



*BEYOND THE STRAITS OF FLORIDA.*

LA PRODUCCIÓN LITERARIA HISPANO-CARIBEÑA INSULAR ESCRITA EN  
ESTADOS UNIDOS: FENÓMENO SOCIOLÓGICO Y NARRATIVAS  
MIGRACIONALES

TESIS DOCTORAL

2018

ENDIKA BASAÑEZ BARRIO

DIRECCIÓN: MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ GUTIÉRREZ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA COMPARADA Y ESTUDIOS LITERARIOS

DEPARTAMENTO: FILOLOGÍA HISPÁNICA, ROMÁNICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA UPV/EHU



A mi madre, Edurne, y a mi hermana, Edurne.

Allí donde estéis,

que vuestro recuerdo no deje nunca

de guiarme en la empatía al diferente.



# ÍNDICE

- AGRADECIMIENTOS ..... 1
  
- **INTRODUCCIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO**
  - ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN ..... 5
  - OBJETIVOS ..... 65
  - CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA TESIS..... 104
  
- **CAPÍTULO 1: FENÓMENO SOCIOLOGICO COMO ORIGEN DE LA EXPRESIÓN LITERARIA**
  - INTRODUCCIÓN A LA CONFLUENCIA DE LOS TRES FACTORES SINCRÓNICOS ..... 113
    - 1) MIGRACIONES HISPANO-CARIBEÑAS HACIA ESTADOS UNIDOS 1946-2000:  
CALDO DE CULTIVO PARA LA APARICIÓN DE TEXTOS ANTROPOLÓGICOS ..... 119
      - ÉPOCA COLONIAL E INDEPENDENCIAS: PRIMEROS DESPLAZAMIENTOS Y  
PUBLICACIONES..... 125
      - ÉXODO MIGRATORIO 1940-2000: HACIA UNA LITERATURA  
DISTINTIVA ..... 159
        - PUERTO RICO. PRIMER ÉXODO MIGRATORIO: OPERACIÓN MANOS A LA  
OBRA Y GENERACIÓN DEL CINCUENTA ..... 160
        - CUBA. SEGUNDO ÉXODO MIGRATORIO: REVOLUCIÓN CUBANA Y PARTIDA DE

LOS MARIELITOS .....	191
• REPÚBLICA DOMINICANA. TERCER ÉXODO MIGRATORIO: POST-TRUJILLATO Y FIN DE LA SEGUNDA OCUPACIÓN NORTEAMERICANA .....	210
▪ 2) LA MANIFESTACIÓN DE LAS MINORÍAS ÉTNICAS EN 1960 EN ESTADOS UNIDOS: EN BUSCA DE LA VISIBILIDAD Y EL ESPACIO LITERARIO COMBATIVO DE CHICANOS Y PUERTORRIQUEÑOS .....	223
• HACIA UNA TEORÍA DE LAS IDENTIDADES COLECTIVAS EN LAS SOCIEDADES MODERNAS .....	259
• SOBRE LAS IDENTIDADES DUALES EN ESTADOS UNIDOS: <i>HYPHENATED</i> <i>AMERICANS</i> .....	266
▪ 3) REPERCUSIONES DEL <i>BOOM</i> DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA SOBRE LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA: LA EMPRESA DE DIFUSIÓN AL TEJIDO LECTOR, DOCENTE E INVESTIGADOR .....	275
• DESCIFRANDO EL <i>BOOM</i> Y SU VINCULACIÓN CON LA EMPRESA EDITORIAL .....	279
• CONSECUENCIAS DEL <i>BOOM</i> SOBRE EL <i>CORPUS</i> HISPANO-CARIBEÑO INSULAR EN ESTADOS UNIDOS .....	295
• OTRAS VÍAS DE DIFUSIÓN Y PUBLICIDAD: LAS ADAPTACIONES ARTÍSTICAS .....	333
• <b>CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA Y LATINO-CARIBEÑA ESCRITA         EN ESTADOS UNIDOS: LITERATURAS MIGRACIONALES</b>	

- 1) PEDRO JUAN SOTO. LA HISTORIA DE PUERTO RICO A TRAVÉS DEL CUENTO TESTIMONIAL. EL CASO DE LA GRAN MIGRACIÓN PUERTORRIQUEÑA HACIA NUEVA YORK Y LA GÉNESIS DE *SPIKS* ..... 349
  - LA HISTORIA DE PUERTO RICO A TRAVÉS DEL *CORPUS* TEXTUAL DE PEDRO JUAN SOTO ..... 350
  - EN BUSCA DE DEFINICIONES DEL CUENTO TESTIMONIAL EN AMÉRICA LATINA ..... 353
  - CONTEXTO SOCIOLÓGICO DE LA GENERACIÓN DE 1940/1950: GRAN MIGRACIÓN PUERTORRIQUEÑA ..... 361
  - LAS LIMITACIONES DEL CONCEPTO DE “GENERACIÓN” Y FALOCENTRISMO LITERARIO ..... 366
  - LA FIRMA DEL ESTADO LIBRE ASOCIADO: *CONDADO CON CANDADO* ..... 373
  - LAS INFLUENCIAS LITERARIAS EN EL CUENTO PUERTORRIQUEÑO Y LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA COMO RESPUESTA CRÍTICA A LA POLÍTICA SINCRÓNICA ANGLO-ESTADOUNIDENSE ..... 381
  - *SPIKS*: UN LEGADO TESTIMONIAL EN PRIMERA PERSONA ..... 388
  - UNA VISIÓN POLIÉDRICA DE LOS SUJETOS MIGRANTES EN SIETE CUENTOS .. 394
  - CONCLUSIONES ..... 426
  
- 2) REINALDO ARENAS EN NUEVA YORK: ESPACIO DE LIBERTAD CRÍTICA ANTE LA CUBA CASTRISTA ..... 433
  - REINALDO Y LA REESCRITURA EXÍLICA DE *LA LOMA DEL ÁNGEL*. UNA ACTUALIZACIÓN PARÓDICA DEL CASTRISMO DESDE NUEVA YORK ..... 434

• ARENAS: EL EXILIO COMO FORMA DE VIDA Y ESCRITURA .....	441
• EXORDIO DEL EXILIO .....	448
• “ADIÓS A MAMÁ”: OTRO EJEMPLO DE CRÍTICA ANTICASTRISTA DESDE EL EXILIO .....	470
• <i>EL PORTERO</i> : LAS VIVENCIAS EXÍLICAS COMO MATERIAL DE FICCIÓN NARRATIVA .....	480
• CONCLUSIONES .....	495
• 3) JULIA ÁLVAREZ, EN INGLÉS Y DESDE ESTADOS UNIDOS: TÓTEM DE LA NARRATIVA DOMINICANA DENTRO Y FUERA DE LAS FRONTERAS DE LA REPÚBLICA DOMINICANA .....	502
• EN BUSCA DE NARRADORES/AS DOMINICANOS/AS .....	503
• LA INFLUENCIA DE LAS PRECURSORAS: GLORIA ANZALDÚA .....	513
• LA VISIBILIDAD ARTÍSTICA DE LAS MIGRACIONES EXÓDICAS DOMINICANAS A LOS ESTADOS UNIDOS: LA BÚSQUEDA DE REFERENTES EN EL PANORAMA ARTÍSTICO .....	519
• SOBRE EL TÉRMINO Y EL PROCESO DE TRANSCULTURACIÓN PROPUESTO POR FERNANDO ORTIZ Y EL TRÁNSITO FÍSICO Y MENTAL DE LOS SUJETOS MIGRANTES .....	526
• LAS MUCHACHAS GARCÍA Y SU TRANSCULTURACIÓN PARCIAL O LA IDENTIDAD MESTIZA .....	550
• UNA LECTURA DE GÉNERO: EXILIO Y SUJETO FEMENINO .....	574
• CONCLUSIONES .....	576
• CONCLUSIONES FINALES .....	583
• BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	609
• BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA .....	630

- ANEXOS:
  - ANEXO I: ENTREVISTA INÉDITA CON EL PROFESOR WILLIAM LUIS: LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA INSULAR ESCRITA EN ESTADOS UNIDOS. EL NACIMIENTO Y LA CONSOLIDACIÓN DE UNA NUEVA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN ..... 636
  - ANEXO II: INFLUENCIA DE LA CULTURA ANGLO-ESTADOUNIDENSE EN PUERTO RICO. OBSERVACIONES DE UN (JOVEN) LATINOAMERICANISTA EN LA ISLA DEL ENCANTO.. 646
  - ANEXO III: ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN: “EN LOS CONFINES DE LA GÉNESIS ARTÍSTICA EXÍLICA Y DIASPÓRICA HISPANO-CARIBEÑA. LA RUMBA NEOYORQUINA DE CENTRAL PARK: SU ORIGEN MIGRATORIO Y EL PROCESO DE DESTERRITORIALIZACIÓN PANCARINEÑA Y TERRITORIALIZACIÓN ESTADOUNIDENSE” ..... 676
  - ANEXO IV: LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA ESCRITA EN ESTADOS UNIDOS: APLICACIONES DOCENTES ..... 715
  - ANEXO V: ENTREVISTA INÉDITA A CARMEN LUGO FILIPPI, VIUDA DE PEDRO JUAN SOTO. ETERNO PEDRO JUAN SOTO: UN REPASO A SU FIGURA Y TRAYECTORIA LITERARIA A TRAVÉS DE LOS RECUERDOS DE SU VIUDA, LA ESCRITORA Y PROFESORA DOÑA CARMEN LUGO FILIPPI..... 731
  - ANEXO VI: UNA REVISIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA PUERTORRIQUEÑA. ENTREVISTA INÉDITA AL CATEDRÁTICO EN LITERATURA PUERTORRIQUEÑA DON FERNANDO FELIÚ MATILLA..... 749
  - ANEXO VII: ENTREVISTA INÉDITA A LA DOCTORA Y MIEMBRO DE LA RAE DE PUERTO RICO MERCEDES LÓPEZ-BARALT: IDENTIDAD PUERTORRIQUEÑA, RELACIONES TRANSNACIONALES

E IMPRONTA CARIBEÑA EN LA ISLA DEL ENCANTO.....	782
○ ANEXO VIII: UNA REVISIÓN CRÍTICO-POLÍTICA DE LA GENERACIÓN LITERARIA DEL 40 EN PUERTO RICO: INSULARISMO, FALOCENTRISMO, INTERTEXTUALIDAD Y COLONIALISMO ESTADOUNIDENSE. ENTREVISTA INÉDITA CON EL INVESTIGADOR DEL SEMINARIO DE ONÍS DON MARIO O. AYALA SANTIAGO .....	796
○ ANEXO IX: RECENSIÓN CRÍTICA: <i>BECOMING JULIA DE BURGOS. THE MAKING OF A PUERTO RICAN ICON</i> .....	826
○ ANEXO X: EL SUJETO CREATIVO DESDE LOS MÁRGENES EXÍLICOS. RECUERDO DESDE LA AUSENCIA Y REIVINDICACIÓN DE LA CUBANIDAD. ENTREVISTA INÉDITA CON EL ESCRITOR CUBANO ABILIO ESTÉVEZ .....	833
○ ANEXO XI: IMPRONTA DOMINICANA EN NUEVA YORK. DE WASHIGTON HEIGHTS A QUISQUEYA HEIGHTS. UN TESTIMONIO FOTOGRÁFICO .....	842
• DOCUMENTOS LEGALES .....	851

# ÍNDICE DE CUADROS Y DIAGRAMAS

## CUADRO 1

- RESUMEN DE LOS ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS ..... 59

## CUADRO 2

- TESIS LEÍDAS EN UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS ..... 72

## CUADRO 3

- TESIS LEÍDAS EN LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO ..... 76

## CUADRO 4

- REPRESENTACIÓN DE LA POBLACIÓN HISPANA EN ESTADOS UNIDOS EN 1980 ..... 94

## CUADRO 5

- BREVE RESUMEN DE LAS MIGRACIONES HISPANO-CARIBEÑAS A EE.UU. .... 96

## CUADRO 6

- FENÓMENO SOCIOLOGICO ORIGEN DE LA EXPRESIÓN LITERARIA ..... 102

## CUADRO 7

- APOYO ECONÓMICO RECOLECTADO A FAVOR DE LA INDEPENDENCIA DE CUBA DE ESPAÑA DURANTE LA GUERRA DE DIEZ AÑOS ..... 132

## CUADRO 8

- TABLA ESQUEMÁTICA DE LOS AUTORES HISPANO-CARIBEÑOS EN ESTADOS UNIDOS DURANTE EL SIGLO XIX Y XX....158

## CUADRO 9

- TABLA GRÁFICA DE LA PRESENCIA PUERTORRIQUEÑA EN ESTADOS UNIDOS POR PRINCIPALES ESTADOS DE RESIDENCIA (1940-1980) ..... 173

## CUADRO 10

• CUADRO RESUMEN DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA PUERTORRIQUEÑA EN ESTADOS UNIDOS Y NEORRIQUEÑA .....	191
CUADRO 11	
• TABLA GRÁFICA DE LA PRESENCIA CUBANA EN ESTADOS UNIDOS POR PRINCIPALES ESTADOS DE REFERENCIA .....	196
CUADRO 12	
• CUADRO RESUMEN DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA CUBANA EN ESTADOS UNIDOS (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX)...	209
CUADRO 13	
• PRESENCIA DOMINICANA EN ESTADOS UNIDOS POR ESTADO (1970-1980) .....	212
CUADRO 14	
• RESUMEN ESQUEMÁTICO DE LA PRODUCCIÓN DOMINICANA EN ESTADOS UNIDOS (SEGUNDA MITAD DE SIGLO XX)...	219
CUADRO 15	
• RESUMEN ESQUEMÁTICO DE LA MANIFESTACIÓN DE LAS MINORÍAS ÉTNICAS EN ESTADOS UNIDOS: EN BUSCA DE LA VISIBILIDAD Y EL ESPACIO LITERARIO COMBATIVO DE CHICANOS Y PUERTORRIQUEÑOS .....	274
CUADRO 16	
• PRINCIPALES CIUDADES Y PAÍSES CUYAS EDITORIALES CULTURALES COLABORARON EN LA APARICIÓN DEL <i>BOOM</i> .....	290
CUADRO 17	
• RESUMEN DE LOS EFECTOS DE DIFUSIÓN Y PUBLICIDAD DE LOS <i>BOOMS</i> SOBRE LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA EN ESTADOS UNIDOS.....	344
CUADRO 18	
• CUADRO RESUMEN DE LAS TEORÍAS DEL PROFESOR DUCHESNE PARA LA CONSIDERACIÓN DEL CUENTO TESTIMONIAL EN LATINOAMÉRICA Y SU APLICACIÓN EN LA ESCRITURA DE <i>SPIKS</i> .....	393
CUADRO 19	
• BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DE PEDRO JUAN SOTO .....	430
CUADRO 20	
• VÍDEOS RELACIONADOS CON PEDRO JUAN SOTO .....	431
CUADRO 21	
• ACEPCIONES DEL EXILIO SEGÚN EL DRAE .....	449
CUADRO 22	
• BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DE REINALDO ARENAS .....	499
CUADRO 23	

- VÍDEOS DE REINALDO ARENAS ..... 500

CUADRO 24

- CUADRO RESUMEN DE LA SITUACIÓN SOCIO-POLÍTICA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA Y EL COMIENZO DE LAS MIGRACIONES MASIVAS HACIA LOS ESTADOS UNIDOS ..... 525

CUADRO 25

- CUADRO RESUMEN DE LOS POSTULADOS DEL ANTROPÓLOGO CUBANO FERNANDO ORTIZ ..... 530

CUADRO 26

- BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DE JULIA ÁLVAREZ ..... 579

CUADRO 27

- VÍDEOS DE CONFERENCIAS, CHARLAS Y ENTREVISTAS A JULIA ÁLVAREZ ..... 580

“Una tarde me fui  
a una extraña nación  
pues lo quiso el destino,  
pero mi corazón  
se quedó frente al mar...  
en mi viejo San Juan”.

Javier Solís –compuesta por Noel Estrada-, *En mi viejo San Juan*





## AGRADECIMIENTOS

Resulta ciertamente difícil agradecer a tanta gente amable que ha colaborado en la presente tesis sin olvidar a nadie teniendo en cuanto los años que ha conllevado su elaboración, escritura y revisión y los diversos países que he visitado como doctorando. Vayan a todos y a todas ellas estas primeras palabras de agradecimiento y me excuso del consabido olvido humano a quien crea merecer estar aquí y no halle su nombre en estas primeras líneas. Muchas gracias a ti también.

En primer lugar, me gustaría loar la apuesta del Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza en mí y en mis posibilidades como joven investigador, al igual que a tantos otros y otras doctorandas que comenzamos en el camino de la investigación, ya que gracias a su apoyo económico he podido realizar este largo examen y, de igual forma, realizar mi estancia de investigación predoctoral en la Universidad de Puerto Rico durante tres intensos (y fructíferos) meses. Asimismo, me es vital no mencionar en los primeros párrafos a la directora de la misma, María José, *Josebe*, Martínez Gutiérrez, quien ha sabido darme la dirección, herramientas y apoyo necesario, en todas sus acepciones posibles, a lo largo de estos largos años, mostrándose siempre accesible y con cálidas palabras de ánimo en este vaivén de emociones que envuelve a la tesis doctoral, a los congresos, a las publicaciones, a la burocracia y a todo aquello vinculado al proceso de la formación del doctorando en doctor. De igual modo, me gustaría agradecer a los diversos profesores que conforman el Departamento en el que se halla

adscrita mi tesis, Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, dentro de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, y de forma especial a su directora, María Isabel Muguruza Roca, en quien siempre he hallado sabios consejos para caminar con buen pie. Y, de igual forma, no puedo dejar de agradecer el apoyo de la profesora y amiga Consuelo Villacorta Macho, con quien siempre he realizado un buen tándem lingüístico, por su parte, literario, por la mía.

En el terreno internacional, no puedo olvidar la amable acogida con la que fui recibido en el Seminario Federico de Onís y en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, quienes me ayudaron a realizar labores de investigación a la vez que me aproximaron con detalle a la idiosincrasia caribeña con el fin de sentirme cómodo con el manejo de mi objeto de estudio. Especial mención debo dedicar a los profesores Fernando Feliú Matilla, Adamaría Vila-Pina, María Teresa Machado, Mario O. Ayala Santiago y el director del Seminario, Miguel Náter, así como a mi colega de investigación en el mismo, mi querido dominico-puertorriqueño José Miguel Guerrero. Y me es imposible olvidar la Isla del Encanto sin mencionar la gran amabilidad de la viuda de Pedro Juan Soto, la también escritora de la Generación literaria puertorriqueña de la década de 1960, Carmen Lugo Filippi, quien, a pesar de su débil estado físico, acudió a mi encuentro y me ofreció una entrevista inédita sobre la producción de Pedro Juan Soto, a la par que uno de los días más bonitos de mi estancia en la Isla caribeña, y la brillante profesora Mercedes López-Baralt, cuya entrevista abrió nuevos intereses en mí (y cuyas amistades conservo aún con gran cariño y orgullo). Asimismo, debo agradecer la disposición que el hijo del antes mencionado Pedro Juan Soto, Juan Manuel Soto Arrivi, siempre me ha mostrado y las

anécdotas y fotografías que me ha cedido para la presente tesis con el fin de permitirme acceder a información y materiales inéditos contenidos en las siguientes páginas.

Por último, agradezco al escritor cubano Abilio Estévez su apoyo incondicional a mis ruegos, a pesar de su siempre apretada agenda, y disponibilidad; al profesor de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos), William Luis, su apoyo y guía dado que es él, precisamente el padre del objeto de estudio que trabajaré a lo largo del proyecto; al catedrático en sociología Benjamín Tejerina por sus palabras de aliento, a la doctora Berta Jottar-Palenzuela por mostrarme con detalle los barrios latinos de Nueva York y hacerme saber que la producción hispano-caribeña en Estados Unidos va más allá de mi objeto de estudio, la literatura, y a todos y todas quienes han confiado en el proyecto desde el momento en que ni siquiera tenía título, en especial, a mi padre, Txetxu, y a mi pareja, quienes han aguantado estoicamente los vaivenes sentimentales que acarrea la tesis doctoral y todo, todo, todo lo que la rodea. *Quien lo probó, lo sabe.*

Endika

## **INTRODUCCIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO**

## ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal y como su nombre indica, la producción literaria hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos<sup>1</sup> alude al *corpus* de obras artísticas<sup>2</sup> producidas por parte de autores procedentes del Caribe<sup>3</sup> hispano insular (compuesto, fundamentalmente, por Cuba, República Dominicana y Puerto Rico<sup>4</sup>) en dicho país anglófono. El grupo de

---

<sup>1</sup> Dado que a lo largo de las siguientes páginas se empleará el nombre del país estadounidense de manera constante debido al contenido de la investigación, se opta por emplear sinónimos de este (como el caso de Norteamérica) a sabiendas de que no signifiquen específicamente lo mismo ya que este último también incluiría a los países de Canadá y México. Se trata única y exclusivamente de un uso que evite la repetición del mismo nombre de manera recurrente.

<sup>2</sup> Con independencia de los tres típicos géneros literarios, la producción hispano-caribeña en Estados Unidos también engloba otras formas artísticas como el dibujo (el propio Pedro Juan Soto incluye grabados en su *Spiks*), la revista (como el caso de la mítica Mariel, impulsada por los marielitos en el exilio -de ahí a su nombre- como Reinaldo Arenas), el baile y la música (desde los recordados Tito Puente o Celia Cruz, hasta los comprometidos Willy Chirino y Gloria Estefan o los mediáticos Ricky Martin, Marc Anthony y Jennifer López) e incluso la interpretación dramática (con figuras de calado como la archipremiada Rita Moreno -ganadora del Óscar, el Grammy y el Emmy-, Andy García, Rosie Pérez, Héctor Elizondo o las más actuales Eva Mendes, Michelle Rodríguez y Rosario Dawson) .

<sup>3</sup> El término Caribe obedece a la denominación de un conjunto de tribus precolombinas que habitaban dicho lugar (de ahí a la extensión de su nombre a la zona geográfica actual) que, entre otras características, practicaban el canibalismo. El término es también empleado como un tipo de variedad de cultivo elaborado en México. En palabras de Jean Andrews: “The fiercely hot Caribe [referido al cultivo] takes its title from a tribe of cannibalistic Indians that inhabited the West Indies at the time of Columbus. Their name was also given to the area that was their range, the Caribbean” (1995: 115).

<sup>4</sup> El Caribe de habla hispana o Caribe español no solo se compone de las tres islas apuntadas, sino que otros países como México, Colombia, Venezuela, Nicaragua, Panamá o Costa Rica son también parte de dicha región geo-lingüística. No obstante, dado que esta tesis continúa las investigaciones del profesor de la Universidad de Vanderbilt (Tennessee, Estados Unidos), William Luis; Vanessa Pérez-Rosario; Daisy Cocco de Filippis, Yolanda Martínez-San Miguel o Franklin Gutiérrez, entre otros (si bien algunos prestan mayor atención en algunos de sus análisis a una de las tres islas que conforman el Caribe español) se opta por centrar en el estudio de la producción literaria hispano-caribeña en dichas tres islas, tal y como estos mismo realizan en sus respectivas líneas de investigación. El reduccionismo de la literatura hispano-caribeña a estas islas tiende a producirse de manera constante en otros trabajos literarios que se encargan de la misma por cuestiones, precisamente, de delimitaciones necesarias para la ejecución de una investigación de mayor concreción. Eliseo Colón Zayas limita así su *Literatura del Caribe. Antología Siglos XIX y XX. Puerto Rico, Cuba y República Dominicana* (1984) a las tres islas en detrimento de la producción perteneciente a autores de otros países caribeños. El mismo afirma en la introducción a su antología:

autores migrantes se ve sumado al de los intelectuales de ascendencia homónima nacidos, no obstante, en tierra norteamericana lo que genera un conjunto ciertamente heterogéneo de creadores que escriben tanto en español como en inglés y que emplean sus experiencias en el nuevo medio receptor para construir un extenso tejido artístico que abarca tanto narrativa como poesía, teatro u otras formas de expresión artística. Así pues autores como el cubano Reinaldo Arenas, exiliado en la ciudad de Nueva York donde continúa con su actividad creadora, o Julia Álvarez, autora dominico-americana que escribe en lengua inglesa sobre la transculturación y el mestizaje cultural de sus compatriotas a la cultura estadounidense hegemónica, pueden ser agrupados en un mismo objeto de estudio ya que ambos presentan una misma procedencia, el Caribe hispano, y escriben en Estados Unidos, con independencia de las características de su llegada al nuevo país o el tipo de literatura a la que dan lugar una vez en él, si bien en toda ella rezuma la caribeñidad hispana de sus raíces (lo que, en efecto, enfatiza la idea de un mismo objeto de estudio también en términos temáticos, coincidiendo así con la procedencia étnica de sus autores).

Lejos de resultar un fenómeno actual, la literatura hispano-caribeña halla sus orígenes ya en el siglo XIX con las experiencias de autores de tanta relevancia como el cubano José Martí o el puertorriqueño José María Hostos, aunque en la actualidad, a diferencia de sus inicios, ha pasado a convertirse en una vasta génesis literaria muestra

---

“Al plantearse la posibilidad de una antología de la literatura caribeña, hay que establecer algunos rasgos particulares debido a la heterogeneidad lingüística y cultural de la región. Una demarcación del Caribe nos apunta no sólo hacia las islas de la región sino, además, a las áreas del Sur y Centroamérica con costa en el Caribe [...] Sin dejar de lado esta coyuntura que sirve para hacer homogénea una región tan heterogénea, nuestra antología se limitará a aquellos textos de las áreas de las tres Antillas cuyo trasfondo cultural es el hispano: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico” (Colón, 1984: 12). La delimitación del Caribe hispano a las tres islas supone así una delimitación típica y ciertamente necesaria en el estudio de la producción caribeña apoyada, además, en su condición de insularidad.

de la creciente presencia de dicha población en el país anglófono y su repercusión internacional. En efecto, la gran cantidad de premios literarios de fama mundial que los autores de homónima ascendencia han ganado gracias a su actividad creadora ha contribuido al conocimiento y la difusión de sus obras al resto del mundo; tal es el caso del cubano-americano Óscar Hijuelos, ganador del Premio Pulitzer en 1990 gracias a su *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989); el dominico-americano Junot Díaz, también ganador del mismo premio en 2008 por su *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007); o, entre otros más que pudieran añadirse, el puertorriqueño Pedro Juan Soto, ganador del Premio Casa de las Américas en 1982 con su obra, esta vez en español, *Un oscuro pueblo sonriente* (1982). Asimismo, la adaptación a la gran pantalla de muchos de los textos hispano-caribeños producidos en tierra continental han incidido con mayor potencia en la difusión de dicha producción artística alrededor del globo terráqueo, incluso en aquellas personas poco aficionadas a la lectura ya que, si bien literatura y el cine son solo dos formas de narrar relatos a través de distintos códigos semióticos, la difusión del audiovisual frente al texto resulta innegablemente mayor. Así películas de gran repercusión internacional como *Antes que anochezca* (Julian Schnabel, 2001), basada en la autobiografía póstuma de Reinaldo Arenas (1992), popularizó el nombre y la biografía del cubano gracias a las nominaciones a los premios Óscar y Globos de Oro del actor español que encarna al autor homosexual, Javier Bardem; Brian De Palma difundió las novelas del puertorriqueño Edwin Torres, *Carlito's Way* (1975) y *After Hours* (1979), llevándolas al celuloide bajo el título de *Carlito's Way* (1993) con fructíferos resultados de público y taquilla; o, entre muchas otras más, la antes anotada *The Mambo Kings Play Songs of Love* también fue adaptada a la gran

pantalla bajo el título *The Mambo Kings* (1992) y dirigida por Arne Glimcher. De cualquier modo, la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos representa en la suma de los autores provenientes de los tres países pertenecientes al Caribe español y que migran y escriben desde Estados Unidos una línea de investigación literaria ciertamente innovadora para el desarrollo de la filología hispánica, que ya no se circunscribe únicamente a países mayoritariamente anglófonos como es el caso, u otras disciplinas humanísticas asociadas a esta, a la par que reciente e innovadora, ya que la investigación específica, lejos de aunar toda la génesis latinoamericana en Estados Unidos, arranca en los últimos años de la década de 1990, y su estudio y difusión puede acarrear interesantes conclusiones sociológico-literarias, así como fructíferas aplicaciones docentes, acometidos entre los cuales se da pie al presente trabajo.

En efecto, en términos analíticos la génesis literaria hispano-caribeña escrita en los Estados Unidos representa una nueva vía de investigación filológica que agrupa un producto cultural fruto de una serie de desplazamientos humanos de diversa índole a partir de una casaca incesante de autores y autoras provenientes de tres naciones insulares que mantienen estrechos lazos de comunicación lingüística, étnica y religiosa. El presente estudio pretende, por tanto, poner de manifiesto la caribeñidad hispana como vaso comunicante entre las tres islas de forma que, incluso en los contextos tanto de exilio político y económico como diáspora, aún es empleada como lazo de conexión entre los migrantes y su cultura de origen. Si bien es cierto que cada uno de los tres países se caracteriza por unas circunstancias específicas que impulsan a sus oriundos al destierro, así como un tiempo concreto dentro del segundo decalustro del

siglo XX en que se produce cada éxodo de manera consecutiva (siendo los puertorriqueños los primeros, seguidos por los cubanos y, por último, los dominicanos), su literatura es muestra de los procesos sociológicos propios del desplazamiento del sujeto hispano en su adaptación al medio anglo-cultural hegemónico; las relaciones de verticalidad que se establecen entre estos y los individuos e instituciones anglo-estadounidenses; la transculturación a la que se van viendo abocados a medida que su adaptación va siendo mantenida en el tiempo a través de la transferencia generacional; y la resistencia cultural que oponen al sistema socio-cultural que ahora los acoge en pro de la defensa de una identidad propia que rehúsa de ser fagocitada por el mismo.



Fotografía del Mar Caribe (en el Océano Atlántico) tomada desde el municipio de Ponce en Puerto Rico con fecha de 19 de noviembre de 2016. En la misma puede apreciarse el mar azul y claro, la vegetación tropical al fondo. El Mar Caribe es quien baña las diversas islas que gracias a dicha característica reciben, en efecto, su denominación: caribeñas.

A pesar del nuevo prisma de análisis que la producción de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos puede acarrear para la filología hispánica, que desdibuja por completo el concepto de literaturas nacionales al tratarse de un *corpus* exílico y diaspórico, así como las ventajas docentes antes mencionadas (dado que esta tiende a verse eclipsada por la vasta génesis cubana en Estados Unidos en desventaja de la difusión de la caribeñidad en su conjunto de puertorriqueños y dominicanos al otro lado del Estrecho de la Florida), dicho objeto de estudio no ha sido ampliamente estudiado como el fenómeno sociológico que representa en las particularidades de su aparición de forma significativa y distintiva a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En efecto, los pocos antecedentes de investigación específica existentes hasta la fecha, lejos de analizar únicamente la producción literaria diaspórica de una de las islas obviando al resto y restando así importancia a la caribeñidad hispana y el insularismo que caracteriza a las tres incluso en contextos de desplazamiento, como es el caso, se circunscriben prácticamente a alrededor de cinco profesores norteamericanos que han escrito mayoritariamente en inglés y su difusión en la academia hispanófono ha sido más bien escasa. Es por todo ello por lo que nace el presente examen con el fin primordial de defender la hipótesis de que los diferentes acontecimientos históricos de naturaleza diversa que se producen de forma sincrónica acaban por conformar un fenómeno sociológico cuyo fruto cultural es dicha literatura, entre otros. Por lo tanto, no se trata únicamente de estudiar el objeto de estudio sino de analizar el porqué de su aparición en un periodo histórico y en unas condiciones político-económicas muy concretas. Si atendemos a su aparición progresiva hasta conformarse en una literatura distintiva en el conjunto de la producción textual hispana en Estados Unidos podemos

así analizar las aristas de los relatos en cuyas líneas descansa el dolor del abandono del Caribe español, la dificultad de penetrar en un medio socio-lingüístico impermeable para el migrante insular y la contradicción que supone la obligada transculturación hacia el mundo del anglo para el individuo hispano desplazado a la vez que este último combate por crear una nueva identidad híbrida que aúne su pasado y su presente en la que verse reflejado frente a una elección forzosa entre una u otra cultura. Con el fin de defender la aparición de un *corpus* distintivo típicamente hispano-caribeño en Estados Unidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX como fruto de un fenómeno sociológico resulta irremediable acudir a las diversas particularidades históricas que, de forma sincrónica, han conformado un acontecimiento de diversas proporciones cuyo resultado cultural recae precisamente en dicha literatura. Así, partiendo de los antecedentes que se han preocupado por analizar y difundir esta producción textual, la tesis se propone ofrecer un enfoque más sociológico -que establezca puentes con la interdisciplinariedad- que netamente literario, como presentan dichos antecedentes que se han visto abocados a crear una historia literaria ante su inexistencia en la academia (aspecto este especialmente visible en el primer capítulo, ya que a lo largo del segundo se atenderá a tres ejemplos de tres autores provenientes de cada de las tres islas del Caribe hispano en el que la literatura pasará a ser objeto sobre el que recae todo interés analítico). Asimismo, y dado el escaso número de volúmenes que han analizado la literatura cubana, puertorriqueña y dominicana en Estados Unidos en su conjunto, la tesis ofrece un gran número de entrevistas inéditas a personajes de gran calado tanto en el mundo tanto literario como el académico, lo que permite así actualizar el estado de la cuestión a partir de nuevos testimonios que confluyen en el

presente proyecto como fuentes de autoridad. Entre ellos el catedrático en literatura puertorriqueña don Fernando Feliú Matilla, la miembro de número de la RAE puertorriqueña doña Mercedes López-Baralt, el escritor cubano exiliado en España don Abilio Estévez o la escritora y viuda de Pedro Juan Soto, doña Carmen Lugo-Filippi. De esta forma, pues, la tesis pretende profundizar en el porqué de la aparición de una literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos distintiva en el conjunto de la literatura latinoamericana producida en dicho país en la segunda mitad del siglo XX, actualizando el estado de la cuestión, ofreciendo una perspectiva más sociológica que la mostrada por los antecedentes específicos y, en definitiva, vincular los procesos migratorios a un espacio de escritura que es empleado como espacio de reunión entre la cultura de origen y la que ahora les rodea a través de una explícita relación de verticalidad. Por último, la tesis se plantea como un espacio de debate y reflexión sobre los análisis previos acerca de la producción hispano-caribeña en Estados Unidos, los vasos comunicantes que la unen al resto de literaturas latinoamericanas escritas desde el contexto anglo-norteamericano y la cuestión de la caribeñidad como elemento unificador y característico de un vasto *corpus* de obras literarias englobadas bajo el lema hispano-caribeño a pesar de su contexto de exilio y diáspora.

## ANTECEDENTES ESPECÍFICOS

Lo cierto es que la búsqueda de los antecedentes bibliográficos que conforman el marco teórico de la presente tesis se circunscribe, particularmente, al nombre de un investigador norteamericano de, anecdóticamente, ascendencia hispano-caribeña<sup>5</sup> que dio origen a la línea de investigación específica ya anotada en 1995 y la fue desarrollando con mayor profundidad a través de estudios posteriores tanto en 1996 como 1997, a la que *a posteriori* se irán sumando otros latinoamericanistas. En efecto, William Luis<sup>6</sup>, profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Vanderbilt (Tennessee, Estados Unidos) publica en diciembre de 1995 un pequeño artículo bajo el título “Echando raíces: Poesía hispano-caribeña escrita en Estados Unidos” en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* número 18 en el que, por primera vez, comparte con la comunidad científica un breve estudio de la literatura hispano-

<sup>5</sup> En el Boletín de la Fundación Federico García Lorca se alude a este aspecto a través de la siguiente información: “William Luis nació en Nueva York de madre cubana y padre chino”. (Hernández, 1995: 18). Asimismo, el propio profesor alude a su origen étnico en su *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States* (1997) porque, como él mismo explicita, entre las razones que haya para dar pie a dicha obra se encuentra una revisión a su pasado como hispano (caribeño) en Estados Unidos (Nueva York). (Luis, 1997: XVI).

<sup>6</sup> Dado que el profesor Luis bien puede ser considerado pionero en el análisis y la difusión de la literatura hispano-caribeña insular en el conjunto de las tres islas producida en los Estados Unidos como objeto de estudio específico, serán abordadas sus investigaciones de forma frecuente a lo largo del primer capítulo de la tesis dado que, evidentemente, el presente trabajo parte de unos antecedentes previos entre los que destacan de forma ciertamente relevantes sus diversos volúmenes al respecto. De ahí también deriva el interés en entrevistarlo, como se verá en sucesivas páginas, para acceder con mayor detalle al inicio de dicho objeto de estudio en la comunidad latinoamericanista y profundizar en la creación de dicha línea de investigación específica en el estudio de la producción latinoamericana exílica y diaspórica en los Estados Unidos.

caribeña, circunscrita exclusivamente a las tres islas que conforman el Caribe hispano insular, producida en Estados Unidos. La publicación dedica prácticamente la totalidad de sus páginas, alrededor de 100, a una selección de poemas escritos por una serie de autores de ascendencia hispano-caribeña que escriben en Estados Unidos, entre los que se hallan el dominicano Franklin Gutiérrez<sup>7</sup> (“Helen”), el puertorriqueño Julio Marzán (“In Memoriam”) o la dominico-americana Julia Álvarez (“Regreso a casa”) e incluye, a su vez, una entrevista al poeta Víctor Hernández Cruz (*Papo Got his Gun*, 1966; *Snaps*, 1969; *Mainland*, 1973) nacido en Puerto Rico y criado en Nueva York, donde se versa sobre los autores de ascendencia caribeña que se desplazan al otro lado del Estrecho de la Florida y continúan escribiendo desde allí, como el caso particular de los *nuyoricans*, como el caso de Hernández Cruz (nacido en Puerto Rico, pero criado en Nueva York –y de ahí al neologismo inglés-) al que se alude con detalle. De manera más precisa, el profesor Luis se encarga de establecer en su artículo una información introductoria a la antología poética, en la que se apunta a la existencia de un tipo de literatura hispanófona llevada a cabo en Estados Unidos por autores pertenecientes al Caribe español que, lejos de resultar novedosa, halla ya sus orígenes en el siglo XIX:

Desde mediados del siglo diecinueve se conocen casos de una literatura en

---

<sup>7</sup> Con independencia de su actividad artística, entre la que se hallan trabajos de poesía como *Inriri* (1984) o *Helen* (1986) y narrativa, como *El canal de la delicia* (2010), Franklin Gutiérrez ha dedicado gran parte de su ejercicio profesional a la investigación de la literatura dominicana, tanto la producida en la isla como en la diáspora, entre la que destacan títulos como *Antología histórica de la poesía dominicana del siglo XX. 1912-1995* (1995), *Diccionario de la literatura dominicana. Bibilográfico y terminológico* (2004) o *Autores dominicanos de la diáspora: apuntes bibliográficos, 1092-2012* (2013). Gran parte de sus publicaciones de investigación pueden también tomarse como antecedentes secundarios del objeto de estudio de esta tesis (en tanto que no toman la producción de los autores procedentes del Caribe hispano como una unidad para ser así estudiada en Estados Unidos, centrándose exclusivamente en la dominicana). Puede hallarse más información en su propia página web: <http://www.fgutierrez.com/> (última consulta: 16/12/2015).

lengua castellana producida en los Estados Unidos por escritores nacidos y criados en las islas caribeñas, intelectuales cubanos, puertorriqueños y dominicanos que buscaron asilo político en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York (1995: 19).

No obstante, sigue Luis, el fenómeno literario también debe sumar a sus filas a los autores de homónima ascendencia que o bien han nacido en el país estadounidense o bien se han educado en la cultura de este y, a diferencia de los primeros, tienden a usar la lengua hegemónica de su nuevo país, el inglés, para dar origen a sus relatos en los que, además, recogen sus propias experiencias como hispanos en el medio anglo:

Se trata ahora de escritores ya nacidos en los Estados Unidos o que aun muy jóvenes se crían y educan allí. Aunque muchos escriben directamente en inglés sus obras están llenas de preocupaciones que produce su aislamiento dentro de una cultura dominante que les niega tanto su identidad como el acceso a los bienes de la sociedad norteamericana [...] (1995: 19).

El artículo, de escasas 5 páginas, alude también, aunque sin apenas profundizar en ellos, a los distintos factores que han dado lugar a los desplazamientos de los autores caribeños hacia el otro lado del Estrecho de la Florida como las diversas dictaduras acaecidas en Cuba o las débiles condiciones económicas recurrentes en la isla boricua (con el ejemplo concreto del desastroso resultado de la *Operación Bootstrap* o Manos a la Obra de mediados del siglo XX). Luis cierra sus anotaciones apuntando que la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos se convierte así

en parte de la literatura hispanoamericana de migración y exilio y su resultado es “producto de dos literaturas que enlaza a dos continentes, dos culturas y dos idiomas” (1995: 24).

Ya en 1996, y ahora inglés, publica un extenso capítulo en la célebre *The Cambridge History of Latin American Literature* titulado “Latin American (Hispanic Caribbean) Literature written in the United States”, en el que el profesor profundiza con mayor detalle y precisión en las características de dicha literatura y su aparición, aunque primordialmente desde una perspectiva literaria ante la ausencia de antecedentes y debates académicos al respecto. Luis comienza así su artículo con una alusión a la novedad que supone el análisis de dicha literatura para la comunidad investigadora en tanto que, como el mismo apunta, “la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos es un campo relativamente nuevo en la historia y crítica literaria” (526) pero que dicha literatura se ha convertido en una realidad debida a escritores que han dejado atrás sus países de origen por razones económicas o políticas para mantener su actividad literaria en su nuevo medio (526). A diferencia del artículo publicado el año anterior, y debido al extenso *corpus* de obras que el tema específico permite agrupar en sí, el propio Luis apunta en su capítulo a que la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos puede ser dividida por el país de origen y el género literario, aunque de manera más apropiada debería ser dividida en dos grandes grupos – siempre según sus anotaciones-: escritores que nacieron y fueron educados en sus países de origen y emigraron *a posteriori* a Estados Unidos y, por otro lado, aquellos que nacieron en dicho país y/o adquirieron la cultura anglo-estadounidense en su infancia (527). En efecto, la clasificación establecida por el investigador permite

establecer dos grandes grupos dentro del extenso conjunto de intelectuales reunidos en un mismo apartado y que, de igual forma, explicaría el porqué unos tienden a escribir en español (los migrantes recién llegados) mientras otros utilizan el inglés (los nacidos o educados ya en tierra norteamericana que han adquirido dicha lengua como materna). De cualquier modo, la línea de investigación del profesor Luis abre así una nueva posibilidad de análisis específico dentro del extenso *corpus* de obras pertenecientes a autores hispanoamericanos que escriben en el *gigante norteamericano*<sup>8</sup> y que goza de gran actualidad debido al creciente número de individuos hispanos en dicho país. Asimismo, si bien Luis alude a la novedad que supone su objeto de estudio, él mismo especifica con posterioridad que el fenómeno, tal y como se apuntaba con anterioridad, goza de una tradición que se remonta varios siglos atrás de manera atestiguada a través de las obras de autores cubanos, dominicanos y puertorriqueños migrados a la costa este estadounidense, centro fundamental para la territorialización caribeña en términos deleuzianos, y que emplean su literatura con el propósito de criticar las actuaciones de España sobre sus posesiones coloniales de ultramar (527). La importancia de estos autores y sus obras llegaron a tal extremo para Luis que llega a apuntar que “New York became the main center of operations against Spanish and literary aspirations of generations of intellectuals fighting for the their countries' independence” (527). Bien es cierto que el capítulo apuntado supone en ocasiones, en cuanto a su análisis netamente literario, un mero recolector de un vasto número de autores y obras agrupados en el mismo apartado, dando así lugar a expresiones como “The reality of living in New York and

---

<sup>8</sup> Se emplea el término *gigante norteamericano* para eludir el uso repetido de Estados Unidos de América ya que, *stricto sensu*, el gigante norteamericano sería evidentemente Canadá.

searching for the American dream is best captured by Guillermo Francisco Gutiérrez (b. 1958) in *Condando con candado* (1986)” o “The despair created by exile is present in the works of Tomás Rivera Martínez (b.1956) and Héctor Rivera (b. 1957) (555)” sin mayor análisis de contenido que el aquí citado. Este aspecto es, además, especialmente evidente en el caso de los autores pertenecientes a la República Dominicana, dado que es el grupo étnico que se ha incorporado con mayor distancia en el tiempo al resto de hispano-caribeños, pero que comienzan ya a mostrar la influencia de la cultura norteamericana en sus trabajos (555) y que, de igual modo, “follow the path outlined by Puerto Rican and Cuban American writers who use the adopted language to write about the Hispanic experience in New York and other Spanish-speaking cities” (556). No obstante, cierto es que existe otro número de autores dominicanos que han adquirido mayor relevancia en la crítica literaria en el que el profesor sí se detiene y dedica unas líneas más, pero sin detenerse en exceso ya que el capítulo se dirige con mayor prioridad a difundir la nueva línea de investigación como tal que a ejecutar un análisis filológico en el sentido estricto del término. “Latin American (Hispanic Caribbean) Literature written in the United States” ofrece, por tanto, una nueva línea de análisis en la actividad investigadora propia de la literatura hispanoamericana escrita en Estados Unidos y abre, con su difusión al panorama filológico, un nuevo objeto de estudio específico que agrupa en sí la producción artística de autores provenientes de las tres islas hispano-caribeñas en el mismo país receptor: Estados Unidos.

Un año más tarde, el mismo Luis publica *Dance between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*, que se convierte hasta la actualidad

en una de las mayores contribuciones al respecto de la génesis hispano-caribeña llevada a cabo en Estados Unidos y de gran impacto en la disciplina filológica dado el gran número de artículos de investigación que la citan (en lo que también interfiere, claro está, la escasez de otras aportaciones específicas, sin desmerecer en absoluto la obra de Luis). Tal y como él afirma, el origen de la obra se sitúa en la investigación a la que dio origen durante la elaboración del capítulo anterior, así como sus propias experiencias personales como individuo de ascendencia hispana nacido y criado en la ciudad de Nueva York:

The idea of this book emerged from an essay Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker commissioned from me on “Latin American (Hispanic Caribbean) Literature Written in the United States” for the *Cambridge History of Latin American Literature*. As I read everything I could put my hands on, I began to uncover a wealth of material, of which I had some prior knowledge. I was born and raised in New York City, and my parents were part of the migratory experience that has contributed to Latino literature and culture in the United States. [...] González Echevarría and Pupo-Walker's request allowed me to revisit my past and view it from critical and personal perspectives (XVI-XVII).

La obra supone pues una continuación de la anterior publicación o, mejor dicho, resulta ahora un profundo análisis del objeto de estudio presentado de manera “breve” en el capítulo correspondiente de la *Historia de la Literatura Latinoamericana* de Cambridge. A diferencia de su anterior obra, en esta Luis se expresa con detalle en aspectos literarios, culturales y terminológicos con el fin de ofrecer ahora un estudio

ciertamente pormenorizado. En este sentido, la terminología específica aportada en la nueva obra resulta de gran interés para el análisis de la literatura ya que, lejos de resultar sinónimos, el profesor explica las diferencias de acepción acarreadas en los lemas *latino* e *hispano* que él mismo aplica en su análisis: “Whereas the general tendency is to use the terms Hispanic and Latino interchangeably, I prefer to be more specific about the words' referentiality” (X). De esta forma, el lema *latino* alude a los individuos de ascendencia hispana nacidos y/o educados en Estados Unidos mientras *hispano* hace referencia a aquellos de homónima ascendencia nacidos y educados en sus países de origen (X). Así, su clasificación terminológica alude indirectamente a la división propuesta por él mismo en su anterior publicación en relación a los dos grupos en los que proponía dividir a los creadores de ascendencia caribeña, pero ahora lo hace de manera más exhaustiva y detallada, así: los autores nacidos y educados en el *gigante norteamericano* que tienden a escribir en la lengua del país receptor (ahora *latinos*) y, por otro lado, los autores nacidos en el Caribe español y migrados con posterioridad, que usan la lengua romance propia de sus países de origen (ahora *hispanos*). Luis, por lo tanto, continúa con el mismo estudio publicado en el año 1996, pero ahora sus afirmaciones resultan más específicas, detalladas y profundas y de ahí a las más de 330 páginas de *Dance Between Two Cultures*, frente a las escasas 30 de “Latin American (Hispanic Caribbean) Literature written in the United States”. En efecto, la creación de una terminología específica distintiva que explora y ofrece ahora Luis alcanza tanta importancia en su última publicación que sus especificaciones son tratadas en la introducción del libro (X-XI), el último capítulo de la obra por completo, con el título “Postmeditation on *Latino*, Race and Identity” (278-290) e incluso parte

del anexo correspondiente a las notas de sus investigaciones (293, nota 1). El investigador se detiene así con gran detalle en conocer cuál es el sustrato lingüístico que origina la terminología distintiva y cuál ha sido su interpretación socio-política en la vida histórica del término en cuestión, como base científica de sus propias reflexiones al respecto:

*Latino* refers to political, social, historical, and racial realities that define the lives of many Puerto Ricans and other Hispanics, born or raised in the United States, demanding the same rights enjoyed by Anglo-Americans. [...] the word Latino may have been derived from the Spanish language, since it has a Spanish equivalent in *Latinoamérica* -a Spanish translation of *Latin America*. But *Latino* is also a Hispanicism, a deformation and a reappropriation of the English word Latin. More precisely, the term is Spanglish, an English word with a Spanish pronunciation, and its signifier connotes and unites two linguistic and cultural referents (279).

No obstante, Luis afirma que la auto-identificación ante el término *latino* por parte de dichos individuos no debe abandonar la situación de la diáspora y el caso particular de la tierra estadounidense, en tanto que, de hacerlo, pierde toda aquella carga connotada y reivindicativa que sí mantiene dentro de los confines continentales del país anglófono. De manera más precisa, Luis vincula el desarrollo de una identidad postcolonial por parte de los individuos de ascendencia hispana (minoritaria en cualquier caso) dentro de los límites del país colonizador con la apropiación y uso del lema en cuestión, lejos pues del significado socio-político del mismo término cuando se emplea fuera de este contexto:

The term *Latino* refers to oppressed people in the United States. It is derived by those who are colonized or oppressed within the colonial power looking out toward the neocolonial countries [...] *Latino* refers to an identity postcolonial people have developed within the colonizing country -a identity that does not extend outside its geographic borders (280).

Exposición teórica esta ciertamente ejemplificada por el investigador con el caso concreto de los individuos puertorriqueños:

This is especially the case with Puerto Ricans, who are a colonized people in Puerto Rico and whose experiences as such are continued and exacerbated in the United States. However, Puerto Ricans on the island are not *Latinos* in the same sense of the word as those living on the mainland. [...] the term do not mean the same thing within Spanish social, linguistic, and cultural contexts (280).

En adición a la creación de una terminología propia que aborde (y clasifique) el conjunto de autores hispano-caribeños que escriben en Estados Unidos, otra de las grandes aportaciones de la nueva publicación reside también en el propósito del investigador en dar origen a la aparición de una historia literaria propia y diacrónica de dicho objeto de estudio frente a su inexistencia en el tiempo previo a la elaboración de su estudio. En efecto, el profesor de la Universidad de Vanderbilt apunta como explicación a dicho vacío a la escasez de estudios específicos previos al momento de su actividad investigadora y que, además, tienden a tomar como objeto de análisis las tres islas de manera individual y no en su conjunto. No obstante, entre la bibliografía en la

que Luis sustenta su investigación se hallan publicaciones como *Nuyorican Experience: Literature of the Puerto Rican Americans Minority* (1982), de Eugene Mohr; *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (1993), de Juan Flores; *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Identity* (1989) y *Life of the Hyphen: The Cuban-American Way* (1994), ambas de Gustavo Pérez Firmat; o *The Hispanic Condition: Reflections on Culture and Identity in America* (1995), de Ilán Stavans. Tal y como sus títulos reflejan, prácticamente todas las obras previas estudian uno u otro de los tres países que conforman el Caribe hispano (bien Cuba, bien Puerto Rico o bien República Dominicana -casi ausentes-) para estudiar la producción artística de los autores provenientes de la isla en cuestión en tierra anglófona. También se da el caso de obras previas que expanden su análisis a otros grupos étnicos en el conjunto de los autores hispanos que escriben en Estados Unidos a través de la inserción en el estudio de intelectuales chicanos, centroamericanos o sudamericanos (Ilán Stavans), de forma que no limitan su objeto de estudio a los autores hispano-caribeños. Luis analiza así las obras como antecedentes de su investigación (XVIII), pero es él quien establece el conjunto de las tres islas hispanófonas (de ahí al sintagma hispano-caribeño o latino-caribeño y no cubano, puertorriqueño o dominicano de manera individual) para ser así estudiado en cuanto a su génesis literaria en Estados Unidos. Así pues el profesor neoyorquino se propone establecer una tradición literaria específica de los textos artísticos hispano-caribeños y latino-caribeños –siempre según sus reflexiones y terminología- producidos en tierra norteamericana con el fin de llenar el vacío existente, facilitando así la difusión de sus investigaciones:

I have found no study that gives a coherent overview of Latino Caribbean

literature written in the United States, Although I do not consider myself to be a literary historian, I saw the need to fill a void in literary history. Therefore, [...] I provide an overview of Hispanic Caribbean and Latino literature and trace it from the early nineteenth century to the present (XVIII-XIX).

*Dance Between Two Cultures* supone, por tanto, la consolidación definitiva<sup>9</sup> de la misma línea de investigación comenzada en 1995 con el artículo “Echando raíces: Poesía hispano-caribeña escrita en Estados Unidos” publicado en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* número 18 y desarrollada en 1996 a través del capítulo “Latin-American (Hispanic Caribbean) literature written in the United States” de la *The Cambridge History of Latin American Literature*, en su segundo volumen. De cualquier modo, la obra sí se ocupa ahora de un estudio analítico de un número considerable de obra narrativa y poesía perteneciente a un conjunto de autores que Luis califica de un número representativo de escritores cuyo trabajo permite explorar las vidas de los latinos en Estados Unidos y las tradiciones literarias de las que sus trabajos son parte (XVII). Así el estudio literario se centra en las obras de autores latino-caribeños que, según su clasificación, son aquellos que han nacido o se han criado en la cultura anglo-estadounidense y que tienden a escribir en la lengua inglesa (dato este de gran relevancia para la elaboración de la presente tesis) como es el caso del puertorriqueño-americano Piri Thomas, a través de su célebre *Down These Mean*

---

<sup>9</sup> Con posterioridad a estas, el profesor Luis no abandona su objeto de estudio, las tres islas pertenecientes al Caribe hispano, aunque prefiere abrir otros campos de investigación con independencia de la producción de sus autores al otro lado del Estrecho de la Florida. Así en los siguientes años publica, entre otras (los títulos resultan explícitos *per se*): *Culture and Customs of Cuba* (2001), *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (2003) o *Biografía y antología crítica de las vanguardias literarias del Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana* (2010).

*Streets* (1967); la dominico-americana Julia Álvarez, mediante las vivencias de las hermanas García en su *How The García Girls Lost Their Accents* (1991), el cubano-americano -y ganador del prestigioso Premio Pulitzer- Óscar Hijuelos con su *The Mambo Kings Play songs of love* (1989), o *Dreaming in Cuban* (1992) de la también cubano-americana Cristina García. El propio investigador anticipa en su introducción que el *corpus* de obras analizadas se circunscribe prácticamente en su totalidad a autores latino-caribeños, *ergo* latino-(anglo)americanos, siempre según su propia clasificación terminológica diferenciadora *latino/hispano*:

I have concentrated on those works written in English or which appear in bilingual editions. [...] In narrative, I chose to analyze contemporary works that have come to the attention of the public: two from Puerto Rican Americans, two from Cuban Americans, and one from a Dominican American writer. As with my study of poetry, I have selected narratives written in English or which have been translated from Spanish into English (XVII-XVIII).

Tal y como él mismo especifica, los autores seleccionados en su estudio se agrupan dentro de la clasificación de *latinos* (no en vano, el título de la obra es ya explícito en este sentido, *Dance Between Two Cultures: Latino<sup>10</sup> Caribbean Literature Written in the United States*) en detrimento, por tanto, del otro grupo de intelectuales caribeños compuesto por autores que han nacido y se han criado en sus respectivos países de origen a lo largo de las tres islas del Caribe español y, con posterioridad han migrado a tierra norteamericana y que, además, suelen escribir en español: los hispanos. Como excepción que confirma la regla, Luis incluye en su análisis la obra

<sup>10</sup> El subrayado es propio para enfatizar el término en cuestión.

*Memorias de Bernardo Vega* (1977, publicada en inglés como *Memoirs of Bernardo Vega* en 1984) ya que como él mismo advierte su estudio también se nutre de traducciones al inglés, si bien en la práctica es este caso la única excepción en el estudio de la narrativa ya que el resto se publican dicha lengua al tratarse de autores *latinos*. Así el *corpus* de obras examinadas se conforma de manera hegemónica de los trabajos de los latinos Julia Álvarez, Óscar Hijuelos y Piri Thomas, nacidos los tres en la ciudad de Nueva York, y Cristina García, que aunque nacida en La Habana, se mudó a los dos años también a la ciudad de Nueva York. En el caso de las obras de poesía tratadas en *Dance Between Two Cultures*, se repite dicha hegemonía de autores latinos (cubano/puertorriqueño/dominicano-americano<sup>11</sup>) con una clara predominancia así de obras en inglés. Por todo ello, resulta evidente la disposición de William Luis en priorizar de manera prácticamente absoluta la literatura latino-caribeña en su obra lo que, implícitamente, va en detrimento del grupo de autores hispano-caribeños cuyo caso, aunque perteneciente a la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos al igual que el latino, no resulta exactamente igual. En efecto, los autores nacidos y criados en las tres islas del Caribe español migran a tierra continental con su propia cultura y, de manera más específica, su lengua romance que tienden a usar en sus textos mientras se hallan en un país predominantemente anglófono. Con independencia de las experiencias interculturales hispano-anglo de dichos escritores, la publicación de obras escritas en español en un medio anglo no resulta en sí el mismo proceso que la publicación y comercialización de obras en inglés (por lo que muchos hispanos tienden a publicar en otros países aunque escriban desde los Estados Unidos),

---

<sup>11</sup> El subrayado es propio para enfatizar el lema anotado.

aunque se trate en ambos casos de autores de ascendencia caribeña. Por lo tanto, aunque se analice un mismo grupo de autores atendiendo a la línea de investigación iniciada por Luis, él mismo da relevancia casi absoluta a textos de autores latinos en menoscabo intrínseco de las particularidades de los hispanos (cubanos, puertorriqueños y dominicanos, sin el añadido del gentilicio “americano” tras ellos) cuyo vacío, en gran medida, apoya al ejercicio de la presente tesis en cuyo segundo capítulo sí se analizarán dos autores hispano-caribeños: el puertorriqueño Pedro Juan Soto y el cubano Reinaldo Arenas.

Dada la relevancia de los trabajos del profesor William Luis para la aparición y desarrollo de una línea de investigación que seguirá siendo desarrollada por otros profesores, si bien en escaso número, decido contactar con él para profundizar en un par de cuestiones y él, amablemente, acepta mi propuesta de entrevista<sup>12</sup>. Una de las preguntas que con más ansia deseaba responder era el porqué de la elección del objeto de investigación y su interés en mantenerlo en el tiempo a través de diversas publicaciones conformando con el tiempo una línea de análisis para la comunidad latinoamericanista. Si bien en sus volúmenes previos destacaba su interés por cerrar un vacío que existía en cuanto a la literatura latinoamericana escrita en Estados Unidos, centrándose únicamente en el Caribe insular de habla hispana, en la entrevista comparte conmigo que se trata también de una cuestión personal y profesional:

Mi compromiso con la literatura de los latinos y en particular, hispano-caribeña, es un compromiso personal y profesional. Recuerdo cuando era estudiante de la Universidad, a finales de la década de 1960

---

<sup>12</sup> La entrevista puede ser leída en su totalidad ya que se halla anexada en el apartado homónimo de la presente tesis.

y primeros años de la década de 1970, era consciente de que se estaban escribiendo algunas obras que después formarían parte de lo que *a posteriori* llamaríamos literatura de los latinos y recuerdo especialmente haber visto un libro de Víctor Hernández Cruz, que se llamaba *Papo got his gun*, que tenía que ver con sus experiencias en Nueva York. También, por otro lado, en ese momento el partido de los Young Lords estaba apoyando a la comunidad hispana de Nueva York, del Barrio, con sus acciones ante las injusticias de la policía contra los puertorriqueños y contra otros individuos hispanos.

En lo que también interfiere una cuestión menos personal y más profesional:

[...] mi primer compromiso serio con esta literatura tuvo que ver con una invitación que recibí de Roberto González Echevarría y de Enrique Pupo-Walker, que estaban preparando tres tomos sobre la literatura hispanoamericana para la Cambridge University Press y a mí se me pidió que escribiera sobre la literatura de los latinos y ese fue, ciertamente, el primer compromiso serio que, si mal no recuerdo, me llegó a finales de la década de los ochenta. De esta forma, empecé a leer todo lo que caía en mis manos y tenía que ver con los latinos y del fruto de mi lectura resultó el ensayo que escribí sobre la literatura latinoamericana en Estados Unidos que después se convertiría en mi libro *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature written in The United States*.

A lo que prosigue:

Sin embargo, me gustaría añadir que en la década de los ochenta yo fui

asesor de la Biblioteca del Congreso y trabajé con la Oficina de la *Hispanic Division*. Para entonces, se me había pedido ser el asesor de literatura caribeña, en particular narrativa, así que todo lo que se escribía sobre Puerto Rico, Cuba y la República Dominicana pasaba por mis manos y yo lo leía. Todo lo que se publicaba me llegaba y escogía las obras de mayor importancia o, mejor dicho, de valor permanente, las reseñaba y escribía la introducción para señalar el camino de la literatura que estaba leyendo. En ese momento me di cuenta que había una literatura hispano-caribeña que se escribía en los países de origen, en las islas, y otra que se estaba escribiendo en Estados Unidos por migrantes y exiliados de estas islas y, aunque la visión en aquel momento era homogeneizar esta literatura en tanto que todo era literatura del país de origen, me di cuenta que ya había una tradición de escritores hispano-caribeños en los Estados Unidos y, por lo tanto, la influencia de la presencia de estos escritores en Estados Unidos debería considerarse: es decir, la influencia norteamericana. En otras palabras, no era lo mismo escribir desde Cuba, desde Puerto Rico o desde la República Dominicana o escribir desde los Estados Unidos sobre estos países.

Efectivamente, el profesor retoma en la entrevista las particularidades de sus obras, ya analizadas, y de manera más precisa, su terminología hispano vs. latino en cuanto a la división de autores agrupados bajo el lema hispano-caribeño que escriben en Estados Unidos. Trabajar para la Biblioteca del Congreso y con la Oficina de la

*Hispanic Division* posibilitó así su contacto con todas las publicaciones que estaban viendo la luz en dicho momento histórico, lo que facilitó su labor como analista de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, con independencia de, además, vivir y ser testigo de un clima hostil hacia los sujetos hispanos en dicho país. Su oficio pues se convirtió en la mejor herramienta para poder ejecutar su propuesta de rellenar el vacío existente en las antologías de literatura latinoamericana en cuanto a la producción netamente hispano-caribeña en el país del dólar y su interés no solo residió en darla a conocer sino en ofrecer una metodología de estudio de dicha historia literaria. En sus propias palabras:

Vemos así que esto es importante porque hay ciertas semejanzas y diferencias entre los grupos de chicanos, los grupos de cubano-americanos, dominicanos, puertorriqueños isleños y los puertorriqueños que viven en la urbe norteamericana. Y así que me di cuenta que había cierta relación entre estas diferentes literaturas, también semejanzas, y eso es lo que hice en el ensayo de la Cambridge: empecé a comparar la literatura cubano-americano con la dominicana-americana y con la puertorriqueña-americana porque el Caribe es un espacio heterogéneo y pedía esta comparación.

Por último, en cuanto a la consideración del Caribe hispano como una unidad para poder estudiar su literatura en diversos contextos, en este caso en Estados Unidos, el profesor matiza que, en efecto, la historia común y la diversidad étnica que lo caracteriza, aparte del insularismo, permiten, en efecto, dicho estudio:

Debo señalar al Caribe como metáfora que incluye la presencia africana que le da una definición muy especial, pero no se debe conocer solamente la historia de la esclavitud, sino también la historia de la emigración. Las islas caribeñas por definición al ser islas se proyectan hacia dentro, el insularismo, pero también contienen su proyección hacia fuera. Este elemento de emigración y exilio que está presente en las islas, más el concepto de la historia de la esclavitud y la fusión o la mezcla de diferentes razas son sumamente fundamentales para entender el Caribe en sí, pero también para entender el Caribe en otras partes del mundo: en México, en Sudamérica, en definitiva, el Caribe en otros lugares del mundo.

El trabajo que desempeñó Luis también permite entender su visión y propuesta de crear una historia de la literatura ya que es de entender que por sus manos pasaron muchos títulos hispano-caribeños escritos en Estados Unidos, lo que facilitó su acceso a dichos títulos y dar así comienzo a un nuevo objeto de estudio. La entrevista viene, en conclusión, a respaldar el análisis de sus volúmenes específicos al respecto y las características personales y profesionales que le animaron y permitieron llevarlos a cabo.

Por su lado, la profesora de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, Vanessa Pérez-Rosario, edita, prologa y publica ya en junio de 2010 y, de nuevo en inglés y desde Estados Unidos, *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*, donde retoma el estudio de la producción literaria hispano-caribeña que

había comenzado años antes su colega Luis, centrándose, al igual que lo hacía este último, en las tres islas que componen el Caribe español insular (abandonando así los intelectuales desplazados a los Estados Unidos desde Venezuela, Colombia y otros países hispanoamericanos bañados por las aguas del Mar Caribe, primando siempre la insularidad):

The essays included in the collection *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement* explore the lives and the literature of intellectuals and writers of Cuban, Puerto Rican and Dominican origins who cross barriers and borders of thought and tradition (Pérez-Rosario, 2010: 1).

Si bien la obra se compone de 4 bloques temáticos (a saber: “Migratory identities”, “Dislocated Narratives”, “Gender Crossing” y “Racial Migrations”) antecidos por el prólogo a cargo de Pérez-Rosario, bajo el nombre de “Historical Context of Caribbean Latino Literature”, la información contenida en dicha publicación resulta de gran valía para el estudio de la génesis textual de los autores hispano-caribeños en los Estados Unidos por la heterogeneidad de los temas tratados. No obstante, la obra no responde con exactitud y detalle a la aparición de un espacio literario propio y distintivo de los autores de ascendencia hispana en su nuevo medio de forma diacrónica, sino que ofrece un panorama, si bien detallado, de cada uno de los aspectos trabajados en los distintos capítulos (identidad, género o cuestiones raciales). A diferencia de Luis, Pérez-Rosario sí presta mayor atención a los autores que escriben en castellano y, al igual que ocurría con las investigaciones del profesor de la Universidad de Vanderbilt, su trabajo se halla dirigido, fundamentalmente, a la

comunidad latinoamericanista que conoce con gran detalle la historia, las particularidades político-culturales y los movimientos migratorios de los autores hispano-caribeños hacia Norteamérica por lo que muchos de estos son apenas nombrados sin mayor análisis. Su lectura requiere pues de un conocimiento avanzado de la literatura caribeña, tanto isleña como diaspórica. No obstante, la mera publicación de la obra pone de manifiesto el interés de la crítica literaria y el aumento del *corpus* de latinoamericanistas en el estudio de la génesis literaria hispano-caribeña insular en Estados Unidos de forma progresiva en el eje diacrónico, poniendo de nuevo en el mercado editorial y en la comunidad científica dicho proceso específico de génesis artística de exilio y diáspora. De cualquier modo, en el prólogo de la obra, Pérez-Rosario alude ya a la impronta que el proceso de la migración deja en el individuo objeto de dicho desplazamiento, lo que adelanta que su perspectiva analítica va a ir encaminada más bien a la sociología, frente a las distintas posibilidades de lectura a las que Luis aludía en sus investigaciones entre las que el mismo se decantaba, en sus propias palabras, por la histórico-literaria. Pérez-Rosario, sin embargo, se maneja en una mayor interdisciplinariedad, alejada de un único prisma primario, como ocurría de forma repetida con Luis, si bien sus publicaciones resultaron germen *sine qua non* para posteriores análisis:

The migrant lives a life outside of habitual order; it is a life that is decentered between two worlds. This contrapuntual visión or double consciousness courses from her or his country of origin while simultaneously critiquing U.S. hegemonic narratives and imperial power in the Caribbean región (Pérez-Rosario, 2010: 1).

De cualquier modo, la profesora rehúye en su prólogo de hablar únicamente de la época contemporánea y actual, sino que, al igual que Luis, se retrotrae al siglo XIX para hablar de los primeros autores hispano-caribeños de los que existe constancia de haber escrito y/o publicado en tierra estadounidense, como el caso de José Martí, aunque, a diferencia de Luis, Pérez-Rosario apenas entra en detalles y particularidades al respecto de toda la producción decimonónica del mismo:

José Martí was exiled for denouncing the Spanish colonial government in Cuba, and as expressed in his essay “Nuestra América” as well as in other writings, developed a keen understanding of U.S imperialism during his extended stay in New York (Pérez-Rosario, 2010:2).

En realidad Rosario emplea su prólogo, más bien, como adelanto a los diversos capítulos que constituyen la publicación por lo que no le es necesario establecer un concienzudo análisis de lo que irá apareciendo en páginas precedentes y, tal y como se ha mencionado con anterioridad, se mantiene siempre fiel a una línea claramente sociológica en cuanto a sus anotaciones. Anecdóticamente, Rosario pone de manifiesto una cuestión bastante habitual en el acervo común de los estudiantes de literatura hispanoamericana que consiste en la creencia de que los desplazamientos de intelectuales hispano-caribeños hacia Norteamérica resulta un proceso de reciente aparición dada la relevancia que su producto cultural ha adquirido en nuestros días, por lo que puntualiza que los antecedentes de dichos movimientos de intelectuales se retrotraen, en efecto, a la época decimonónica:

The collection opens with the late nineteenth-century writer José

Martí's work to provide historical depth to Caribbean latino literature that is often misunderstood to be a mid-twentieth century phenomenon. The cultural expressions of writers from the región is erroneously thought to have emerged because of the Cuban Revolution of 1959, the end of the Trujillo dictatorship in the Dominican republic in the 1960s and the economic policies and establishment of the Free Associated State of Puerto Rico in 1952. In reality, people from the Hispanic Caribbean have been emigrating to the United States throughout the nineteenth century and growing in number as the United States became the main economic power in the región (Pérez-Rosario, 2010: 3).

Lejos de mantener un mayor discurso diacrónico, Pérez-Rosario continúa con su enfoque sociológico para retrotraerse a la literatura dominicana escrita en época contemporánea en los Estados Unidos, lo que facilita la comprensión de las relaciones socio-políticas entre los intelectuales migrados y el gobierno estadounidense, pero dificulta el estudio histórico de la presencia de intelectuales y literatos en los Estados Unidos con anotaciones tales como: "On the other hand, Juan Bosch's contrapuntual doubling is revealed in his astute understanding of the role that U.S. government played in his attempt to establish "democracy" in the Dominican Republic" (Pérez-Rosario, 2010: 2).

Tras prologar y editar el volumen *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement* en 2010, esta continúa con el estudio de la literatura hispano-caribeña en Estados Unidos, si bien, centra ahora su análisis, cuatro años más tarde de la publicación de la primera obra, en la biografía y obra de una autora puertorriqueña emigrada de forma temprana a tierra estadounidense, ya en la primera

mitad de siglo XX, llamada Julia de Burgos (Carolina, Puerto Rico 1914-Nueva York, EE.UU. 1953), dado el carácter innovador de sus textos, el explícito antiimperialismo y el feminismo intrínseco en sus poemas (*avant la lettre* el caso de la sociedad puertorriqueña de su época) que la ha llevado a ser considerada un símbolo icónico para el pueblo *boricua* tanto isleño como desplazado al otro lado del Estrecho de la Florida (y, en menor medida, también latinoamericano, por extensión).

La publicación de Pérez-Rosario<sup>13</sup>, escrita íntegramente en inglés -con alguna mínima excepción en los títulos de sus apartados, algunas citas y los versos y las cartas salidas de la pluma de la autora- (lo que dificulta su difusión para el público hispanohablante, tal y como también ocurría con la anterior obra de Pérez-Rosario y la mayor parte de las publicaciones del profesor Luis) se divide en 5 grandes capítulos que ofrecen un claro panorama temático distintivo para facilitar así su lectura y la coherencia interna de su contenido, a saber: “Writing the Nation: Feminism, Anti-Imperialism, and the Generación del Treinta”, “Nadie es profeta en su tierra: Exile, Migration, and Hemispheric Identity”, “Más allá del mar: Journalism as Puerto Rican Cultural and Political Transnational Practice”, “Multiple Legacies: Julia de Burgos and Caribbean Latino Diaspora Writers” y “Remembering Julia de Burgos: Cultural Icon, Community, Belonging”, finalizando dicha publicación con unas últimas palabras de la autora al respecto de la impronta étnica latinoamericana dejada por la autora en su paso por los Estados Unidos gracias a su contribución artística en dicha tierra bajo el epílogo “Conclusion: Creating Latinidad” (término este que nos devuelve a la terminología de Luis dado que De Burgos nació en Puerto Rico, pero emigró y

<sup>13</sup> Recensión de la obra mencionada publicada en la revista *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, Nº 9, editada en la Universidad de Vigo, España.

adquirió la cultura anglo-estadounidense). Es, de igual forma, ciertamente destacable que los paratextos que acompañan la obra ofrecen, por su parte, un gran valor bibliográfico accesorio y unas fotografías del legado muralista que recuerda a la autora puertorriqueña por las calles y travesías de las tierras de ambos lados del Mar Caribe, anexos estos de gran valor artístico y filológico.

Lejos de comenzar el estudio de forma diacrónica, Pérez-Rosario opta por empezar haciendo alusión a las distintas experiencias biográficas de De Burgos que han contribuido a convertirla en un mito en defensa de los derechos humanos (particularmente, en lo referido a los de la mujer) y en leyenda eterna de resistencia ante el imperialismo estadounidense, recreando las condiciones de su trágica muerte en la introducción a la obra aunque evitando, en gran medida, todo dato escabroso y un morbo innecesario. Así relata cómo, tras una vida de reivindicación identitaria a pesar de las relaciones geo-territoriales entre su Isla y los Estados Unidos (que pasó a ser poseedor de la tierra *boricua* tras la pérdida de España de sus últimas colonias como consecuencia de su derrota en la Guerra hispano-americana comenzada por el hundimiento del Maine en 1898 y la consiguiente firma del Tratado de París el mismo año), una intensa lucha por hacerse hueco en una sociedad fundamentalmente falocéntrica (incluso en el ámbito literario entre los miembros de la Generación del 30 en Puerto Rico) y una producción poética a favor de la individualidad de la mujer en todas sus facetas y su derecho al poder de decisión autónomo, su cuerpo sin vida fue hallado por un par de policías en la ciudad de Nueva York sin ningún tipo de identificación y sin ser reclamado hasta un tiempo después, cual vagabundo de desgraciada existencia. Su muerte se convirtió así para Pérez-Rosario en materia que

contribuyó a la génesis del mito, que fue extendiéndose hasta otros aspectos de su biografía: “Burgos’s death is the stuff of legend. Gossip shrouded her life, but her death made her the subject of great storytelling, myth and speculation” (3). En efecto, las peculiaridades de su muerte tras una vida de reivindicación, lucha y un extenso legado artístico, ciertamente innovador para su época, ayudaron a convertir su figura en tótem del pueblo puertorriqueño que encuentra en su obra y experiencias una identificación de la peculiar situación socio-política de la isla caribeña desde la colonización a manos de la corona española hasta la actual estadounidense (si bien los diversos referendos celebrados en Puerto Rico han demostrado el beneplácito de los votantes en el *status quo* actual, traducido en el Estado Libre Asociado (ELA), que mantiene actualmente el país norteamericano con la Isla del Encanto<sup>14</sup>. En palabras de Pérez-Rosario:

Her life dramatizes a series of sociohistorical problems that define an important era in Puerto Rico’s history -from the 1917, signing of the Jones Act, which extended U.S citizenship to Puerto Ricans, to the 1952 status change under which the island became a free associated state. Although Burgos was born in 1914, her birth is often cited as 1917, coinciding with the Jones Act. The origin of this confusion is unclear, but a 1917 birth date reinforces her status as a symbol of this defining moment. Burgos’s death in 1953, just a year after the island became a free associated state, represents the idea that Puerto Rican culture (supposedly) died at the time of the island’s absorption into politically ambiguous relationship with the United States (4).

---

<sup>14</sup> La cuestión política entre Estados Unidos y Puerto Rico será profundamente desarrollada en el primer capítulo de la presente tesis ya que se halla directamente vinculada a la migración puertorriqueña a tierra anglo-estadounidense, de ahí a la elección de detallarla en el apartado mencionado dada la idoneidad del tema en la cuestión migratoria y, de igual forma, no repetir el mismo análisis varias veces innecesariamente.

Con independencia de dar mayor detalle de otros datos biográficos, como el caso de su sexualidad, aspecto este también controvertido en su biografía -a pesar de haber contraído matrimonio en varias ocasiones-, Pérez-Rosario prefiere centrar su estudio principalmente en el legado poético de la autora, analizando así a lo largo de los diversos capítulos que componen la obra varios de sus poemas más extendidos y de materiales ciertamente heterogéneos, ofreciendo así una biografía desarrollada en su justa medida que elude el apetito morboso y la anuencia de las leyendas asociadas a su figura. Así pues, la profesora de la Universidad de la ciudad de Nueva York explora con detalle poemas como “Río Grande de Loíza”, probablemente el más recordado, donde De Burgos “crea un mundo premoderno donde los humanos y la naturaleza conviven en armonía”<sup>15</sup> (18), “Se me ha perdido un verso”, en el que la literata “expresa muchas de las frustraciones que los artistas experimentan cuando cultivan su arte” (41) o “Mi alma”, a través del cual la autora *boricua* “revela una auto fragmentación y desconexión, sufriendo de alienación, estado que ella compara a la experiencia del exilio” (42).

*Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon* supone en la totalidad de sus apartados una interesante y nueva lectura de la vida, experiencias y obra de la autora puertorriqueña en Estados Unidos, incidiendo en los aspectos verídicos (como su legado textual o datos fehacientes como las condiciones y fecha de su muerte) que la han elevado a emblema identificativo de la nación puertorriqueña a pesar de las décadas que separan su existencia de la actualidad en la que se publica dicho texto. El registro empleado por Pérez-Rosario, eludiendo formas barrocas vacías

<sup>15</sup> Las traducciones al castellano son propias, las referencias originales de *Pérez-Rosario* se hallan escritas en inglés.

e innecesarias, muestra la concreción con la que la investigadora desea transmitir su mensaje, y el detalle y cuidado con el que esta dota a sus páginas explicita la admiración, el cariño y el respeto que Pérez-Rosario profesa por la figura y obra de De Burgos tanto como escritora de gran calidad artística e innovadora en la heterogeneidad de sus materiales narrativos, así como sujeto adelantado a su tiempo a quien le tocó lidiar con la pobreza de su infancia, el difícil acceso a los estudios dada su condición de mujer (a pesar de ello pudo finalizar su grado en enseñanza en la Universidad de Puerto Rico, oficio que después también practicaría) y una vida de reivindicaciones tan heterogéneas como los materiales de su obra: la búsqueda de la identidad puertorriqueña ante un panorama de constantes colonialismos (aspecto este que encontraremos en la literatura hispano-caribeña de forma recurrente) y la defensa del derecho de elección de la mujer como individuo en una sociedad mayoritariamente falocéntrica, que inspiraría a posteriores escritoras feministas de ascendencia hispana tanto en la Isla como en los Estados Unidos.

## ANTECEDENTES SECUNDARIOS<sup>16</sup>

Con independencia de la existencia de una línea de investigación que aborda el objeto de estudio de manera específica y pormenorizada (es decir, hispano-caribeña en el conjunto de sus tres islas en el contexto socio-cultural estadounidense), limitada a un par de autores norteamericanos como hemos analizado, cierto es que existe otro cuerpo de publicaciones que no tratan de manera específica la literatura hispano-caribeña como una unidad geo-cultural<sup>17</sup> para ser así estudiada en Estados Unidos, pero sí tratan el objeto de estudio de manera quizá más difusa en su terminología y perspectiva. Este es el caso de la antología *Historia de la Literatura Hispanoamericana*

---

<sup>16</sup> Huelga apuntar que los antecedentes secundarios al objeto específico de esta tesis han debido ser seleccionados para incidir en este aspecto con precisión y concreción. Evidentemente, la lista de títulos citados en este apartado podría ser mucho mayor ya que la literatura latinoamericana en su vasta amplitud en Estados Unidos y las relaciones políticas entre ambas regiones son un tema de gran interés para la disciplina filológica, histórica y politológica. Por lo que no se ha tratado de enumerar obras cual lista infinita, sino que dadas las limitaciones de la tesis, tan solo se ha pretendido presentar títulos que han abordado el objeto de estudio de la tesis desde diversas perspectivas y a través de distintas metodologías para incidir en la importancia, el número y la novedad de los mismos.

<sup>17</sup> El término geo-cultural es una apuesta propia. Ninguno de los profesores que han abordado el tema de forma específica lo ha empleado. No obstante, lo empleo como forma de unir las tres islas bañadas por el mar Caribe (de ahí a “geo”) que comparten un pasado común de colonización española, esclavitud, explotación de materiales naturales, diversidad étnica y racial, religión, lengua y cultural (de ahí a “cultural”), entre otros. La caribeñidad de dicha región geo-cultural es definida, de forma anecdótica, por la doctora Mercedes López-Baralt en la tesis inédita anexada en la presente tesis de la siguiente forma: Estuve en Granada [España] presentando un libro y doy una conferencia y cuando la termino, me vuelvo a la primera fila, donde estaba sentada, y me tenían preparada una sorpresa y empieza a cantar... Era un muchacho negro, guapísimo, un artista dominicano... Y luego empieza a bailar una bachata preciosa y me doy cuenta que empiezo a moverme y él baja, con las manos abiertas, y bailamos juntos... Eso era el Caribe, el baile, el ritmo, somos hermanos caribeños. Él negro, yo blanca, pero hermanos. También la cocina... Tenemos muchos nexos de unión. Muchos.[Todas sus palabras son tomadas de dicha entrevista]

*III. Siglo XX* (2008), coordinada por Trinidad Barrera, donde se incluyen tres capítulos bajo los epígrafes “La narrativa del Caribe en el siglo XX. I. Cuba”, “La narrativa del Caribe en el siglo XX. II. Puerto Rico” y “La narrativa del Caribe en el siglo XX. III. República Dominicana” que abordan el objeto de estudio si bien a través de manera individualizada por cada isla y no en su conjunto. Los títulos de los capítulos resultan así ciertamente explícitos respecto al tratamiento de la producción literaria de los autores procedentes del Caribe español, no obstante, su mayor interés para esta tesis reside en las referencias a la literatura producida por estos mismos autores en la diáspora (con especial detalle, evidentemente, en Estados Unidos) donde también se incluyen las obras escritas en inglés por los autores de homónima ascendencia nacidos, no obstante, en el nuevo país receptor. En el capítulo dedicado a la literatura puertorriqueña, se presta especial atención así a un apartado titulado “Partes de un todo. La literatura puertorriqueña en Estados Unidos” en el que se abandona la producción llevada a cabo de manera insular para adentrarse en la realizada en tierra norteamericana y ofrecer, en la suma de las dos, una visión de conjunto (en este sentido, el título es ya de por sí parlante *per se*: “partes de un todo”):

Hasta aquí, se ha venido reseñando la literatura isleña escrita en lengua española. No obstante, al conseguir la ciudadanía norteamericana algunos boricuas dieron el salto a la nueva metrópoli y publicaron allí. [...] la constante emigración hacia el continente americano desde los años treinta-cuarenta produjo una nueva cultura y un término *-neorrican o nuyorican-* inventado en los setenta para designar [...] a los puertorriqueños nacidos o criados en Nueva York [...] Críticos como Barradas (1998) proponen no sin polémica considerarla como parte de un todo. Puerto Rico ya no es sólo la isla, y la identidad depende

de la historia y no de la lengua- dirá (279).

De cualquier modo, y a diferencia de las obras de William Luis, el apartado actual recoge la producción artística puertorriqueña en Estados Unidos sin ser limitada al campo literario (aunque este sigue ocupando la mayor parte de la publicación). De esta forma, se alude a la fundación del Museo del Barrio en Manhattan hacia 1969 y el Centro de Estudios Puertorriqueños de Nueva York un año después o la aparición de una cocina y pintura *nuyorican* (279). Implícitamente se defiende, por tanto, la aparición de diversas formas artísticas consecuencia de la presencia puertorriqueña en Estados Unidos (o los *nuyoricans*, si son nacidos y/o educados en el nuevo país), lo que inspira también, en parte, la consideración de diversas formas de expresión artística hispano-caribeñas acarreadas por las migraciones del pueblo homónimo hacia el gigante americano, sin ser estas limitadas con exclusividad al ámbito literario (aunque ocupe, evidentemente, un lugar hegemónico). El capítulo dedicado a la literatura dominicana en el país anglófono incluye, al igual que el puertorriqueño, un apartado dedicado a la producción artística realizada por intelectuales dominicanos al otro lado del Estrecho de la Florida bajo el título “La literatura de la diáspora y el inglés”:

A pesar de que la pobreza y avatares políticos del país propiciaron en los últimos años un éxodo importante, Santo Domingo no ha tenido una literatura fuerte en este sentido. No obstante, en los noventa adquiere peso específico la labor intelectual de los dominicanos en Estados Unidos. Junto a cuentistas y profesores como Valerio Holguín o Franklyn Gutiérrez [...] habría que subrayar las publicaciones que estudian esa presencia, según una bibliografía in crescendo (292).

La *Historia de Literatura Hispanoamericana* coordinada por Trinidad Barrera supone así un estudio que prioriza la difusión de nombres y procesos sociológicos frente al análisis de las obras y que retoma la misma línea de investigación iniciada por William Luis sin aludir de manera explícita al sintagma hispano-caribeño (en preferencia de la división por país individual); de igual modo, la antología no se hace eco de la terminología y tradición literaria aportada por el profesor de Vanderbilt en sus anteriores publicaciones. Sin embargo, la suma de los tres capítulos (la narrativa del Caribe en el siglo XX. I -Cuba-, II – Puerto Rico- y III -República Dominicana-) y su aplicación en el estudio de la producción de la diáspora (y con especial detalle, en Estados Unidos) supone el mantenimiento de la misma línea de investigación del profesor Luis, lo que revitaliza el objeto de estudio una década después de las publicaciones del primero y, además, facilita la difusión de los contenidos en el mundo hispanófono ya que se publica en español (a diferencia de *Dance Between Two Cultures* o *Hispanic Caribbean Literature of Migration. Narratives of Displacement*, que se hace solo en inglés).

No solo las publicaciones enfocadas netamente a la filología se han ocupado de manera específica de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos. A lo largo de los últimos años también se ha dado lugar a la celebración de actos de índole socio-académico en los que se ha tratado la cultura hispano-caribeña en Estados Unidos (lo cual no se circunscribe únicamente a la literatura, aunque lo cierto es que en la práctica, el texto artístico sigue teniendo el mayor peso dentro de los elementos analizados). Tal es el caso del simposio internacional realizado los días 22 y 23 de junio

de 2001 en el recinto universitario The City College (Nueva York) y 29 y 30 del mismo mes en el Salón Caonabo del Hotel Santo Domingo de dicha ciudad (República Dominicana) del que surge años después la obra *Desde la orilla: Hacia una nacionalidad sin desalojos* (2004). El motivo de la celebración se debe a la creación de un foro de debate sobre la intersección entre homogeneidad y exclusión social fundada en factores raciales, culturales o lingüísticos en los países hispano-caribeños (si bien con especial detalle en la República Dominicana y Puerto Rico -y por este orden-) así como la sufrida por los individuos de dichas islas en Estados Unidos, convertidos todos ellos en *desalojados*:

La palabra “desalojos” no formaba parte del título del simposio que dio pie a los textos aquí recogidos, pero lo usamos en el libro por considerar que describe con gráfica elocuencia la consecuencia fundamental de la exclusión antidemocrática de toda sociedad que se niega a albergar la diferencia. Cuando se define la nacionalidad o la identidad cultural del país según una fórmula homogénea automáticamente se pone a la intemperie a aquellos sectores de la población cuyo perfil riña con la definición adoptada. [...] En el menos grave de los casos se le deja sin la garantía social que promete la condición humana (12).

En el congreso se citaron alrededor de sesenta especialistas de diversas disciplinas (entre ellas, la filológica) y sus ponencias fueron recogidas por los compiladores Silvio Torres-Saillant, Ramona Hernández y Blas R. Jiménez para dar luz a la ya apuntada publicación. Lo cierto es que la obra no trata la literatura hispano-caribeña en Estados Unidos de manera específica y exclusiva, aunque sí alude a ella en varias de sus páginas y, a su vez, estudia y reflexiona sobre las experiencias de los

individuos del Caribe hispano migrados al otro lado del estrecho de la Florida (y, entre ellos, los escritores de homónima ascendencia); por otro lado, entre los especialistas que participan en él se hallan investigadores de la producción textual hispano-caribeña en tierra norteamericana de la relevancia de Daisy Cocco de Filippis, particularmente erudita en el *corpus* dominicano de mujeres escritoras<sup>18</sup>, o Yolanda Martínez-San Miguel, de extensa trayectoria investigadora en el campo de diáspora puertorriqueña<sup>19</sup>. Lo cierto es que las trayectorias investigadoras de ambas bien pueden actuar también de antecedentes secundarios del objeto de estudio de esta tesis -ver notas 6 y 7-, si bien cada una de ellas se centra en la producción de los autores de su país de origen en la diáspora (República Dominicana y Puerto Rico, respectivamente), en lugar de aunar a los autores del Caribe hispano en cuanto a su génesis de migración y exilio en Norteamérica, tal y como sí hace el profesor Luis o la profesora Pérez-Rosario. De cualquier modo, entre las ponencias (y posteriores actas compiladas en *Desde la orilla*), destacan varias investigaciones explícitamente vinculadas a los procesos sociológicos y culturales surgidos a través del contacto del pueblo hispano-caribeño con el país

---

<sup>18</sup> Si bien la doctora Cocco de Filippis es particularmente experta en la producción dominicana de escritoras (*Combatidas, combativas y combatientes. Antología de cuentos: escritos por mujeres dominicanas*, 1992), su actividad investigadora resulta de vital importancia en la recuperación y difusión de los textos dominicanos de la diáspora (*Poemas del exilio y de otras inquietudes: una selección bilingüe de la poesía escrita por dominicanos en los Estados Unidos*, 1988, junto con Emma Jean Robinett, o *La literatura dominicana al final del siglo: Diálogo entre la tierra natal y la diáspora*, 1999). Su participación conjunta con el escritor e investigador Franklin Gutiérrez, antes refrendado, ha dado, de igual modo, fructíferos títulos sobre la literatura dominicana en Estados Unidos (*Literatura dominicana en los Estados Unidos. Presencia temprana 1950-1950*, 2001).

<sup>19</sup> El currículum de la profesora Martínez-San Miguel incluye al respecto la publicación de artículos como "Boricua (Between) Borders: On the Possibility of Translating Bilingual Narratives" en *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era* (2007), "Nuyoricans y negropolitanos: diáspora y racialización en Puerto Rico y Martinica" en *Los contornos del mundo: globalización, subjetividad y cultura* (2009) o "Diáspora, migración y literatura puertorriqueña (1940-2010) en *Escrituras en contrapunto. Estudios y debates para una historia crítica de la literatura puertorriqueña* (2015). Destacan también los libros *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe hispánico insular* (Ediciones Callejón, 2003) y *Coloniarty of Diasporas. Rethinking intra-colonial migration in a pan-caribbean context* (Palgrave: 2014). Puede hallarse información más precisa en su página web profesional: <http://www.yolandamartinez-sanmiguel.com/> (última consulta: 16/12/2017).

anglófono como son, entre otros, “La 'otra isla' de Nueva York y la caribeñidad a la intemperie”, de la ya nombrada Yolanda Martínez-San Miguel; “Between the Nation and the Diaspora: Migration to and from Puerto Rico”, del profesor de antropología puertorriqueño Jorge Duany; o “Domínico-puertorriqueños en el 'país de cinco pisos”, de Manuel Cordero Ortiz. En el caso de las anotaciones de Martínez-San Miguel, la investigadora alude afirmativamente a la inclusión de la isla de Nueva York dentro del espacio insular pancaribeño en tanto que todas ellas se ven intrínsecamente ligadas a través de las migraciones de sus individuos y los procesos que surgen de estas (incluida la literatura):

[...] he dedicado gran parte de mi estudio al análisis de las producciones simbólicas que aluden a los desplazamientos masivos de puertorriqueños, cubanos y dominicanos dentro del Caribe. Sin embargo, a medida que iba estudiando las producciones artísticas de estos tres países, se fue haciendo evidente que Nueva York tenía que funcionar como otra isla más en ese imaginario caribeño que estoy manejando. [...] Propongo, pues, un estudio de la experiencia de los enclaves caribeños en Nueva York en las décadas del 1980 y 1990. Seleccione estas dos décadas porque durante éstas ya se ha consolidado una escritura latina y caribeña en Estados Unidos, específicamente en Nueva York (470-71).

Por su parte, Jorge Duany<sup>20</sup>, explora las relaciones migratorias de la Isla del Encanto con la parte continental del país del que forma parte en términos jurídicos (es

---

<sup>20</sup> Las reflexiones del profesor Duany serán ampliamente estudiadas en páginas sucesivas debido a la innovación de sus conceptos sobre la situación de Puerto Rico y Estados Unidos desde la perspectiva política y cultural.

decir, Estados Unidos), pero, a su vez, amplía el objeto de su investigación a la inmigración de individuos boricuas previamente desplazados que ahora retornan a su país de origen, así como a los inmigrantes cubanos y dominicanos que arriban a dicha Isla. Duany establece así una meditación de los movimientos migratorios dentro de las tres islas caribeñas con Puerto Rico como país de destino, así como los boricuas que retornan a su patria étnica:

Today, nearly half of all persons of Puerto Rican origin live in the continental United States. At the same time, the Island has received hundreds of thousands of immigrants since the 1960s, primarily returning Puerto Ricans and their descendants, and secondarily citizens of other countries, especially the Dominican Republic and Cuba. [...] This combination of a prolonged exodus, together with a sizeable influx of returnees and foreigners, makes Puerto Rico a test case of multiple population movements (450).

El último caso apuntado, Cordero Ortiz, se aleja quizá con mayor distancia del objeto de investigación específico de esta tesis, pero aporta una valiosa información sobre desplazamientos físicos producidos entre individuos hispano-caribeños dentro de su propia unidad geo-cultural, lo que enriquece la complejidad de las vías de llegada a Estados Unidos por parte de dicha población. En efecto, la llegada a tierra norteamericana no se produce únicamente a través del país de origen del migrante, sino que en el caso de los dominicanos, particularmente, Puerto Rico es también una país de paso hacia la ansiada tierra norteamericana:

Many Dominicans immigrants also risk their lives trying to reach the United States in make-shift rafts across the Caribbean Sea. For many, the attempt to

reach the United States begins by traversing Puerto Rico, often called the “backdoor pipeline” to the United States (DuMontier 2014: 178).

Cordero Ortiz aprovecha así la actualidad de los procesos migratorios de individuos dominicanos que se dirigen a Puerto Rico como lugar de destino (o paso intermedio para alcanzar los Estados Unidos, aunque este aspecto no sea profundamente abordado en el artículo) para establecer una investigación sobre las relaciones migratorias históricas entre los dos países. Así, estudia tanto los desplazamientos de dominicanos hacia Borinquen como la impronta que estos han acarreado para dicho país, y viceversa (aunque en mucho menor grado):

La migración de indocumentados procedentes de la República Dominicana ha sido catalogada como una que se ha agudizado en los últimos años, destacando el agravamiento y surgiendo una especie de censura a la entrada masiva de ciudadanos dominicanos a Puerto Rico, sean estos indocumentados o documentados. Históricamente ambas islas han intercambiado oleadas migratorias. [...] Desde hace un tiempo se ha empezado a manifestar en Puerto Rico un fenómeno existente en Santo Domingo desde hace muchos años. El rechazo contra un grupo del que se piensa puede constituir un elemento de ruptura, que pone en peligro las tradiciones y la cultura nacional (111 y 113).

Si bien las migraciones humanas dentro del Caribe hispano dan lugar a procesos de exclusión social por parte de las sociedades receptoras frente a los desplazados (como el caso particular examinado por el investigador), las relaciones de estos mismos

individuos son ciertamente diversas cuando estas suceden en la diáspora, y particularmente, en Estados Unidos:

Sus comunidades [dominicanas] vienen a construir una frontera dentro de la isla con sus propios códigos y costumbres, alejadas cada vez más del ideal de unidad antillana. Diferente a lo que ocurre en New York, Chicago y varios otros espacios de Norte América, donde boricuas y dominicanos históricamente han sido aliados en Puerto Rico el proceso es a la inversa (120).

Las investigaciones de Cordero Ortiz vienen así a aportar una nueva información que demuestra la complejidad de la migraciones humanas hispano-caribeñas hacia Estados Unidos como es el caso de los dominicanos que aspiran a llegar a la isla boricua en su paso hacia la tierra anglo-norteamericana y, de manera más detalla, la aparición de desplazamientos de individuos que conforman la unidad geo-cultural hispano-caribeña dentro de sí misma (como el caso ya anotado, sin exclusividad de que su entrada al país boricua se deba a la intención final de arribar a Estados Unidos). Así pues la aparición de una producción cultural minoritaria en nuevo país receptor, que se ve antecedido de las migraciones de los autores hispano-caribeños hacia el país anglófono, no se produce de manera tan evidente como pudiera parecer al observar los índices demográficos, sino que el proceso migratorio que origina una cultura étnica dentro del contexto hegemónico nacional estadounidense resulta en sí un complejo fenómeno. Asimismo, las migraciones internas que tienen lugar en el Caribe español entre individuos de sus países u otros que se hallan próximos, como el caso de los haitianos que se dirigen a la República Dominicana (Cordero Ortiz, 2014: 113), los convierte en países emigrantes hacia Estados Unidos que experimentan dentro de sus

propias fronteras la práctica de la inmigración (y sus consecuencias). En suma, los diversos artículos analizados en líneas anteriores y recogidos en conjunto en *Desde la orilla*, vienen a examinar la producción artística hispano-caribeña en Estados Unidos, sin exclusividad literaria, desde diferentes perspectivas y a través de diversas voces y metodologías, lo que ofrece una visión poliédrica de la génesis cultural producida por los autores caribeños en el país anglófono. Por último, la obra ofrece la aparición repetitiva y la consolidación de una terminología previa específica al respecto del objeto de estudio propio del arte hispano-caribeño en la diáspora basada en conceptos como la “caribeñidad”, la “dominicanidad” o la “puertorriqueñidad”. No cabe duda que la caribeñidad hispana es, en efecto, aquel rasgo idiosincrático que aúna de manera más relevante el Caribe hispano y permite su estudio como una unidad geo-cultural en su producción en Estados Unidos, por lo que la terminología resultará de gran calado en la presente tesis.

Con independencia del examen cultural del objeto de estudio, bien de manera prioritaria (*Dance Between Two Cultures*) o bien secundaria (*Desde la orilla*), existen también investigaciones que han abordado las relaciones del Caribe español y Estados Unidos desde otras disciplinas y cuyo estudio puede acarrear interesantes informaciones durante la elaboración de esta tesis ya que, como es de todos sabido, el conjunto de visiones de un mismo proceso permite una aproximación con mayor detalle al mismo. Así han sido publicadas obras de gran trascendencia en el panorama científico que han abordado tanto las migraciones del pueblo hispano-caribeño hacia tierra estadounidense como los contactos históricos y políticos entre ambos pueblos. De esta forma, los manuales de política y los estudios demográficos pueden ofrecer en

este estudio una importante fuente de conocimiento vinculado al objeto de estudio específico cuyo análisis, en su conjunto, ofrezca una sólida base que responda a la complejidad del mismo. En el caso de las publicaciones de índole demográfico destaca particularmente la obra *Hispanics in the United States: A Demographic, Social and Economic History 1980-2005* (2010), si bien he dado en mi proceso de búsqueda bibliográfica con un gran número de obras de dicha índole que examinan la población hispana en Estados Unidos dada la relevancia del asunto y la importancia que tal población está adquiriendo en el país receptor a medida que sus índices aumentan de manera continuada en el tiempo. No obstante, la obra citada, fruto del admirable trabajo de los autores Laird W. Bergad y Herbert S. Klein, dedica fructíferas meditaciones y, de manera específica, sobre la situación del pueblo hispano-caribeño como tal en Norteamérica. De igual modo, dicha obra establece un examen diacrónico desde las llegadas episódicas de individuos pertenecientes a Cuba, República Dominicana y Puerto Rico hasta las migraciones masivas y continuadas de los mismos a su nuevo país receptor, así como anotaciones sociodemográficas y comparadas entre las migraciones de las tres islas. Dicha información ofrece así valiosos fundamentos para la comprensión y correcta contextualización del producto cultural surgido de las migraciones, como es el caso. En efecto, la producción literaria hispano-caribeña se vincula con los desplazamientos de dichos autores hacia su nuevo medio por lo que resulta indispensable acceder a investigaciones demográficas, o mejor aún, sociodemográficas (es decir, que no se limiten a números y tablas, sino que ofrezcan reflexiones a partir de estas) para contextualizar el fenómeno en su complejidad. De esta forma, *Hispanics in the United States* se encarga del estudio histórico de las

llegadas de individuos de origen hispano hacia tierra norteamericana a través de capítulos como “Immigration to the United States to 1980”, “The Hispanic Population to 1980” o “Population Growth and Dispersion, 1980-2005” en los que se detallan las características de las oleadas inmigratorias de dicha población y los grados de integración de los desplazados en el nuevo medio receptor. En el caso particular de las migraciones hispano-caribeñas, el análisis rastrea sus orígenes desde el siglo XIX a través de las importaciones de azúcar de las islas boricua y cubana, aunque resultaran casos *anecdóticos*:

There had also been immigrants arriving from the former Spanish colonies of Cuba and Puerto Rico beginning as far back as the early 19<sup>th</sup> century when economic and political connections were forged between the Hispanic Caribbean and the United States because of growing sugar imports from these islands, although this migration was small scale (36-7).

El inicio de las migraciones hispano-caribeñas resultan pues “episódicas”, de manera aún más evidente si realizamos una comparación con las ejecutadas ya en la segunda mitad del siglo XX, cuando se producen las oleadas masivas debido a contextos políticos (Cuba) y crisis económicas (Puerto Rico), además de la incorporación del tercer grupo étnico dentro del Caribe hispano, la República Dominicana por cuestiones fundamentalmente económicas:

The third major pre-1980 Hispanic-Caribbean migrant group to arrive was from the Dominican Republic, although they only began to come in significant numbers after 1970 when there were about 47.500 Dominicans in the U.S. (41).

En cualquier caso, el estudio socio-demográfico que ofrece el extenso volumen incide en la importancia de la población hispana en Estados Unidos (de ahí, de hecho, a su origen) y permite contextualizar en términos históricos, políticos y, evidentemente, demográficos la llegada de los intelectuales hispano-caribeños a su nueva tierra como, por ejemplo, el caso del autor Reinaldo Arenas a la costa estadounidense a través del éxodo del Puerto de Mariel en 1980 o la estancia de manera permanente de la dominico-americana Julia Álvarez al país de las barras y estrellas por problemas políticos acaecidos durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (si bien, como veíamos con anterioridad el gran éxodo dominicano aparecerá tras la llegada de la democracia al país).

Por último, y como ya se ha apuntado, existen también antecedentes que han abordado las relaciones entre el Caribe hispano y Estados Unidos desde una perspectiva sociológica y/o netamente política y que, en la suma del resto de publicaciones que han abordado el tema, permiten ejecutar un examen ciertamente profundo y detallado del fenómeno literario. En cuanto al primer caso anotado, destaca el volumen *Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic-Caribbean and the United States* (2011), del antes citado Jorge Duany, que nace de un *paper* originado para la conferencia “The Caribbean and the United States since 1898: One Hundred Years of Transformation” organizado por el también citado Laird Bergad en la City University of New York en octubre de 1998 y en el que, anecdóticamente, también participa la también antes referenciada Yolanda Martínez-San Miguel (lo que va delimitando el número de especialistas a una repetición de los mismos nombres). La obra parte de la exploración del concepto teórico de *transnacionalidad* para aplicarlo

con posterioridad al caso de los migrantes del Caribe español erradicados en el nuevo medio estadounidense. Así el investigador Duany explora las diferencias entre *borders* (entendido como fronteras) y *boundaries* (entendido como límites) para afirmar que si bien el primero suele tratarse de “hybrid geographic and cultural zones between nations”, el segundo consiste en “the legal spatial delimitations of states” (1) de forma que las fronteras culturales y los límites legales alteran la dicotomía convencional entre “nosotros” y “ellos” (1). Dentro de esta ambigüedad o *bifocality* (1) el autor se detiene en el terreno particular de las migraciones transnacionales de los hispano-caribeños en Estados Unidos en tanto que estos en ocasiones forman parte de ambas fronteras culturales (de las del país de origen y de las del nuevo) y en otras, de ninguno (1-2). De esta forma, Duany da origen a capítulos que abordan su tesis de manera global (es decir, estudiando los tres países del Caribe español) y en otros, sin embargo, explora los casos individuales de cada nación en Estados Unidos. En cuanto al primer caso, destacan capítulos como “In the Entrails of the Monster. A Historical Overview of Hispanic Caribbean Migration to the United States” o “The Contemporary Hispanic Caribbean Diasporas. A Comparative Approach”, y en el segundo, “Revisiting the Exception. The Cuban Diaspora from a Transnational Perspective” o “Transnational Crossroads. The Circulation of People and Money in Puerto Rico and the Dominican Republic”. En cualquier caso, las aportaciones de Duany exponen con acierto los aspectos sociales y políticos que acarrearán las migraciones de los individuos procedentes del Caribe hispano a tierra anglo-norteamericana y, aunque no se detiene en el estudio literario, sí existen referencias a la producción artística surgida como consecuencia de dichas migraciones. El mayor valor de *Blurred Borders* en cuanto al

objeto específico aquí tratado consiste, por lo tanto, en la exploración de los aspectos de transnacionalidad de los migrantes que se adentran en un nuevo medio, culturalmente diverso al propio, lo que permite abordar con detalle el equilibrio entre la integración de los intelectuales en su nueva realidad y los vínculos con su país de origen (lo que, evidentemente, bien puede acarrear una interesante perspectiva analítica de sus obras literarias como el caso de la aparición de una identidad híbrida<sup>21</sup>). En cuanto al segundo tipo de antecedentes, que trabajan de manera secundaria el objeto de estudio literario y desde una perspectiva netamente política, destaca también *América Latina y Estados Unidos: Historia y política país por país* (2001), de James D. Cockcroft, en el cual se exploran los contactos históricos entre los tres países que conforman el Caribe hispano y el *gigante americano* con gran detalle (aunque de manera individual), lo que convierte a la obra en un manual político que permite contextualizar en términos políticos el fenómeno literario a través de las relaciones entre los diversos países a lo largo de los años. Así, la obra se encarga de recoger y analizar los contactos entre las islas y el país anglófono a través de tres extensos capítulos significativamente consecutivos: Cuba y Estados Unidos (capítulo 8), Puerto Rico y Estados Unidos (capítulo 9) y la República Dominicana y Estados Unidos (capítulo 10).

La suma de todos los antecedentes bibliográficos pone de manifiesto el interés del que ha gozado la producción artística hispano-caribeña en Estados Unidos (sin exclusividad del ámbito literario) así como la base migratoria que se vincula al origen a

---

<sup>21</sup> La cuestión de la construcción de la identidad híbrida o mestiza será tratada con gran detalle en el estudio de la obra de la dominico-americana Julia Álvarez, *How The García Girls lost Their Accents* dada la visión que la autora ofrece en su relato sobre la identidad de los sujetos dominicanos migrantes en Nueva York.

la misma (trabajada, además, desde diferentes perspectivas); de igual modo, se puede apreciar la actualidad de la que siempre ha gozado y goza dicho objeto de estudio dadas las sucesivas fechas de publicación de las diversas investigaciones que se han mantenido hasta nuestros días. Así, y con la finalidad de que las aportaciones que han ofrecido los antecedentes bibliográficos aquí citados queden expuestas de manera clara y ordenada y puedan ser estudiadas de manera conjunta, se presenta a continuación un cuadro resumen en el que se especifica la obra (algunas incluidas por su incorporación posterior en la tesis aunque no se hayan tratado en el presente apartado), el año de su publicación, su especificidad al respecto del objeto de estudio y su mayor aportación al respecto de dicho objeto.

Título	Año	Autor	Estudio prioritario	Máxima aportación
“Echando raíces: literatura hispano-caribeña en Estados Unidos”.	1995	William Luis	Literatura latino-caribeña en los Estados Unidos.	- Línea de investigación innovadora: suma del conjunto de los autores procedentes de los tres países del Caribe español para estudiar así su creación literaria en Estados Unidos.

<p>“La literatura latinoamericana (hispano-caribeña) en los Estados Unidos” (<i>The Cambridge History of Latin American Literature. II. The Twentieth Century</i>).</p>	1996	<p>William Luis  Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker  (coordinadores).</p>	<p>Literatura latino-caribeña en los Estados Unidos.</p>	<p>- Distinción autores hispano-caribeños (nacidos y criados en sus países de origen) y latino-caribeños (nacidos y/o criados en Estados Unidos).</p>
<p><i>Dance between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States.</i></p>	1997	<p>William Luis</p>	<p>Literatura latino-caribeña en los Estados Unidos.</p>	<p>-Consolidación y mayor detalle de la misma línea de investigación.  -Creación de una historia y tradición literaria específica de la literatura hispano-</p>

				<p>caribeña escrita en Estados Unidos.</p> <p>-Aportación de una terminología distintiva y desarrollo de su vida histórica.</p> <p>- Estudio filológico de diversas obras pertenecientes a la literatura latino-caribeña escrita en Estados Unidos (narrativa y poesía).</p>
<p><i>América Latina y Estados Unidos: Historia y política país</i></p>	<p>2001</p>	<p>James D. Cockcroft</p>	<p>Relaciones histórico-políticas entre América Latina y Estados Unidos.</p>	<p>- Base política para el contexto sociológico del fenómeno literario.</p>

<i>por país.</i>				
<i>Literatura dominicana en los Estados Unidos. Presencia temprana 1900-1950.</i>	2001	Daisy Cocco de Filippis y Franklin Gutiérrez	Presencia temprana de los autores dominicanos migrados a Estados Unidos.	- Inicios de la producción literaria dominicana en Estados Unidos, frente a la ya conocida de la segunda mitad de siglo XX.
<i>Desde la orilla: Hacia una nacionalidad sin desalojos.</i>	2004	Yolanda Martínez-San Miguel, Jorge Duany, Manuel Cordero Ortiz, Daisy Cocco de Filippis, ...  Silvio Torres-Saillant,  Ramona Hernández y	Procesos de exclusión de minorías étnicas en sociedades democráticas contemporáneas.	- Movimientos migratorios intra-caribeños.  - Movimientos migratorios de retorno (Puerto Rico > Estados Unidos > Puerto Rico; Estados Unidos > Puerto Rico).  - Nueva York, núcleo de los Estados Unidos,

		Blas R. Jiménez (compiladores)		como isla del Caribe hispano dada la impronta de dicha población en ella.  -Terminología específica: caribeñidad, dominicanidad, puertorriqueñidad.
<i>Encuentos con la narrativa dominicana contemporánea.</i>	2006	Rita de Maeseneer	Literatura dominicana contemporánea	- Análisis de la literatura dominicana escrita en Estados Unidos.  -Vínculo de la literatura dominicana de la diáspora y la insular.
<i>Historia de la</i>	2008	Trinidad	Literatura	- Mantenimiento del

<p><i>Literatura Hispanoamericana. III. Siglo XX.</i></p>		<p>Barrera (coordinadora)</p>	<p>latinoamericana contemporánea.</p> <p>Literatura latinoamericana escrita en la diáspora.</p>	<p>estudio de la literatura hispano-caribeña como una unidad.</p> <p>- Estudio diacrónico del <i>corpus</i> de autores hispano-caribeños que escriben en la diáspora.</p>
<p><i>Hispanics in the United States: A Demographic, Social and Economic History 1980-2005.</i></p>	<p>2010</p>	<p>Laird W. Bergad y Herbert S. Klein</p>	<p>Socio-demografía hispanoamericana en Estados Unidos.</p>	<p>- Análisis demográficos y sociológicos de la población hispano-caribeña en Estados Unidos.</p> <p>- Estudio diacrónico de las migraciones y causas políticas y económicas que las impulsan.</p>

				-Integración de los individuos hispano-caribeños en la vida y sociedad anglo-estadounidense.
<i>“Sobre el transnacionalismo a propósito de Puerto Rico”</i>	2002	Jorge Duany	Migraciones y análisis sociológico de la cultura hispano-caribeña (particularmente, puertorriqueña) en Estados Unidos.	-Nociones de nacionalismo cultural y nacionalismo político en la población puertorriqueña tanto migrante como isleña.
<i>Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic-Caribbean</i>	2011			- Concepto de transnacionalidad.  - Examen de las corrientes migratorias, la integración de los migrantes en el nuevo

<i>and the United States.</i>				medio y la impronta de la cultura del país de origen en estos.
<i>Autores dominicanos de la diáspora: apuntes bibliográficos. 1092-2012</i>	2013	Franklin Gutiérrez	Colección de nombres de intelectuales dominicanos que escriben desde la diáspora.	- Extensa y precisa bibliografía acerca de los autores dominicanos de la diáspora.

Cuadro 1. Resumen de los antecedentes bibliográficos tanto específicos como secundarios.

## OBJETIVOS

Tal y como demuestra el extenso y diverso *corpus* de los antecedentes bibliográficos, la producción literaria hispano-caribeña ha sido abordada de manera prioritaria (*Dance between Two Cultures*), secundaria (*Desde la orilla: Hacia una nacionalidad sin desalojos*) o de manera indirecta (*Transnational Migration between Hispanic Caribbean and the United States*); de igual modo, las publicaciones que han examinado dicha génesis artística han practicado diversas metodologías y perspectivas analíticas que abarcan desde el terreno netamente filológico (William Luis, Daisy Cocco de Filippis), hasta el socio-demográfico (Laird W. Bergad, Herbert S. Klein) o socio-político (Jorge Duany, James D. Cockcroft). De esta forma, la suma de todos ellos pone en relieve el interés tanto de dicha literatura en sí como el referido a las migraciones de individuos provenientes del Caribe hispano hacia el país norteamericano. Asimismo, destaca la ya destacada actualidad con la que siempre ha contado el objeto de estudio en tanto que las diversas investigaciones han comenzado a ser publicadas, al menos en su mayoría, desde la década de 1990 en adelante y se han mantenido hasta nuestros días. Por otro lado, las publicaciones no solo se presentan en forma de artículos o investigaciones recogidas en formato de obras o volúmenes, sino que también se han producido diversos congresos internacionales (como el titulado “The Caribbean and the United States since 1898: One Hundred Years of Transformation” organizado por

Laird Bergad en la City University of New York en 1998 -del que surge *Blurred Borders*- o el organizado por el CUNY Dominican Studies Institute en 2001 tanto en Nueva York como en la República Dominicana -y del que surge *Desde la orilla* tres años después-). Por lo tanto, la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos se ha convertido en un objeto de estudio específico (“Echando raíces: Poesía hispano-caribeña escrita en Estados Unidos”, 1995 y “La literatura latinoamericana -hispano-caribeña- escrita en los Estados Unidos”, 1996), se ha consolidado como línea de investigación (*Dance between Two Cultures: Latino Caribbean Literature written in the United States*, 1997) y se ha visto reforzado desde las perspectivas sociales (*Desde la orilla*, 2004) hasta las socio-demográficas (*Hispanics in the United States*, 2010) o político-teóricas (*Blurred Borders*, 2011). El mundo académico, por su parte, se ha interesado también por la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, si bien no siguiendo la misma línea de investigación iniciada por el profesor William Luis y ni siquiera a través de una perspectiva de unidad geo-cultural (Caribe hispano insular) aquí mantenida. El mayor interés, en este sentido, se ha centrado en el estudio y la investigación de los autores hispano-caribeños emigrados en Estados Unidos de forma individual. La base de datos de tesis doctorales impulsada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Teseo, recoge así la lectura de las tesis de la figura y obra del autor cubano Reinaldo Arenas, el puertorriqueño Pedro Juan Soto o el cubano-americano Óscar Hijuelos, todos ellos hispano-caribeños emigrados en Estados Unidos (si bien por distintos motivos y tiempos):

Título de la Tesis	Doctorando/a	Entidad universitaria	Año de lectura	Contenidos (ofrecidos en la propia web <sup>22</sup> )
<i>La Pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de Novelas testimoniales autobiográficas</i>	Panichelli Stephanie Huguette	Universidad de Granada	2006	En esta Tesis doctoral, las novelas del escritor cubano Reinaldo Arenas que forman la Pentagonía se han situado dentro del ámbito de dos géneros literarios: la novela testimonial y la novela autobiográfica.
<i>Literatura y Revolución en Cuba: La obra de Reinaldo Arenas</i>	Ana Pellicer Vázquez	Universidad Autónoma de Madrid	2003	La primera parte de este trabajo, titulada Literatura y Revolución en Cuba, analiza la interacción entre el proceso literario y el proceso

<sup>22</sup> Las búsquedas han sido realizadas en la base de datos electrónica que supone la página web de Teseo empleando para ello, evidentemente, su buscador. En el mismo se han introducido nombres de autores hispano-caribeños migrados a Estados Unidos, obras canónicas al respecto y lemas (en diversas formas para ampliar las posibilidades de un resultado exitoso) correspondientes al objeto de esta tesis como "hispano-caribeño", "caribeño", "literatura", "hispanoamericano", etcétera. (vista: 15/01/2016).

				<p>político</p> <p>en Cuba a partir de 1959.</p> <p>La segunda parte del trabajo, titulada Reinaldo Arenas, escritor maldito, se adentra en la figura compleja y polémica del escritor, que simboliza como nadie las contradicciones y encrucijadas del proceso histórico-político cubano tras la Revolución.</p>
<i>Escritura y reescritura en Reinaldo Arenas</i>	Il Ko Park Young	Universidad Complutense de Madrid	1995	El objetivo de la tesis es estudiar los aspectos de la escritura y la

				<p>reescritura en Reinaldo Arenas. El acto de escribir en Reinaldo Arenas tiene la afinidad con las teorías del lenguaje como Jacques Derrida y Barthes, Julia Kristeva, en el sentido de que el lenguaje de Arenas está liberado del pretexto funcional y lo comunicativo, por tanto, el texto, donde se juega el lenguaje se hace en el espacio no referente extratextual.</p>
<p><i>La narrativa de Pedro Juan Soto</i></p>	<p>Bettie Berrocales Torres</p>	<p>Universidad Complutense de Madrid</p>	<p>1978</p>	<p>El punto de partida de esta Tesis es que la plasmación del ambiente el</p>

				tratamiento de los personajes y la temática en la narrativa de Pedro Juan Soto, autor puertorriqueño constituyen una aportación valiosa para revelar el problema nacional de Puerto Rico
<i>La traducción de una identidad y literatura híbridas. A simple Habana melody: from When the Worlds was Good de Óscar Hijuelos</i>	Leticia María Fidalgo González	Universidad de Las Palmas de Gran Canaria	2006	Durante el humanismo era costumbre explicar los procesos de traducción en prefacios, prólogos a cartas al lector. Esta Tesis doctoral se podría entender como un extenso prólogos a

			<p>cartas al lector. Esta Tesis doctoral se podría entender como un extenso prólogo a la traducción de <i>A Simple Habana Melody: From When the World Was Good</i> de Óscar Hijuelos, autor de varias y destacadas novelas de tema cubana y cuabanoamericano. Dado que esta obra se relaciona con fenómenos de naturaleza historia, social, cultural, literaria y discursiva en distintas medias, se examinan y analizan los campos que</p>
--	--	--	---

				<p>intervienen en la creación y traducción de dicha novela: desde hechos históricos que se ubican en el siglo XVI hasta las últimas propuestas traductoras y traductológicas postcoloniales.</p>
--	--	--	--	--

Cuadro 2. Tesis leídas en Universidades españolas donde se muestra la individualización de los escritores frente al tratamiento de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos como unidad de estudio.

En el caso de la base de datos disponible en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico existen también diversas tesis que han abordado a un gran número de autores hispano-caribeños que han escrito en los Estados Unidos. En lugar de tesis doctorales, aquí reciben el nombre de disertaciones presentadas como requisito para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de Puerto Rico y, como es esperable, en la base existe una clara prevalencia de autores puertorriqueños, aunque también aparecen temas como la impronta de la emigración

hispano-caribeña en su literatura y otras producciones caribeñas de habla española (dominicana -Juan Bosch- y cubana -Cabrera Infante-), tal y como se demuestra a continuación:

Título de la Tesis	Doctorando/a	Año de lectura	Universidad de procedencia
<i>Estudio de tres novelas de la década del 50: La víspera del hombre, Usmail y El derrumbe</i>	Ilia Figueroa Díaz	1979	Universidad de Puerto Rico
<i>El tema de la emigración en tres obras de Pedro Juan Soto</i>	Arnaldo Cordero Román	1981	Universidad de Puerto Rico
<i>El tema de Vieques en dos novelas puertorriqueñas</i>	Gloria Fontánez Marcado	1986	Universidad de Puerto Rico

<i>Concepto de imagen del puertorriqueño en la novela: A través de Alejandro Tapia Rivera, Manuel Zeno Gandía y Enrique Laguerre</i>	José Juan Beauchamp	1969	Universidad de Puerto Rico
<i>Los símbolos en la obra dramática de René Marqués</i>	María Teresa Rodríguez Medina	1987	Universidad de Puerto Rico
<i>Los cuentos de René Marqués</i>	Esther Rodríguez Ramos	1972	Universidad de Puerto Rico
<i>América en Martí</i>	Arsenio Edmund Suárez Fraceschi	1987	Universidad de Puerto Rico

<i>El tema del colonizado en las novelas de Manuel Zeno Gandía</i>	Aracelis Nieves Maysoret	1985	Universidad de Puerto Rico
<i>El tema de la emigración en el cuento puertorriqueño de 1943 a 1960</i>	Vivian Auffant Vázquez	1979	Universidad de Puerto Rico
<i>Ideología y tradición en la cuentística de José Luis González</i>	Mario O. Ayala Santiago	2010	Universidad de Puerto Rico
<i>La innovación narrativa de Emilio Día Varcárcel y Guillermo Cabrera Infante</i>	Francisco Valentín Massa	2004	Universidad de Puerto Rico

<i>Política e ideología en La mañosa de Juan Bosch (estudio sociológico)</i>	Eugenio de J. García Cuevas	1992	Universidad de Puerto Rico
<i>La obra narrativa de Juan Bosch</i>	Iván Salva Méndez	1980	Universidad de Puerto Rico

Cuadro 3. Tesis leídas en la Universidad de Puerto Rico.

De cualquier modo, el mayor interés de todos los antecedentes se halla precisamente en su conjunto en tanto que ofrecen diversas aproximaciones al mismo objeto de estudio, presente este en mayor o menor concreción al respecto. Las publicaciones netamente específicas rehúyen, en su mayoría, hacer lecturas sociológicas de la literatura hispano-caribeña insular en Estados Unidos y los estudios sociológicos no abordan dicha literatura de manera detallada por lo que la suma de sendas perspectivas puede acarrear un estudio global que profundice en la complejidad del mismo; con independencia de esto, existe también una serie de preguntas que han ido perpetuándose en el tiempo y que en la actualidad no han hallado respuesta, además del detrimento del análisis de la producción artística de autores hispanos debido a la prioridad hegemónica de la que han gozado los intelectuales latinos que escriben y publican en inglés por parte de los investigadores actuales en tanto que sus obras se han visto difundidas con mayor facilidad debido,

precisamente, a la lengua en la que se han publicado.

En primer lugar, si bien William Luis establece un estudio específico centrado en las características y particularidades de la literatura latino-caribeña escrita en Estados Unidos en su *Dance between Two Cultures* (1997), sus anotaciones se circunscriben prácticamente en su totalidad a la literatura escrita por los autores latino-caribeños *stricto sensu*, tal y como él mismo indica ya en el título de la obra. Efectivamente, el trabajo de Luis es ciertamente encomiable en tanto que va tejiendo la innovadora línea de investigación difundida un año antes a través del artículo de su autoría contenido en la célebre *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996), pero el detalle con el que estudia el *corpus* de obras pertenecientes a intelectuales latinos va en detrimento inverso del *corpus* de las obras de los hispanos. En este sentido, lo cierto es que el propio Luis se anticipa a su análisis para advertir al lector que su intención es centrarse precisamente en los trabajos pertenecientes a los autores latinos:

The purpose of this study is not to provide a commentary on every Latino Caribbean author in the United States. Instead, I have chosen a representative number of writers whose works allow me to explore the lives of Latinos on the mainland and the literary traditions of which their works are a part (XVII).

El mismo Luis reconoce implícitamente la falta de atención al grupo de los intelectuales hispanos, si bien lo hace de manera generalizada al grueso de los programas de estudios estadounidenses que han abordado su mismo objeto de examen ya que, en sus propias palabras, los autores hispanos han sido prácticamente

ignorados por la *currícula* de dichos estudios, lo que explica la falta de investigaciones previas del grupo de autores hispanos, así como las particularidades de su literatura:

American studies programs do not concentrate on all of the Americas, but rather the United States. Even so, Hispanics have lived in territories that were later incorporated into the United States, like Florida and states in the Southwest. U.S. Studies do pertain to the study of the Americas insofar as the cultural, ethnic, and racial complexities of the New World are also represented in the lives of Latinos living in the United States. Hispanics have been from the beginning an integral part U.S. History, but their presence is barely perceptible in the curricula of American studies programs (XV).

La prioridad hegemónica es así concedida al conjunto de intelectuales latinos y su trabajo literario en *Dance between Two Cultures*, por lo que aparece un vacío de estudio del grupo de autores hispanos, que queda particularmente patente tanto en el *corpus* de obras analizadas por Luis como, consecuentemente, en las conclusiones de su investigación. De esta forma, y aunque el propio Luis anticipe que el *corpus* de textos escogido pretende explorar las vidas de los latinos en la zona continental y las tradiciones literarias de las cuales sus trabajos son parte (XVII), los resultados de su trabajo no pueden ser representativos del conjunto de obras de autores latinos e hispanos ya que existe un vacío de la presencia de uno de los dos grupos. El caso resulta ciertamente anecdótico ya que es, en gran medida, mérito del investigador la clasificación distintiva de sendos grupos de autores que conforman, a su vez, un mismo conjunto. Asimismo, el grupo hispano presenta una serie de peculiaridades que diferencian su biografía y ejercicio artístico al de los latinos en tanto que estos últimos

tienden a escribir en la lengua de su nuevo país, el inglés, lo que facilita tanto la integración de los mismos en la sociedad estadounidense como la difusión de sus trabajos en la misma; por contra, es el grupo hispano el que suele utilizar la lengua de su país de origen y llega ya al nuevo país con su propia cultura, lo que dificulta evidentemente su adaptación al nuevo medio, y acarrea, además, una mayor dificultad en la publicación y difusión de sus trabajos (especialmente, en Estados Unidos –lugar desde el que analizan las obras la mayor parte de investigadores-) al tratarse generalmente de textos escritos en español. El caso del grupo de autores hispanos debe ser pues enfatizado y estudiado en profundidad para analizar tanto sus experiencias en el nuevo país como las características de sus textos y ofrecer así en conjunto al caso de los latinos, un estudio de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos que tenga presente las características de ambos grupos de autores y las de sus obras, tanto en inglés como en español. Los estudios de William Luis resultan todo un impacto en la comunidad filológica y, de manera más precisa, en aquellos investigadores que se encargan de la literatura latinoamericana escrita en el exilio y la diáspora; el gran valor de su trabajo es ciertamente parlante *per se*. No obstante, sus estudios sobre la literatura hispano-caribeña requieren de un añadido referido a la producción artística del grupo de autores hispanos para aproximarse con mayor precisión y detalle al fenómeno de dicha génesis literaria, tarea esta que alienta el presente trabajo. En efecto, esta fue una de las primeras intenciones como impulso de la investigación aquí recogida: el estudio de la literatura hispano-caribeña, en el sentido estricto del término hispano, escrita en Estados Unidos; sin embargo, de centrarnos con exclusividad en los textos hispano-caribeños, se requeriría de la obra de

William Luis o Vanessa Pérez-Rosario para ofrecer en el conjunto de las dos investigaciones un análisis completo que recoja un *corpus* de obras latinas e hispanas, cayendo, por tanto, en el mismo caso de *Dance between Two Cultures*, solo que a la inversa: la prioridad aplicada a esta tesis daría resultados propios de la producción hispana, en detrimento de la latina. El lector, por tanto, precisaría de una cita posterior con la obra de Luis para obtener una imagen global del proceso de la compleja creación artística. Así pues, se descarta esta idea para ampliar el *corpus* de análisis de esta tesis a las obras salidas de la pluma de los intelectuales latinos, de forma que las conclusiones que cierren el presente trabajo ofrezcan en sí una información que englobe al fenómeno en las particularidades de sus dos grupos de autores y obras.

Por otro lado, resulta evidente que la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos requiere de las migraciones de los autores pertenecientes a dicho pueblo para ejecutar así su escritura en el nuevo país y que estas sean prolongadas en el tiempo para dar origen a una tradición y no a una génesis anecdótica. Los desplazamientos originan, a su vez, nuevas experiencias surgidas a partir del contacto del intelectual de origen hispano en el medio anglo, bien de manera directa en el caso de los autores migrantes o bien a través de las generaciones previas en el caso de los autores de similar ascendencia nacidos, no obstante, en el país anglófono que acceden al recuerdo o el testimonio de sus familiares migrantes.

De cualquier modo, los desplazamientos originan pues una serie de reacciones de desterritorialización caribeña y territorialización estadounidense de cuyos resultados se nutren los autores hispanos para dar pie a sus obras. Desde el punto de vista socio-filosófico, las migraciones que tienen lugar en el segundo

decalustro van a dar lugar a un movimiento de líneas grupales y, de manera más exacta, las tildadas de fuga (de un abanico de tres tipos diversos de líneas: de segmentaridad, segmentaridad molecular y, las ya mencionadas –y de mayor interés para el presente análisis- de fuga o de desterritorialización), conceptos todos ellos barajado por Gilles Deleuze y Claire Parnet (2007). En efecto, el filósofo comienza sus postulados teóricos advirtiéndolo que, con independencia de hallarse en grupos o de forma individual, todos estamos hechos –o nos vemos en la necesidad de dar respuesta a nuestros contextos- a través de una serie de líneas, pudiendo ser estas de diversa tipología: “Whether we are individuals or groups, we are made up of lines and these lines are very varied in nature” (124). Hecha la introducción teórica de sus reflexiones, prosigue Deleuze con la clasificación de su concepto de líneas en tres grandes grupos, siendo las primeras aquellas que nos hacen –y advierten- de los diversos segmentos que trazan la vida humana en sus diferentes etapas, desde la escuela hasta la jubilación:

The first kind of line which forms us is segmentary – of rigid sementarity (or rather there are already many lines of this sort): family –profession; job-holiday; family –and then school – and then the army – and then the factory – and then retirement. And each time, from one segment to the next, they speak to us, saying: Now you’re not a baby any more”; and at school, “You’re not at home now”; and in the army, “You’re not at school now”... In short, all kinds of clearly defined segments, in all kinds of directions, which cut us in all sense, packets of segmentarized lines (Deleuze y Parnet, 2007:124).

En un segundo lugar, Deleuze pasa *a posteriori* a describir el segundo tipo de su concepto de líneas, de interpretación más confusa o abierta, quizá, que las

primeras:

[...] we have lines of segmentarity which are more intimate or personal –they run through societies and groups as much as individuals. They trace out little modifications, they make detours, they sketch out rises and falls: but they are no less precise for all this, they even direct irreversible processes. But rather than molar lines with segments, they are molecular fluxes with thresholds or quanta. [...] Many things happen on this second kind of line –becomings, micro-becomings, which don't even have the same rhythm as our "history". This is family histories, registrations, commemorations, are so unpleasant, whilst our true changes take place elsewhere –another politics, another time, another individuation. A profession is a rigid segment, but also what happens beneath it, the connections, the attractions and repulsions, which do not coincide with the segments, the forms of madness which are secret but which nevertheless relate to the public authorities: for example, being a teacher, or a judge, a barrister, an accountant, a cleaning lady? (Deleuze y Parnet, 2007:124-25).

Por último, el filósofo parisino llega al tercer tipo de líneas, que son aquellas de mayor relevancia para entender las migraciones hispanocaribeñas hacia los Estados Unidos como líneas de fuga que se encarnan en el desplazamiento humano como respuesta subjetivada frente a los contextos de exilio y escasez económica dados en los tres países que conforman el Caribe español:

there is a third kind of line, which is even more strange: as if something carried us away, across our segments, but also across our thresholds, towards a destination which is unknown, not foreseeable, not pre-existent. This line is simple, abstract, and yet it is the most complex of all, the most tortuous: it is

the line of gravity or velocity, the line of flight and the greatest gradient [...]  
(Deleuze y Parnet, 2007:125).

Pues bien, partiendo de esta idea y clasificación deleuziana a través del concepto de líneas, María Teresa Herner (2009) se centra en describir esta última línea como el tipo de línea caracterizada por “pura intencionalidad, donde hay desterritorialización absoluta. En una sociedad todo huye y la sociedad se define por estas líneas de fuga” (163). Así, pues, las migraciones hispano-caribeñas dirigidas hacia los Estados Unidos, con las consecuencias que acarrearán para el lugar que abandonan y al que llegan, se convierten pues en líneas de desterritorialización grupales deleuzianas que *a posteriori* darán lugar a nuevo proceso de territorialización en tanto que, ante la pregunta de qué es un territorio –en términos filosóficos-, la misma prosigue con su reflexión crítica en la que apunta que “un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control” (Herner, 2009: 167). Así pues, el territorio que, en estos mismos términos, pasa a ser desterritorializado (Caribe hispano insular) conduce irremediabilmente a la territorialización de un, valga la redundancia, territorio (Estados Unidos, y de manera más precisa, Nueva York, en este caso) en el que confluyen los migrantes que actúan como actantes que emplean las líneas de fuga dados sus diversos contextos y sobre el que manifiestan su propia idiosincrasia en un claro ejercicio de inhibición de la transculturación absoluta hacia la construcción cultural anglo-americana a la que los empuja la eterna hegemonía del WASP (White Anglo Saxon Protestant). De esta forma, pues, el proceso de

desterritorialización y territorialización es lo que da lugar a la aparición del territorio, en este caso concreto el neoyorquino, como lugar en el que confluyen explícitamente los procesos apuntados por Deleuze y Parnet (2007:124-125) en cuanto a las respuestas del comportamiento humano grupal (líneas de fuga) y las matizaciones de María T. Herner (2009) en referencia a la consideración del propio territorio como “movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización” (con consecuencias para ambos lugares: el abandonado y al que se llega), que en el fondo de su exposición se halla intrínseco el significado de la siguiente forma:

...Territorialización > desterritorialización > territorialización > desterritorialización...

#### Génesis del territorio (Caribe hispano insular > Ciudad de Nueva York)

De esta forma, el puertorriqueño Pedro Juan Soto escribe sobre las experiencias del desplazamiento y las vivencias de sus compatriotas en las calles de Nueva York en su celebrada *Spiks* (1956), el dominicano Junot Díaz explora las experiencias culturales del individuo de dicha ascendencia en su adaptación o transculturación a la idiosincrasia anglo-estadounidense en su *Drown* (1996) o el cubano Reinaldo Arenas recrea en la ficción los problemas de integración cultural del emigrante hispano en la sociedad neoyorquina en *El Portero* (1989). Por lo tanto, no pueden disociarse los aspectos sociológicos de la aparición de la literatura hispano-caribeña en la diáspora porque, de ser así, la lectura no se aproxima con el requerido detalle al origen y significado de la misma. Evidentemente, todas las perspectivas analíticas son válidas

mientras sean correctamente argumentadas, pero esta tesis se propone establecer un análisis sociológico de dicho fenómeno literario en tanto que, como se ha apuntado con anterioridad, las obras beben de las nuevas experiencias del pueblo hispano-caribeño en Estados Unidos como materiales sobre los que crear ficción, así como de los procesos que empujan a los autores a migrar (siendo el motivo el exilio político -Cuba- o la búsqueda de mejoras económicas -Puerto Rico, República Dominicana-). La lectura que ofrece esta tesis en cuanto al examen de la literatura es, por tanto, sociológica e interdisciplinaria (aspecto este de actualidad en las nuevas corrientes académicas) lo que permite, además, valerse de distintas materias y metodologías durante su elaboración, que enriquecerá en última instancia dicho análisis. Recordemos que el padre del estudio de la producción hispano-caribeña insular en Estados Unidos, el profesor Luis, apuntaba en la introducción de su *Dance between Two Cultures* que él no pretende ofrecer una lectura sociológica de la literatura, tan solo planea realizar un análisis filológico del objeto de su interés, lejos de establecer, por tanto, dicha lectura sociológica:

Although I do recognize the sociological and political value of the works written by Latinos, as a literary critic I allow myself to be guided by the text. [...]  
My methodology is not motivated from the outside. Rather, it is derived from the text and the text's context (XVII).

Efectivamente, la perspectiva de Luis es ciertamente acertada a raíz del valioso estudio contenido en su obra; no obstante, el objeto de estudio del profesor es la literatura y emplea así la introducción a su obra para contextualizarla en datos

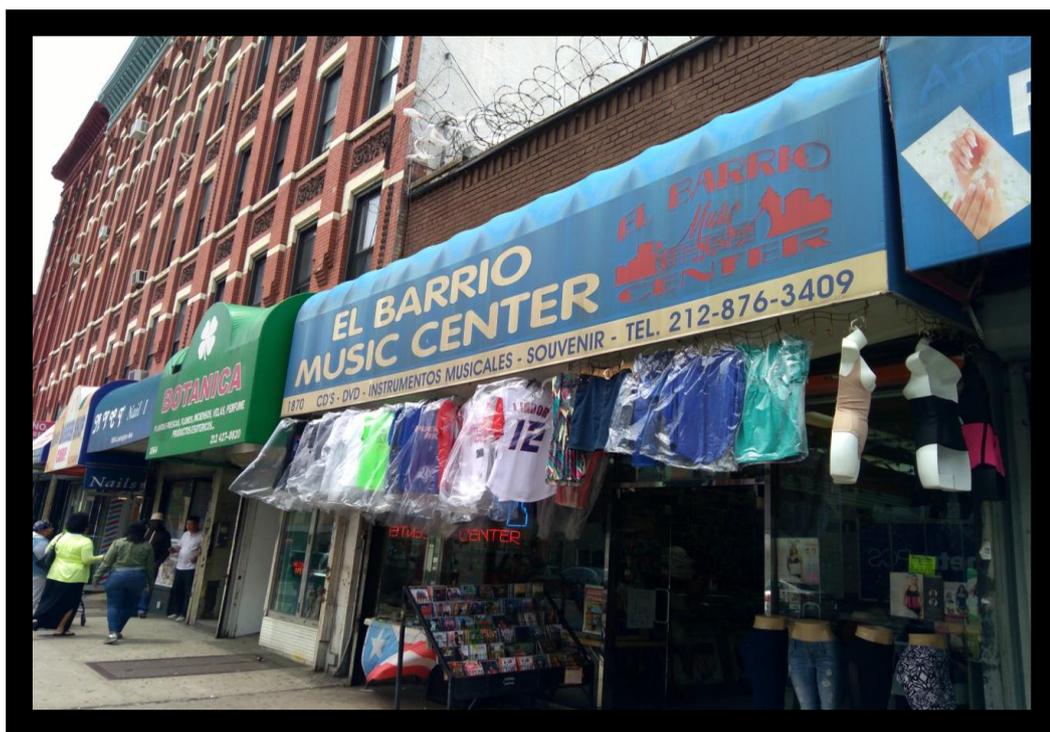
históricos y demográficos, pero su afán no es exponer una base sociológica en la que incluir dicha literatura como resultado artístico. Tal y como él apunta, su lectura surge del texto (XVII) y no desde fuera de él; no obstante, el análisis de esta tesis se establece de manera inversa. De esta forma, se estudian las migraciones y sus consecuencias como objeto prioritario de análisis ya que son estos desplazamientos y sus resultados socio-culturales los que acarrear los factores clave que dan origen a la expresión artística de la minoría étnica hispano-caribeña a través de la creación y difusión de sus obras. De igual modo, las obras se nutren de las experiencias del individuo hispano-caribeño en el medio hegemónico del *anglo* una vez se producen y reproducen los movimientos migratorios, por lo tanto, la tesis presenta la máxima de defender la idea de que, en efecto, la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos es resultado artístico de un fenómeno sociológico surgido a partir de los desplazamientos físicos de individuos provenientes de dichos pueblos caribeños y de las consecuencias del consiguiente contacto cultural hispano-anglo, la discriminación que los fuerza a la exculturación de su cultura oriunda y el paso forzoso a la absorción de la cultura de poder. Asimismo, el resultado artístico no ha de limitarse exclusivamente a la literatura homónima, siendo esta una forma de expresión más en el conjunto de consecuencias artísticas que acarrear las migraciones continuadas del pueblo hispano-caribeño hacia los Estados Unidos y, de manera más precisa, hacia la costa este estadounidense con hegemonía de Nueva York y Miami (Bergad y Klein 2010: 37-42). En cierta medida, los antecedentes bibliográficos ya apuntados se aproximan, si bien tímidamente, a la lectura sociológica de dicha literatura dadas las particularidades socio-demográficas que desembocan en la aparición de la literatura de un pueblo minoritario en un nuevo

país (aunque en ninguno de ellos se alude explícitamente al mismo como tal), tarea de cuya defensa pretende ocuparse esta investigación con el mayor detalle posible. Así en *Historia de la Literatura Hispanoamericana* se alude de manera directa, aunque apenas elaborada, a la aparición de un cierto fenómeno literario como resultado de las constantes migraciones hispano-caribeñas hacia Estados Unidos y la consecuente aparición de una población de homónima ascendencia asentada ya en la costa este norteamericana que territorializa dicho lugar y de la cual la literatura es así una expresión artística (más<sup>23</sup>) fruto de su presencia. Así, en el caso de los migrantes procedentes de Borinquen las constantes migraciones acaban por dar origen, y posterior asentamiento, de un lugar propio (*El Barrio* o *Spanish Harlem*, en la ciudad de Nueva York) cuyas experiencias son empleadas como material narrativo por los autores en la elaboración de su génesis literaria en Estados Unidos (primordialmente por puertorriqueños y *nuyoricans*):

la constante emigración hacia el continente americano desde los años treinta-cuarenta produjo una nueva cultura y término -neorrican o *nuyorican*- inventado en los setenta para designar tanto a los puertorriqueños nacidos o criados en Nueva York como a su producción literaria en spanglish -ese cruce de español e inglés en que escriben muchos- o inglés. [...] En la década del cincuenta y debido a la industrialización de la isla, el proletariado agrícola emigra masivamente a Nueva York, para terminar hacinado en “El Barrio” - Harlem- entre la miseria y la criminalidad. Los escritores isleños lo reflejaron

<sup>23</sup> Entre otros resultados sociológicos diversos al estrictamente literario, se adjunta en los anexos de la presente tesis un estudio de La Rumba de Central Park como fenómeno socio-artístico de la confluencia de ciudadanos caribeños migrados a Nueva York, en la que cada domingo festejan su procedencia caribeña en dicho parque neoyorquino a través de la reunión de todo ellos y ellas en el país del dólar con sus músicas, danzas, comidas y bebidas oriundas de sus islas.

desde lejos y en español; pero surgió paralelamente una visión “desde dentro” (279).



Fotografía tomada en *Spanish Harlem* (East Harlem) o El Barrio.

De esta forma, la creación de lugares propios en los que el pueblo boricua termina por asentarse en la diáspora se consolida como una realidad que se mantiene en el tiempo, incluso en las condiciones que obligan a los migrantes a retornar a su país de origen, tal y como ocurre en la década de 1970:

Aunque desde 1970 la emigración puertorriqueña se nivela con el retorno a la isla o la diáspora por Estados Unidos [con independencia de la ciudad de Nueva York], la cultura *nuyoricana* se ha consolidado: en 1969 se fundó el Museo del Barrio en Manhattan y al año siguiente, el Centro de Estudios puertorriqueños

en Nueva York.

Las migraciones puertorriqueñas dan origen, por tanto, a la creación de una prolongación de tierra (y cultura) caribeña en terreno anglófono y, a partir de las experiencias surgidas en el contacto de ambas culturas, se da lugar a la aparición de diversas formas artísticas de lo más diversas: “Hay una cocina, una pintura, una literatura nuyorican” (Barrera 2008:279). Parece claro, por tanto, que el factor clave de la aparición de una literatura hispano-caribeña distintiva en Estados Unidos (es decir, no anecdótica en número de obras, temática y relevancia) se halla directamente vinculada con la ejecución de desplazamientos humanos prolongados en el tiempo por parte de individuos procedentes de dicho lugar hacia la nueva sociedad, y de cuya adaptación aparecen experiencias que desembocan en la creación de diversas formas artístico-literarias. De igual forma, el pueblo puertorriqueño, pionero en su éxodo hacia Estados Unidos gracias a las “ventajas” legales de las que disponía al tratarse de Estado Libre Asociado, es acompañado en su travesía al otro lado del Estrecho del Florida por el pueblo cubano y, con posterioridad, el dominicano (último en integrarse a la sociedad estadounidense) conformando así una comunidad hispano-caribeña en su conjunto insular en tierra norteamericana:

Hoy la salsa, el rap, el baile break, el hip-hop son vehículos de afirmación cultural no sólo puertorriqueña sino latina y negra, al igual que los graffiti. Se trata de minorías cuya proporción en Manhattan fue variando: tras la Revolución del 59, hubo gran afluencia de cubanos, en la década del sesenta con la caída de Trujillo irrumpen los dominicanos con un incremento espectacular en los noventa (Barrera 2008:279).

Las expresiones culturales del pueblo minoritario hispano-caribeño en su nueva sociedad, la anglo-estadounidense, requieren así de la llegada y asentamiento de la población migrante y, de manera particular, en un mismo núcleo receptor, costa este (ciudades de Nueva York y Miami). Los estudios socio-demográficos, en este sentido, avalan por su parte la existencia de éxodos migratorios del pueblo hispano-caribeño hacia Estados Unidos, particularmente en la segunda mitad del siglo XX, momento en que se produce también el *boom* de la novela latinoamericana y con él, el interés de la crítica literaria internacional en la literatura latina escrita en el gigante norteamericano (Luis 1997:X). Así pues aparecen poblaciones caribeñas asentadas en la sociedad estadounidense que dan pie a la génesis de una literatura encargada de recoger sus experiencias en su nuevo hogar que, a su vez, es recogida y difundida por una crítica literaria que “descubre” dicha forma artística en el segundo decalustro del siglo XX y con ello su incorporación a las antologías literarias ocupadas de la literatura hispanoamericana (también la escrita en la diáspora). Y así terminan por aparecer pues los capítulos que exploran la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, como el ejecutado por William Luis, Vanessa Pérez Rosario o Franklin Gutiérrez. El estudio detallado y pormenorizado de este fenómeno sociológico, que acaba por convertirse ciertamente en una reacción en cadena, es el que se propone elaborar esta tesis en tanto que la literatura hispano-caribeña bebe inequívocamente de las migraciones y de la aparición de nuevas poblaciones en un nuevo medio receptor, tanto en contenido (materiales narrativos) como en forma (publicaciones en castellano, pero también en inglés o *spanGLISH*), por lo que resulta de vital importancia dicha

lectura sociológica del proceso en su conjunto (origen, fenómeno y consecuencias) para entender la aparición de una literatura propia en un lugar y momento sincrónico.

Tal y como se ha apuntado en el estudio de los antecedentes bibliográficos que han abordado el objeto de estudio examinado a lo largo de la presente investigación, las publicaciones socio-demográficas han estudiado las migraciones de individuos provenientes del pueblo caribeño-insular a lo largo de la historia. En el caso concreto de la ya apuntada *Hispanics in the United States*, los tres países que conforman el Caribe español son estudiados dentro de un mismo grupo; en cierta medida, se practica una lectura del lugar similar a la ejecutada por William Luis en el caso literario en su *Dance Between Two Cultures*, con las diferencias de propuesta evidentes. De esta forma, los investigadores Begard y Klein apuntan al éxodo hispano-caribeño hacia la costa este estadounidense durante la segunda mitad del siglo XX y, de manera particular, a las ciudades de Nueva York y Miami. Así las migraciones de dicho pueblo comienzan siendo poco significativas en sus orígenes:

There had also been immigrants arriving from the former Spanish colonies of Cuba and Puerto Rico beginning as far back as the early 19<sup>th</sup> century when economic and political reasons were forged between the Hispanic Caribbean and the United States because of growing sugar imports from these islands, although this migration was small scale. Almost all settled in the East. New York and Florida, were the principal states where Cuban and Puerto Rican communities first emerged (36-7).

No obstante, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (aunque, en realidad, esta segunda mitad de siglo debería incluir también los últimos años de la década de

1940 en tanto a que las primeras migraciones masivas<sup>24</sup> puertorriqueñas comienzan en esta década) se producen las oleadas migratorias que aumentan y estabilizan las comunidades hispano-caribeñas en la costa este norteamericana a través de auténticos éxodos desde las tres islas, en el caso de los individuos boricuas:

From a population of about 68.000 in 1930 the number of Puerto Ricans in the United States increased to 246.000 in 1950 of whom 87% resided in New York State, most in New York City. By 1960 the more than tripled to 911.000 and although the growth rate slowed by the end of the decade, in 1970 there were over 1.4 million Puerto Ricans residing on the U.S. Mainland (38).

En el caso del segundo pueblo hispano-caribeño en orden de llegada masiva a los Estados Unidos, los cubanos, las migraciones se producen también a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y de manera continuada década tras década:

some of these same patterns [referido a los puertorriqueños] may be observed in the second most important postwar Hispanic-Caribbean migration, that of Cubans. Cubans arrived in increasing numbers to the United States during the 1960s as political refugees from the Castro-led revolution. [...] In 1950 there were only some 41.000 Cubans in the United States and their population had not grown significantly in the small communities that had emerged earlier. [...] Between 1961 and 1970 some 209.000 Cubans arrived in the United States, and in the next decade another 265.000 crossed the Florida Straits (39-40).

En el caso de los dominicanos, las migraciones masivas comienzan a ser

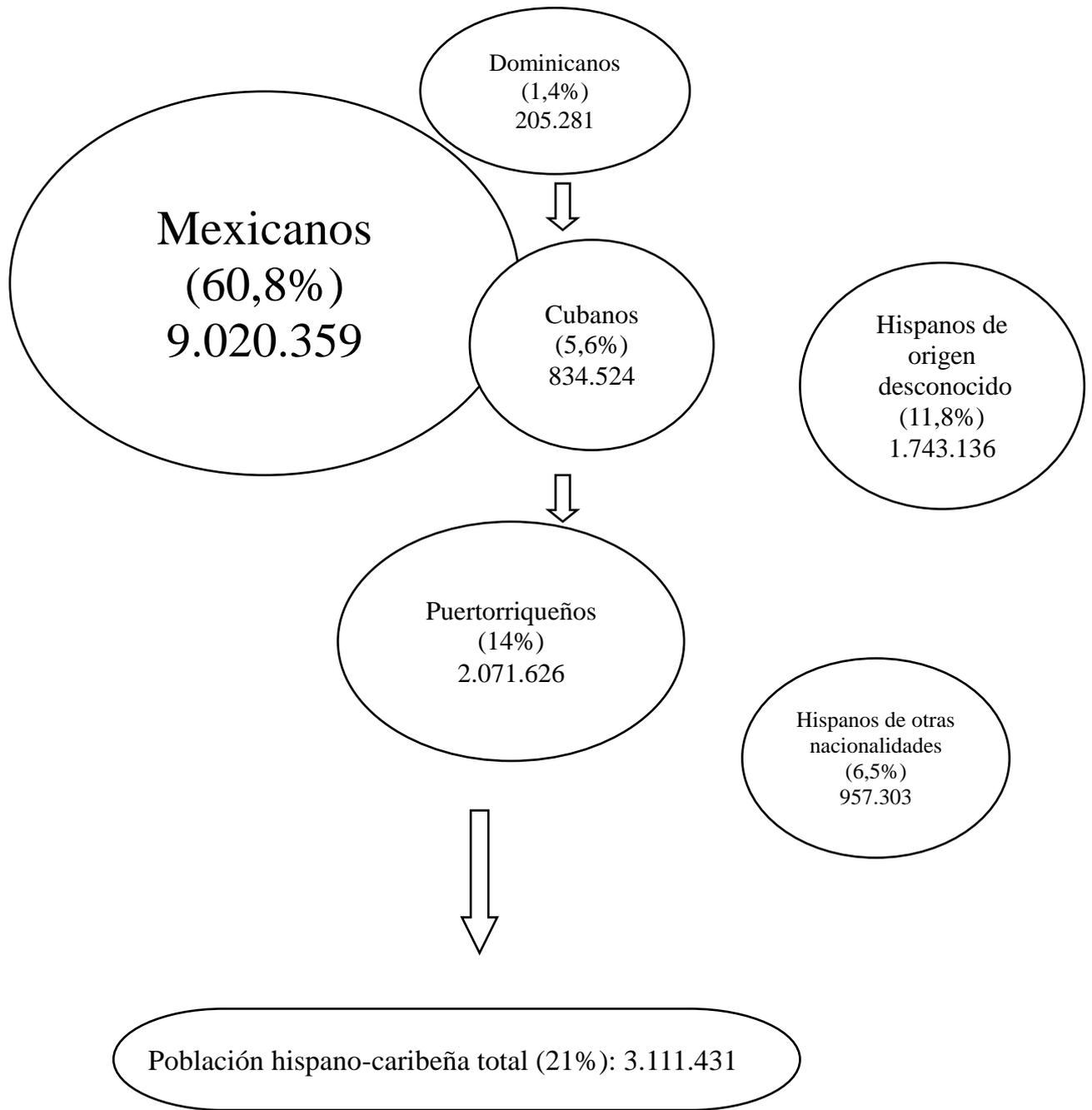
---

<sup>24</sup> El período histórico comprendido entre 1946 y 1965 se conoce, de hecho, como “La Gran Migración Puertorriqueña” (Badillo, 2006: 73).

notables a partir de 1970, convirtiéndolos en el último grupo hispano-caribeño en incorporarse a la sociedad estadounidense y, al igual que ocurría en el caso de los dos anteriores pueblos homónimos, tienden a localizarse en Nueva York:

The third major pre-1980 Hispanic-Caribbean migrant group to arrive was from the Dominican Republic, although they only began to come in significant numbers after 1970 when there were about 47,500 Dominicans in the U.S. But by 1980 the Dominican population quadrupled to about 205,000, growing at almost 16% yearly during the decade. Like Puerto Ricans before them Dominicans settled in the East, mainly in the New York metropolitan area in which about 77% of all Dominicans lived in 1980 (41-2).

Las migraciones masivas de individuos hispano-caribeños se producen así durante la segunda mitad del siglo XX (si bien, con la particular de los puertorriqueños, que comienzan en masa a partir de 1946) y en el caso de los tres pueblos se repite la zona de destino en la que se asientan, la costa este estadounidense, y de manera particular, la ciudad de Nueva York en el estado homónimo (puertorriqueños y dominicanos) y la ciudad de Miami en el estado de la Florida (fundamentalmente, los cubanos), convirtiéndose así los hispano-caribeños en el segundo grupo étnico más populoso en Estados Unidos tras el mexicano:



Cuadro 4. Representación de la población hispana en Estados Unidos en 1980 (Bergad y Klein, 2010: 53).

Los datos demográficos avalan pues las fechas y lugares en los que se generan nuevas poblaciones caribeñas y son también en estos lugares donde surgen las experiencias interculturales fruto del contacto del grupo hispano con su nueva realidad cultural hegemónica y que actuarán como materiales narrativos a partir de los cuales los escritores darán origen a sus obras conformando así una literatura “propia” y distintiva en dicho periodo histórico. La lectura sociológica de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos como expresión artística de dicho grupo étnico parece ser así una perspectiva ciertamente válida por la amplitud de fuentes y autoridades de las que nutrirse a raíz los datos que la socio-demografía (Bergad y Klein) y la filología (Trinidad Barrera) ofrecen al respecto y cuya metodología permite analizar el fenómeno en su complejidad.

Pueblo hispano-caribeño	Períodos cronológicos significativos de las migraciones masivas y recurrentes	Número de individuos residentes en Estados Unidos
Puertorriqueño	1960	911.000
	1970	< 1.4 millones
Cubano	1950	41.000
	1961-1970	+209.000
	1970-1980	+265.000

Dominicano	1970	47.500
	1980	205.000

Cuadro 5. Breve resumen de las migraciones hispano-caribeñas a Estados Unidos.

La presente tesis se propone, por tanto, la misión de demostrar que la literatura ya referenciada es fruto de un fenómeno sociológico sincrónico, que comienza con migraciones masivas en la segunda mitad del siglo XX, sigue con la aparición de nuevas experiencias en el contacto de las dos culturas (hispano-caribeña y anglo-estadounidense) entre las que se establecen relaciones de poder y así se obtiene un resultado artístico materializado en la génesis literaria (aparte de otras formas que serán abordadas de forma secundaria dada la disciplina filológico-literaria en la que se encuadra esta tesis). De igual forma, el posicionamiento que adquiere la crítica literaria en este momento histórico con respecto a dicho resultado artístico incide en esta misma idea en tanto que es en este tiempo en el que la academia y la crítica ponen su interés en el estudio de la literatura hispano-caribeña en Estados Unidos (Luis 1997:X) y, con ello, la difusión internacional de la producción literaria homónima. Evidentemente, si no existe difusión de conocimiento del objeto de estudio, este no “existe” para la comunidad académica, por lo que la aparición de un creciente interés de la crítica literaria al respecto de los textos artísticos hispano-caribeños escritos en la diáspora resulta factor clave en la presencia de dichos textos en las antologías de difusión literaria (y dicho interés se produce de manera evidente en la segunda mitad del siglo

XX tras el *boom* de la literatura latinoamericana (Luis 1997:X). De esta forma, la presente investigación planea examinar la relación entre las migraciones masivas y continuadas en el tiempo, la aparición de nuevas poblaciones en la costa este norteamericana (Nueva York y Miami, fundamentalmente), las relaciones de verticalidad surgidas entre las dos culturas y el creciente interés de la crítica literaria en el objeto de estudio. Todo ello supone pues un fenómeno sociológico que desemboca en la aparición de una literatura hispano-caribeña característica escrita en Estados Unidos y cuyas particularidades serán examinadas a lo largo de las siguientes páginas.

En resumen de todo lo apuntado con anterioridad, la tesis tiene como objetivo principal analizar dicho fenómeno sociológico en su complejidad para que sus resultados puedan ofrecer a la filología hispánica un volumen detallado que estudie con la profundidad requerida la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, para lo que se dedica el primer capítulo de la presente investigación.

En segundo lugar (*ergo*, a lo largo del segundo capítulo de la investigación), la tesis se propone centrarse en la producción netamente literaria para estudiar así un *corpus* de tres obras textuales que comprendan tanto la literatura latino-caribeña, según la clasificación establecida por William Luis en su *Dance between Two Cultures* (X-XI), como la hispano-caribeña. Esta propuesta tiene como intención valerse de los estudios del profesor Luis al respecto del mismo objeto de estudio, ampliándolo al resto de obras pertenecientes al grupo hispano-caribeño, es decir, nacidos y criados en sus países de origen y migrantes posteriores al país norteamericano y apenas abordados por el investigador de Vanderbilt en sus publicaciones debido a la hegemonía de la que ha gozado el primer grupo de autores y no tan solo en sus títulos.

Esta investigación no pretende establecer un análisis de textos netamente hispano-caribeños, obviando los latinos, ya que el estudio de un *corpus* perteneciente a los dos tipos de autores agrupados por Luis dentro de un mismo objeto de estudio (1996: 527) permite, evidentemente, una aproximación mayor al fenómeno literario específico. Por esta razón, el *corpus* de obras analizadas a lo largo del segundo capítulo de esta tesis reúne en sí dos obras de dos autores hispano-caribeños y una de una autora latino-caribeña. Si bien William Luis ha mantenido su labor investigadora enfocándola al Caribe hispano y sus peculiaridades con publicaciones de gran relevancia como *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana. Bibliografía y antología crítica* (2010) o “Latino Identity and the Desiring Machine” (2011), la literatura perteneciente al grupo hispano-caribeño insular ha sido poco tratada en sus obras por lo que el estudio de estas parece una idea ciertamente atractiva, sobre todo, por las conclusiones que el análisis del *corpus* de obras en conjunto puede acarrear en la presente labor investigadora y su posterior difusión, en especial, la idiosincrasia caribeña o caribeñidad hispana como nexo de unión intangible de las tres islas en el contexto exílico y diaspórico. Así pues se examinará la obra *La loma del Ángel* (1987) del escritor cubano exiliado en Nueva York Reinaldo Arenas y *Spiks* (1956), del boricua Pedro Juan Soto sobre sus experiencias en el Nueva York de los comienzos de la mitad del siglo XX, en cuanto al grupo de intelectuales hispanos, y *How the García Girls lost Their Accents* (1991) de Julia Álvarez, autora latino-caribeña (no en vano, los títulos hacen alusión a la lengua en que han sido escritas las obras analizadas; mientras los hispanos lo hacen en castellano, la latina lo hace en inglés).

Asimismo, la investigación pretende enfatizar el valor de la literatura hispano-

caribeña escrita en la diáspora de forma que el estudio de la literatura de dicho pueblo no se limite al llevado a cabo en las tres islas, sino que incluye en él la actividad realizada por los autores de procedencia homónima fuera de las islas. Este aspecto es especialmente importante ya que las obras escritas por los intelectuales hispano y latino-caribeños en Estados Unidos han gozado de un gran número de premios (incluidos varios Pulitzer: Óscar Hijuelos, Junot Díaz), así como adaptaciones cinematográficas con nominaciones a los premios Óscar y los Globos de Oro (*Antes que anochezca*, 2001), lo que pone en relieve tanto la calidad como la difusión de las obras de ficción homónimas alrededor del mundo. En este sentido, pues, el presente examen se propone colaborar con los estudios que actualmente continúan poniendo en duda el concepto de literaturas nacionales, al escapar buena parte de la producción de los tres países que componen en Caribe hispano de las fronteras de los mismos para ser escritas y difundidas desde la diáspora.

Por último, la tesis está pensada para ser escrita con un claro propósito didáctico<sup>25</sup>, de forma que las investigaciones que se realizan a lo largo de sus dos capítulos puedan servir de base bibliográfica específica para que el personal docente de literatura hispanoamericana interesado pueda así actualizar su temario referido a la literatura hispanoamericana escrita en condiciones exílicas y la diáspora (y de manera más precisa, en Estados Unidos y, más aún, Nueva York). Es esta pues la razón por la cual se incluyen en esta tesis todo tipo de tablas, resúmenes y diagramas que faciliten

---

<sup>25</sup> En el apartado final de los anexos se adjunta un artículo sobre las ventajas de la docencia de dicho objeto de estudio en la didáctica de literatura hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos, que nació de un *paper* para el congreso sobre culturas y literaturas hispánicas celebrado en la Universidad Isabel I de Castilla (Burgos, España) en 2015, bajo el nombre “La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI”, y fue *a posteriori* publicado en la página web del Cervantes Virtual.

la lectura y comprensión de los datos y la hipótesis aquí barajada, de forma que la presente investigación no quede relegada al olvido una vez sea leída, sino que presente la mayor difusión posible de la información en ella contenida y con especial detalle, entre el colectivo docente encargado de la enseñanza de la literatura hispanoamericana contemporánea.

En resumen de todo lo expuesto con anterioridad, la tesis tiene como objetivos primordiales la génesis de nuevo conocimiento al respecto de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, originado, claro está, a partir de los antecedentes bibliográficos existentes en la actualidad. La investigación parte pues de la demostración de la hipótesis basada en que dicha literatura surge como consecuencia artística de un complejo fenómeno sociológico que comienza ya con migraciones masivas y continuadas del grupo étnico hispano-caribeño hacia Estados Unidos en la segunda mitad de siglo XX, la consiguiente aparición de nuevas poblaciones homónimas en la costa este estadounidense y el contacto cultural producido entre el pueblo migrante y la sociedad receptora, lo que genera toda una serie de experiencias que verán en el espacio literario un lugar de testimonio y recuerdo. La literatura aquí estudiada no dejaría pues de ser un resultado artístico (al igual que otras formas como la música, la cocina o la pintura caribeña surgida en Estados Unidos) de toda una serie de reacciones en cadena agrupadas en su conjunto bajo el sintagma “fenómeno sociológico”. Para defender esta idea se recurre así al estudio diacrónico de la producción literaria homónima desde sus orígenes hasta el punto sincrónico en que se ejecutan las migraciones del pueblo hispano-caribeño para demostrar que, si bien la literatura no surge en la segunda mitad del siglo XX, presenta unos orígenes

“episódicos” tanto en número, en correspondencia socio-demográfica y materiales narrativos frente al auténtico fenómeno sociológico que tiene lugar en el segundo decalustro el siglo XX del cual aparecerá una literatura centrada de manera primordial en las vivencias de los migrantes y la adaptación a un medio cultural diverso al autóctono.

Asimismo, y ya en el segundo capítulo, la tesis se propone establecer un análisis de la literatura como objeto específico a partir de un *corpus* de obras pertenecientes tanto a autores hispanos como a latinos. Las conclusiones que pueden extraerse de un *corpus* compuesto por obras de los dos tipos de intelectuales permiten pues una aproximación mayor al objeto de examen, sin ignorar ninguno de los dos grupos componentes de dicho conjunto geo-cultural, para lo cual se recurre al marco crítico establecido por las teorías postcoloniales dada la hegemonía que adquiere la búsqueda identitaria en la producción de ficción. La tesis se plantea así subrayar el valor de la literatura producida en el contexto propio de la diáspora de forma que las literaturas nacionales no olviden la producción artística ejecutada fuera de sus fronteras por los autores migrantes o aquellos de homónima ascendencia nacidos, no obstante, en un nuevo país receptor.

<b>Fenómeno sociológico origen de la expresión literaria</b>		
Siglo XX (1946-2000)		
Migraciones masivas y continuadas de individuos procedentes de los tres países hispano-caribeños insulares hacia Estados Unidos		
Puerto Rico → 1946 ...	Cuba → 1960 ...	República Dominicana → 1970 ...
Efectos económicos de la Operación Bootstrap	Triunfo de la revolución socialista y consiguiente dictadura castrista	Fin de la dictadura de Leónidas Trujillo y retirada militar estadounidense tras su segunda invasión de la Isla
Creación de poblaciones hispano-caribeñas/territorializaciones en la costa este estadounidense		
Estado de Nueva York		Estado de Florida
Ciudad de Nueva York (Manhattan)		Condado de Miami-Dade (Miami)
<i>Spanish Harlem</i> /El Barrio (East Harlem)	Quisqueya Heights (Washington Heights)	Little Havana/Pequeña Habana

Contacto intercultural hispano-anglo: problemática asociada a la relación de verticalidad cultural		
Origen de nuevas experiencias		
Nuevas experiencias como material narrativo	<i>Boom</i> de la novela latinoamericana	Interés de la empresa editorial
Análisis y difusión de la literatura hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos como producción distintiva		

Cuadro 6. Resumen del fenómeno sociológico origen de la expresión literaria que se defenderá a lo largo de la presente tesis.

## CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA TESIS

Con el propósito de que la redacción de la tesis resulte clara, ordenada y coherente en su exposición, propósito este cuidado con especial detalle debido al ya referido afán didáctico de la misma y la vasta información contenida en la misma, el cuerpo de esta se divide en dos grandes capítulos que aglutinan los dos principales retos que se propone la presente investigación. De esta forma, el primer capítulo, que lleva por título “Fenómeno sociológico como origen de la expresión artística”, plantea la hipótesis de cuya defensa se encarga la tesis a lo largo de las hojas que componen dicho capítulo. Tal y como su nombre explicita, la hipótesis baraja la posibilidad de que las migraciones masivas y continuadas en el tiempo que comienzan de forma ciertamente significativa en la segunda mitad del siglo XX sean el factor clave en la manifestación de la expresión artística del pueblo hispano-caribeño en Estados Unidos a través de la aparición de una literatura propia. La cascada de sucesivas migraciones incesantes da así lugar a la aparición de nuevas poblaciones y territorializaciones en el país anglófono y de ese contacto cultural posterior surgen los materiales narrativos de las obras homónimas, *ergo* el contacto intercultural Caribe-anglo-estadounidense ha de tener lugar de manera previa a la aparición de dicha literatura para que esta pase a ser distintiva del grupo hispano-caribeño en el conjunto de literatura latinoamericana

en Estados Unidos. En el terreno netamente literario la crítica literaria juega también un papel definitivo en esta reacción en cadena que desemboca en la aparición de una literatura hispano-caribeña propia en Estados Unidos en tanto que esta, al englobarse en un grupo étnico mayor como es la literatura hispanoamericana escrita en el país anglófono (y en otro grupo mayor aún: la literatura hispanoamericana), se beneficia del giro que la crítica literaria toma al redescubrir dicha literatura (Luis 1997: X) y difundirla entonces a los lectores del mundo entero, así como en su aparición en las antologías de difusión literaria y programas académicos que, evidentemente, juegan un factor clave en la consolidación de la literatura homónima. El fenómeno sociológico que se aborda en el primer capítulo establece así tres subcapítulos en los que se argumenta, a través de las diversas investigaciones previas a la elaboración de esta tesis (que, como ya se ha tratado, van desde aquellas netamente filológicas, hasta las socio-demográficas, o histórico-políticas) dicho fenómeno. De esta forma, el primero de los tres subcapítulos se encarga de estudiar de manera individual las migraciones masivas ejecutadas por el pueblo hispano-caribeño a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, así como las razones socio-políticas que empujan a dicho pueblo al exilio y la diáspora, y que lleva por título “Éxodo migratorio hispano-caribeño 1940-2000”. La razón de escoger el tiempo comprendido entre los años 1940 y 2000 se debe evidentemente a tratarse del tiempo histórico en el que se ejecutan los desplazamientos que comienzan con el pueblo boricua (1940) y finalizan con el dominicano (1970-1980). No obstante, se amplía el margen de análisis para observar la adaptación de estos últimos a su nuevo medio y sus aportaciones a la literatura hispano-caribeña escrita en Norteamérica. En efecto, la irrupción de las creaciones de la dominico-americana Julia Álvarez en el

panorama literario, si bien a partir de la década de 1990, termina por convertir a su autora en referencia canónica del grupo étnico dominicano que escribe en Estados Unidos. En este mismo sentido, Rita de Maeseneer apunta en la introducción a su excelente *Encuentros con la narrativa dominicana contemporánea* (2006) que sus colegas nombran con rapidez a dicha autora siempre que pregunta a alguno de ellos por un escritor de narrativa dominicana -sin necesidad de que escriba en la diáspora-, lo cual es además, ciertamente anecdótico de la relevancia de esta autora como maestra de la narrativa dominicana ya que ella es domínico-americana y escribe en inglés, y no dominicana. De cualquier modo, el primer subcapítulo se propone incidir con detalle en las características socio-demográficas de las migraciones y la posterior creación de poblaciones en la costa este estadounidense, así como en la adaptación e integración de estas al nuevo medio. En el segundo subcapítulo se abordan cuestiones vinculadas al reconocimiento civil y político de estos nuevos pueblos como minorías étnicas presentes en la sociedad norteamericana y la consiguiente adquisición de derechos como tales. De ahí pues a que el nombre de este subcapítulo sea “La manifestación de las minorías étnicas en 1960 en Estados Unidos: En busca de la visibilidad y el espacio literario combativo de chicanos y puertorriqueños” a través del cual se profundiza en los mecanismos de manifestación de la existencia de minorías en la sociedad hegemónica del hombre WASP y la implicación y respuesta de las instituciones nacionales ante tal demanda. El reconocimiento socio-político es pues un factor clave en la consolidación de la minoría étnica residente en Estado Unidos para adquirir conciencia como tal y reconocerse en sus particularidades. Si este subcapítulo se encarga así del ya apuntado reconocimiento de los derechos civiles y políticos del

pueblo caribeño, en el contarán con la ayuda del pionero chicano, el último de los tres subcapítulos se encarga, por último, de aproximarse a la disciplina filológica *stricto sensu* a través de la difusión del *corpus* de obras artísticas producidas por dicho pueblo por parte de la crítica literaria. Este aspecto resulta de importancia vital para dicha difusión de textos hispano-caribeños tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo, así como en la posterior aparición de una línea de investigación encargada del examen de la literatura hispanoamericana. Dado que el interés de la crítica literaria se ve claramente afectado por los efectos del *boom* de la novela latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, el último subcapítulo tiene por título “Repercusiones del *Boom* latinoamericano en la crítica literaria: la empresa de difusión al tejido lector”. En breves palabras, el primer capítulo se ocupa así de la defensa del fenómeno sociológico que origina la aparición de una literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos en la segunda mitad de siglo XX a través del examen de las migraciones del conjunto étnico hacia la costa este del país norteamericano en dicho momento sincrónico, y la creación de las consiguientes poblaciones en el nuevo país (1); la lucha por el reconocimiento de los derechos civiles y políticos de los individuos integrantes de estas últimas por parte de las autoridades estadounidenses y su vinculación con otros pueblos minoritarios de origen hispano como el chicano (2); y, por último, la difusión de su producción cultural por parte de la crítica literaria y la empresa editorial hacia el público lector y la docencia filológica así como su vinculación directa e indirecta con el *boom* de la literatura latinoamericana (3). Los diferentes aspectos que se examinarán en este primer capítulo, aparentemente disociados si se comprenden de manera individual (cuestiones socio-demográficas, por un lado, y literarias, por otro), precisan

pues de una metodología que permita abarcalos en su conjunto con la compeljidad que este acarrea a través de la multidisciplinariedad.

Establecida pues la base sociológica como fenómeno que origina la aparición de una expresión cultural hispano-caribeña en Estados Unidos, el segundo capítulo de esta tesis pasa a centrarse en la producción literaria para examinar un *corpus* de tres obras salidas de la pluma de tres autores de origen caribeño que escriben en tierra norteamericana. La innovación reside así en estudiar dos obras de ficción narrativa de dos autores hispano-caribeños y otra de la autora latino-caribeña Julia Álvarez. El *corpus* de obras recoge así las particularidades reales del conjunto hispano-caribeño y supone *per se* una actualización de los estudios previos, así como una mayor aproximación a las diversas características de dicho objeto de estudio: desde un escritor y activista independentista, Pedro Juan Soto; un autor homosexual disidente del régimen socialista cubano, Reinaldo Arenas; y una mujer con infancia dominicana y madurez neoyorquina. La elección de centrar el *corpus* de examen en tres obras narrativas (y no de otro género literario histórico) se debe a que estas, a diferencia de otras formas artísticas textuales, han sido galardonadas con premios de relevancia mundial como el Pulitzer o la Casa de las Américas, adaptadas a la gran pantalla con gran afluencia de público y nominaciones a los premios Óscar o Globos de Oro por lo que su difusión al tejido social ha sido así evidentemente mayor. La elección de los autores hispano-caribeños y latino-caribeños en un mismo *corpus* de análisis era una elección con la que ya nacía el presente trabajo y, de manera más concreta, el cubano Reinaldo Arenas fue el primer escritor escogido dentro del extenso cuerpo de autores agrupados en el conjunto de autores hispano-caribeños que escriben en Estados

Unidos. Precisamente, para el trabajo final del máster que da acceso al presente programa de doctorado, se presentó un trabajo de investigación en forma de tesina que exploraba el empleo del exilio como material narrativo en la producción literaria de Reinaldo Arenas. Los buenos resultados conseguidos tras su lectura y el interés personal de quien escribe estas líneas en la figura y obra del cubano fueron la clave para no dudar en cuanto a la elección de la génesis literaria del cubano en Estados Unidos como parte del *corpus* de estudio para la presente tesis. Arenas supone así el primer nombre del grupo de autores hispanos, a través de *La Loma del Ángel* (1987), obra escrita en su exilio en Nueva York, al que se suma con posterioridad el boricua Pedro Juan Soto, cuya extensa obra literaria mantiene siempre presente las relaciones histórico-políticas de Estados Unidos con Puerto Rico. En efecto, Pedro Juan cuenta en su trayectoria con obras de tanta relevancia en el panorama literario como -los nombres resultan muy significativos- *Spiks* (1956), *Usmail* (1959) o *Un oscuro pueblo sonriente* (1982). La obra escogida para ser incorporada al cuerpo de estudio es *Spiks* (1961) dado que esta explora de manera explícita las trágicas vivencias en el proceso de inserción socio-cultural de los boricuas migrados durante la Gran Migración Puertorriqueña a la ciudad de Nueva York. Establecidos los dos primeros autores (y sendas obras) del grupo hispano, la elección del autor latino recae sobre la dominico-americana Julia Álvarez por varios motivos: en primer lugar, su prolífica obra literaria escrita en inglés -a diferencia de los hispanos Arenas y Soto-, entre las que se hallan *How the García Girls Lost Their Accents* (1991), *In the Time of the Butterflies* (1994) o *¡Yo!* (1997) la ha convertido ya en figura indispensable de la producción dominicana (si bien dominico-americana) tanto en Estados Unidos como en la República Dominicana.

Álvarez completa así el conjunto de las dos obras hispanas aportando la parte latina que, como ya apuntaba William Luis (1996: 527), se halla escrita en la lengua del nuevo país receptor. Escogida ya la última autora, completando así el *corpus* de autores cuya obra será sometida a análisis, se procede a escoger *How The García Girl Lost their Accents* (1991). De esta forma, el estudio de la obra de Álvarez supone una innovación en el tratamiento del examen de las obras latinas aquí tratadas y que, en suma de las otras dos obras hispanas, permiten establecer un interesante *corpus* de cuyo análisis extraer conclusiones más próximas al fenómeno literario hispano-caribeño en Estados Unidos en las aristas que lo caracterizan y cómo cada uno de ellos incide en la caribeñidad de una forma diversa. Dado que se parte de la hipótesis de que dichos textos parten de un fenómeno sociológico, serán heterogéneos y procedentes de diversas disciplinas académicas los métodos de analizar cada una de las tres obras, así se acudirá a reflexiones, ensayos y conceptos teóricos de críticos, antropólogos, sociólogos y autores de gran calado como Edward W. Said, Gloria Anzaldúa, Donna Haraway, Fernando Ortiz, Duchesne Winter, Judith Butler, Emiliano Mastache, Ángel Rama o Jorge Duany para examinar desde diversas perspectivas tanto los aspectos formales de estas como su variada temática: desde la vinculación entre el exilio y la escritura del recuerdo (Arenas), la cuentística a través de los ojos del testimoniante (Soto) o la génesis de identidades mestizas (Álvarez). En definitiva, todo ello viene a incidir en la necesidad de diferentes marcos que permitan analizar las obras con el mayor rigor posible y obtener fructíferas conclusiones.

Huelga decir, por último, que la tesis se cierra con las ansiadas reflexiones finales que pongan en relieve los resultados de la investigación mantenida a lo largo de

las páginas que conforman el presente trabajo y la bibliografía que se ha citado en el mismo, además de una bibliografía complementaria, agrupada bajo el epígrafe homónimo. Precisamente, en relación a la bibliografía y a las citas a las que se está dando lugar desde el comienzo de la investigación, se mantendrá de manera sistemática la forma de citas en el texto conocida como APA, caracterizada por incluir en el cuerpo de trabajo y entre paréntesis el apellido del autor citado, el año de la publicación de la que se extrae la información seguida de dos puntos y la página o páginas en la que dicha información se halla expuesta: (Autor, año: página). En el caso de que la obra y el autor hayan sido ya referenciados en el texto, dicha referencia bibliográfica se limitará al año y las páginas donde se hallan los datos citados, o bien únicamente a la página si también se alude explícitamente al año de la publicación referenciada. En el caso de que en un mismo año el autor haya publicado varias obras y estas sean citadas, se empleará el orden del abecedario en el año para distinguir las obras publicadas durante el mismo. Esta misma forma de referencias será empleada también en las notas a pie de página o en las citas insertadas entre los párrafos del trabajo con la sangría correspondiente. Por otro lado, las referencias que estén escritas en idiomas extranjeros se citarán en el mismo siempre que este sea de amplia comprensión por la comunidad académica e investigadora (como es el caso del inglés); de tratarse de otro idioma, se incluirá una traducción que facilite la comprensión a modo de nota a pie de página.

**CAPÍTULO 1:**

**FENÓMENO SOCIOLOGICO COMO ORIGEN**

**DE LA EXPRESIÓN LITERARIA**

## INTRODUCCIÓN A LA CONFLUENCIA SINCRÓNICA DE LOS FACTORES

Tal y como se ha explicado en líneas anteriores, la presente tesis parte con dos propósitos bien definidos: en primer lugar, establecer una hipótesis válida y coherente que explique las particularidades de la aparición de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos distintiva y característica en sus materiales narrativos (a saber: la impronta de la migración, adaptación, relaciones interculturales de poder, adaptación y transculturación, espacio combativo e identidad híbrida anglo-caribeña) en la segunda mitad del siglo XX a modo, además, de la contextualización necesaria de dicha literatura para pasar, ya en segundo capítulo, al estudio de la expresión literaria a través de un *corpus* conciso y delimitado que permita abordar la producción textual en su complejidad étnico-cultural teniendo en cuenta su diversidad. Así, pues, a lo largo de este primer capítulo se estudiarán los tres factores primordiales de cuya confluencia en el mismo tiempo y espacio surge una vasta producción de textos de ficción a manos de autores hispano-caribeños en tierra estadounidense convirtiéndose esta así en consecuencia artística de un fenómeno sociológico nacido tras una serie de reacciones que se encadenan cual efecto dominó para originarlo (contexto dictatorial o crisis económica> desplazamiento> relaciones de poder culturales> escritura: espacio de resistencia y testimonio, y construcción de identidad híbrida). La defensa a través del método científico de la hipótesis aquí barajada recae, por tanto, en la demostración de

que a partir de la convergencia de tres acontecimientos de naturaleza socio-política de manera sincrónica se da lugar a la génesis y difusión de la literatura escrita por intelectuales hispanos de origen caribeño producida en Estados Unidos. De este modo, los tres factores clave en la aparición de dicho proceso sociológico se corresponden con los siguientes:

1) La aparición de una población de ascendencia hispano-caribeña significativa (en oposición a que resulte anecdótica y/o temporal) en la costa este estadounidense y, de manera más precisa, en las ciudades de Nueva York y Miami en los estados de Nueva York y La Florida, respectivamente, a partir de las oleadas migratorias acaecidas en el tiempo correspondiente a la segunda mitad del siglo XX (si bien, como se ha venido apuntando en la introducción a esta tesis, debería considerarse el comienzo de dicho periodo a partir de 1946, coincidiendo así con el origen del éxodo puertorriqueño hacia Estados Unidos, que se prolongará a lo largo del consiguiente decalustro). Asimismo, las experiencias de la población territorializada en Spanish Harlem, Washington Heights o el Bronx, a partir de las grandes migraciones convertida ahora en significativa, serán recogidas por los autores migrados en la génesis de sus obras en tanto que ellos, al igual que ocurre con el resto del pueblo desplazado al que pertenecen, serán objeto y testigos de dichos acontecimientos.

2) Originada y establecida una población relevante hispano-caribeña en tierra anglófona, se precisa del reconocimiento de dicho pueblo a través de sus derechos civiles y políticos durante el segundo decalustro del siglo XX (fundamentalmente, a lo

largo de la década de 1960 y en adelante) de forma que ocupen un lugar de visibilidad en la sociedad mayoritaria de su nuevo medio y su trabajo artístico sea, con posterioridad, reconocido y difundido en su diferencia (bien de temática, bien lingüístico). La adquisición de los derechos ya apuntados no solo les proporciona el estatus de ciudadanos de pleno derecho de la nación estadounidense en su diversidad étnica, sino que con él también se da origen a la búsqueda de una identidad propia en la que se sientan representados en relación a sus particularidades culturo- raciales, diversas a la de sus (ahora) compatriotas y de cuya confrontación se reafirme su propia identidad. En efecto, dicha búsqueda del referente identitario afectará a su posterior producción artística en tanto que esta pasará a convertirse en material narrativo de las obras escritas por los autores migrados al nuevo medio, o bien los nacidos ya en él, pero de homónima ascendencia. La necesidad de la creación de una identidad irá ganando relevancia así en la temática de los migrantes y los caribeños nacidos al otro lado del Estrecho de la Florida en detrimento del uso de dicha herramienta combativa para criticar los excesos de las dictaduras de sus islas o las condiciones de carencia económica de sus países de origen que los ha empujado al desplazamiento.

3) Por último, la génesis hispano-caribeña en Estados Unidos precisa de una empresa que dé difusión a sus obras y esta se verá beneficiada de manera directa e indirecta por parte de la propaganda recibida por la literatura hispanoamericana escrita en Estados Unidos tras el *boom* de la novela homónima acaecido también en la segunda mitad del siglo XX. La literatura hispano-caribeña producida en tierra estadounidense se agrupa, en última instancia, dentro de un grupo mayor que se

corresponde con la literatura latinoamericana escrita en Estados Unidos y que se ve ampliamente reconocida y divulgada con el *boom* por lo que resulta evidente pensar en que el *corpus* de obras a manos de autores hispano-caribeños se verá directamente beneficiada por los efectos de dicho reconocimiento editorial, hallando así en él la empresa precisa para la difusión de sus obras artísticas. Varios autores que escriben en Estados Unidos son, de igual forma, incluidos en diversos *booms* por parte de la crítica literaria por lo que el vínculo es directo aunque existen varias características de estos sobre los que debatir como la cuestión que el boom goce de un falocentrismo explícito que proporcionará publicidad a los autores masculinos, en detrimento de las escritoras. Asimismo, la publicidad acarreada por adaptaciones cinematográficas de varios textos escritos por autores caribeños en Estados Unidos, unido al reconocimiento de galardones de gran calado en la sociedad dirigidos a estas, aumentarán aún con mayor énfasis la presencia de los autores y su literatura en los medios de comunicación. Por último, el interés surgido por la presencia hispana en tierra estadounidense terminará por hacerse eco de la existencia de dicha literatura llevándola a antologías de difusión literaria y, en definitiva, al tejido académico.

De esta forma, la confluencia de los tres diversos factores, que se encadenan irremediabilmente de manera sincrónica, da lugar a un fenómeno de características sociológicas que bebe de los movimientos demográficos causados por razones de exilio y la búsqueda de mejoras económicas, el devenir político de la historia del continente americano y, particularmente, la nación norteamericana o la filología en su sentido más estricto con la aparición del *boom*. Es así, pues, cómo se obtiene a modo de resultado una vasta génesis literaria propia de los autores de ascendencia hispano-

caribeña en Estados Unidos que se difunde al mercado editorial mundial y cuya calidad es reconocida y avalada por diversos premios de índole literaria y de amplia relevancia como son el Pulitzer (*The Mambo Kings Play Songs of Love*, 1989, de Óscar Hijuelos) o el Premio de la Casa de las Américas (*Un oscuro pueblo sonriente*, 1982, de Pedro Juan Soto). Dicho reconocimiento se prolonga hasta el acervo cultural de aquellos individuos poco aficionados a la lectura de obras de ficción dadas las ya mencionadas adaptaciones cinematográficas de las obras hispano-caribeñas que, a su vez, se ven galardonadas por diversos premios de naturaleza internacional como los Premios Óscar o los Grammy. Asimismo, los acontecimientos políticos acaecidos en el Caribe (como las dictaduras de Leónidas Trujillo, *El Jefe*, o Fidel Castro, *El Comandante*) se ven también difundidas a través de la prensa y los medios de comunicación en general dado el valor testimonial que adquieren para las víctimas de dichos regímenes las narrativas agrupadas bajo el sintagma hispano-caribeñas (como el caso de *Arturo, la estrella más brillante*, 1984, del cubano Reinaldo Arenas o *En el tiempo de las mariposas*, 1994, de Julia Álvarez).

Por otro lado, bien es cierto que el estudio de la aparición y difusión de la literatura como fenómeno sociológico permite analizar de manera más pormenorizada el contexto histórico en que aparecen dichas piezas artísticas que un estudio exclusivamente filológico, focalizado quizá con más detenimiento en las características formales en el sentido más extenso del lema, tal y como explicita su nombre: filología. La perspectiva sociológica no excluye el estudio literario, es más, permite apropiarse de él, a la par que permite también hacerse con las informaciones ofrecidas por otras materias (historia, economía, política o demografía) dando lugar así, pues, a un análisis

multidisciplinar ciertamente coherente con las características de la génesis de la literatura escrita en el contexto propio del desplazamiento exílico y la diáspora, como el caso aquí tratado.

MIGRACIONES HISPANO-CARIBEÑAS  
HACIA ESTADOS UNIDOS 1946-2000: CALDO DE CULTIVO  
PARA LA APARICIÓN DE TEXTOS ANTROPOLÓGICOS

Dado que la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos requiere de autores de homónima ascendencia que se desplacen físicamente a dicha nación en la que dar nacimiento así a sus textos artísticos es evidente pensar que las migraciones humanas son condición *sine qua non* para la aparición del fenómeno literario. No obstante, la aparición de una tradición literaria conformada por la publicación de obras de manera continuada a lo largo de la historia precisa, además, de un mantenimiento de las migraciones de intelectuales a tierra estadounidense con el fin de que la literatura hispano-caribeña se convierte precisamente en una realidad constante en el tiempo y no se convierta en una producción anecdótica y temporal. Si bien es cierto que las migraciones comienzan en el siglo XIX como consecuencia, fundamentalmente, de los exilios que genera la política ejecutada por la corona española en sus islas de ultramar, no será hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XX cuando las migraciones por motivos políticos (dictaduras: Cuba y República Dominicana) y económicos (mejoras laborales: Puerto Rico) dan lugar a un auténtico éxodo de

ciudadanos hispano-caribeños hacia tierra norteamericana y con ello la proliferación de textos producidos por los mismos desde su nuevo medio. Así, pues, aunque dicha literatura halle sus orígenes de manera previa a dicho éxodo migratorio, no será hasta la llegada del mismo cuando la producción literaria se convierta en fenómeno sociológico fruto de dichos procesos de movimientos migratorios y las consecuencias sociológicas que estos acarrearán, especialmente en cuanto al contacto intercultural y las relaciones de poder que se establecen entre estas. Como ya se ha apuntado en la introducción a este primer capítulo, además de las migraciones masivas y continuadas, la literatura hispano-caribeña precisa también de las nuevas experiencias y vivencias de los migrantes que se producen tras su llegada al nuevo país para que los autores puedan nutrir sus textos como ocurre, especialmente, con la búsqueda de un referente identitario propio en su nuevo medio en el que se vean reflejados como grupo étnico diverso al anglófono, hegemónico en tierra estadounidense (y que tendrá lugar con el despertar de la conciencia de diversidad lingüístico-racial en la década de los años 60 a través de las reclamaciones de los derechos igualitarios, como será abordado en el siguiente apartado). Asimismo, se precisará, por último, de una maquinaria de difusión de los textos que publique y promueva las obras hispano-caribeñas en el panorama editorial que, a su vez, tendrá lugar de manera especial tras los efectos propagandísticos del *boom* de la novela latinoamericana que sucederá de manera simultánea en dicho decalustro (no en vano, muchos de sus autores, son incorporados a otros *booms* posteriores que intentan aprovechar el tirón comercial del primero, como el caso del escritor cubano Reinaldo Arenas, integrante para las antologías literarias del *boom* junior, detallado en el apartado correspondiente). En efecto, por

tanto, la suma de acontecimientos socio-políticos que tienen lugar de manera sincrónica y en un mismo lugar, generará una literatura propia y característica, en tanto que identificativa con una población étnica determinada, la caribeña de habla hispana, de extensa difusión y encargada de reflejar en la ficción las vivencias y nuevas experiencias de los individuos migrados a la nueva nación y su inserción en la sociedad del anglo. No obstante, el estudio de los tres factores referenciados puede resultar ciertamente difuso si se estudia de manera conjunta y de ahí a que, a lo largo de este primer capítulo, se analicen los tres factores de manera individual. Volviendo así al primer elemento analizado como motor del fenómeno sociológico, resulta evidente pensar en un claro vínculo entre los éxodos migratorios acaecidos a partir de 1946 -y mantenidos de aquí en adelante- y la aparición de dicha literatura característica gracias a la aparición del nuevo pueblo hispano-caribeño en tierra norteamericana que territorializa nuevos espacios y recrea una cultura propia y diversa a la mayoritaria. El ciertamente espectacular aumento demográfico de ciudadanos hispano-caribeños (e hispanos de manera más extensa) no solo actúa como elemento portador de escritores al exilio y la diáspora sino que las experiencias y vicisitudes de dicho pueblo en su nueva tierra pasa a convertirse en material narrativo para dichos autores (razón por la cual hablo constantemente de una literatura distintiva en el conjunto de literaturas latinoamericanas escritas en Estados Unidos en tanto que esta se ocupa de las experiencias de los individuos caribeños y su respuesta ante el contexto migratorio; diversa a la de los chicanos, mexicanos o anglo-caribeños). La convergencia así de la aparición de una nueva oleada de autores y la importancia que adquieren sus vicisitudes en tierra estadounidense para originar sus obras convierten pues al

aumento demográfico de dicha población en un elemento primordial en la aparición de una literatura propia y característica, frente a sus orígenes de publicación episódica y menor relevancia en su difusión y recepción, a excepción de un número reducido de autores de gran calado decimonómico como Martí u Hostos. De manera más precisa aún, la vinculación entre las corrientes demográficas hispano-caribeñas y su literatura migracional se halla precisamente en el valor que las obras adquieren como “textos antropológicos” que expanden el conocimiento de las experiencias y vicisitudes de los nuevos desplazados al resto del mundo a través de sus publicaciones. En efecto, el profesor de sociología y antropología en la Universidad de La Trobe en Melbourne (Australia) alude en su *Culture, Multiculture y Postculture* (1995) al valor antropológico que adquieren las obras artísticas (en su caso apunta a DuBose Heyward -*Porgy*, 1924- y B. Traven -*The treasure of Sierra Madre*, 1927-) ya que, a pesar de que estos sean escritores y no antropólogos, ofrecen en sus obras testimonio de las características de otras culturas, ajenas a la occidental, y de manera más precisa, representaciones. Es decir, las obras recogen en la ficción la existencia de nueva información antropológica para un público desconocedor de la misma que *a posteriori* las consume y adquiere dicha información, de forma que los textos antropológicos no solo recogen un contenido cultural de un determinado pueblo sino que, además, expanden el testimonio al resto del mundo:

In the language of cultural theory, the “Mexican Indians” of B. Traven`s novel, [...] the “Negroes” who populate DuBose Heyward's *Porgy* [...] are all representation. They are, moreover, representations of a particular kind: of what at least now we have come to call other cultures [...] In other words.

Treasure, Porgy [...] are all anthropological text in the broad sense of that term. While neither Traven [nor] Heyward [...] was a professional anthropologist, they all nonetheless were performing the intellectual function which their contemporaries -like Bronislaw, Malinowski Franz Boas [...]- were claiming for themselves (Khan, 1995: 2).

La situación del conocimiento editorial de la que disponen los autores hispano-caribeños migrados a Estados Unidos, que se verá favorecida por los diversos *booms*, les permite publicar relatos de ficción en los que recogen sus vicisitudes en el mismo y, asimismo, la cultura de sus islas de origen (donde se recoge la magia, la superchería o los ritos ancestrales de diversa tipología) que serán después leídas por millones de personas de todo el mundo occidental con el consiguiente traspaso de conocimientos sobre las representaciones hispano-caribeñas isleñas y diaspóricas dirigidas al público lector (y de ahí al valor antropológico de sus obras a partir de la noción del profesor Khan).

Con el fin de demostrar así a través del método científico la importancia del elemento demográfico en la génesis del fenómeno literario, se analizarán a continuación y de manera individual la situación demográfica y su vinculación con la publicación de los textos literarios desde los orígenes hasta 1946 y el mismo aspecto desde dicha fecha en adelante. Se pretende así, pues, demostrar que la situación es completamente diferente a partir de los comienzos del segundo decalustro del siglo XX en tanto que los autores hispano-caribeños pasan a proliferar a la vez lo hace la población homónima en tierra anglófona y su literatura se convierte en un claro reflejo

literario testimonial de las vicisitudes de un grupo migrante, hasta entonces poco significativo en números demográficos, en su nuevo medio (y las consecuencias derivadas de estas ya referenciadas: desde las relaciones de verticalidad entre los migrantes y los oriundos, hasta la creación de un espacio literario en que buscar una identidad diversa a la de sus países de origen y diversa, a su vez, de la anglo-estadounidense).

## ÉPOCA COLONIAL E INDEPENDENCIAS:

### PRIMEROS DESPLAZAMIENTOS Y PUBLICACIONES

Oculto en mi pecho bravo/ La pena que me lo hiera:

El hijo de un pueblo esclavo/ Vive por él, calla y muere.

José Martí, *Versos Sencillos*

Mientras la mayor parte de los estados hispanoamericanos hallan su independencia de España hacia la primera mitad del siglo XIX<sup>26</sup>, los países que conforman el Caribe hispano, con la excepción de la República Dominicana, van a verse sometidos a la corona del país europeo hasta 1898. En efecto, no será hasta los albores del siglo XX cuando se produzca la Guerra hispano-americana (también conocida como española-estadounidense), desatada por el hundimiento del acorazado Maine, y cuyo resultado obligó a España a retirarse de la apreciada Cuba y ceder sus últimas colonias

---

<sup>26</sup> México declara su independencia de España en 1821 (mítico grito de Dolores: 1810) y se la reconoce en 1836; Venezuela declara su independencia en 1811 y se la reconoce en 1845. Perú la declara en 1821 y se la reconoce en 1879. Argentina la declara en 1816 y se la reconoce en 1859. Chile la declara en 1818 y se la reconoce en 1844. La República Dominicana se independiza de España en 1821 por primera vez y en 1863 por segunda vez. Para una lista cronológica detallada de los sucesos que condujeron a las independencias de los países latinoamericanos de España recomiendo la web del Cervantes Virtual:

[http://www.cervantes.es/lengua\\_y\\_ensenanza/independencia\\_americana/bicentenario\\_independencia\\_calendario.htm](http://www.cervantes.es/lengua_y_ensenanza/independencia_americana/bicentenario_independencia_calendario.htm) (vista: 11/02/2016).

(Filipinas, Guam y Puerto Rico) al contrincante vencedor tras la firma del Tratado de París del mismo año. De esta forma, la situación de colonialismo de las que son objeto Puerto Rico y Cuba será la razón fundamental para que en ambos países se produzcan ya en la segunda mitad del siglo XIX migraciones exílicas de individuos hispano-caribeños hacia Estados Unidos. De igual modo, la situación de independencia de la que goza República Dominicana será también clave en la ausencia de migraciones significativas a Estados Unidos en época decimonónica, como sí ocurre con las otras dos islas conformantes del Caribe español. El profesor William Luis se ha ocupado de establecer un estudio diacrónico en el que recoge la migración de autores caribeños hacia el otro lado del Estrecho de la Florida cuyos resultados ha publicado en su *Dance Between Two Cultures*, bajo el epígrafe “Setting New Roots”, idéntico título pues al que también usara dos años atrás en su primera publicación al respecto de dicha línea investigación en el Boletín nº 18 de la Fundación Federico García Lorca. A lo largo de este análisis diacrónico<sup>27</sup>, William Luis pone en relieve la existencia de una literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos de forma temprana, es decir, ya en el siglo XIX y que, según él mismo detalla, se dilata hasta la actualidad (su enfoque siempre ha sido histórico-literario en lugar de sociológico, como pretendo sea el mío). De cualquier

---

<sup>27</sup> Este capítulo toma como texto de referencia primordial las investigaciones del profesor William Luis en su capítulo “Setting New Roots” (pp. 3-36), contenido en la ya apuntada *Dance Between two cultures: Latino Caribbean Literature written in the United States* (1997), de forma que, con el fin de evitar las repeticiones, siempre que se aluda a “como indica William Luis” o “como apunta el profesor Luis” se está haciendo referencia a las reflexiones del intelectual en dicho capítulo a menos que se indique explícitamente que se trate de otra obra u otro investigador. El orden cronológico de los autores responde así también a su propia investigación. La elección de la publicación de Luis como fuente principal de conocimiento se debe a su exhaustivo y detallado orden cronológico en cuanto al estudio de la literatura hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos, propósito principal de su publicación, y sus anotaciones innovadoras al respecto de las mismas, ante el vacío de otras voces en muchos de los casos, si bien, como es lógico, en diversos apartados serán enfrentadas a las investigaciones de otros expertos en la materia con el fin de cotejar o debatir sus afirmaciones y aportar, en la medida de lo posible, la actualización del estado de la cuestión.

forma, los primeros autores en desplazarse de forma significativa al país norteamericano son los cubanos y su migración se debe, fundamentalmente, a la política ejecutada por el gobierno español en sus colonias de ultramar. Las posesiones caribeñas españolas resultaban ciertamente beneficiosas para la corona dados los diversos productos que en ellos se trabajaban y cultivaban (particularmente el azúcar y el tabaco aunque también otros como el jengibre o el ganado) y de cuya exportación se obtenían grandes ganancias para el imperio peninsular, así como su apetencia y uso por el mismo. Tal y como señala Fernando Picó en su *Historia General de Puerto Rico* (1988) en el caso de la producción azucarera en época temprana de la colonización española en el Caribe insular:

Antes de la popularización del azúcar, Europa endulzaba sus platos con miel de abeja, o, en el caso de los más acomodados, con clavos y canela. El azúcar fue introducida a Europa por los árabes, vía el comercio mediterráneo. [...] El gusto adquirido por el endulzante dejó ganancias apreciables a los cultivadores y traficantes de las Canarias. Como los primeros experimentos en el cultivo de la caña y de la elaboración del azúcar en Santo Domingo resultaron tan exitosos, pronto se desató una competencia para obtener la mano de obra y el financiamiento indispensables para la explotación azucarera de las Antillas (58).

Para proseguir:

[...] En ese período [finales del siglo XVI] Puerto Rico todavía contribuyó el 5 por ciento del total del azúcar importado de las Indias. En comparación, Cuba abastecía el 63 por ciento, Tierra Firme el 29, Nueva España el 1.3, y Santo Domingo el 8 por

ciento (62).

En esta misma línea, el antropólogo cubano Fernando Ortiz<sup>28</sup> alude en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) que, en efecto, ya desde la conquista de los españoles de la isla cubana, los bienes naturales correspondientes al azúcar y al tabaco constituyeron un codiciado objeto de trabajo y exportación para dilatar dicha colonización y rentabilizarla:

El contraste entre el tabaco y el azúcar se da desde que ambos se juntan en la mente de los descubridores de Cuba. Cuando, a comienzos del siglo XVI, ocurrió la conquista del país por los castellanos que trajeron al Nuevo Mundo la civilización europea, ya la mente de estos invasores era impresionada fuertemente por dos yerbas gigantes [el azúcar y el tabaco]. [...] de la producción agraria e industrial de esas yerbas prodigiosas saldrían los intereses económicos que los mercaderes extranjeros habrían de torcer y trenzar durante siglos en nuestra patria para ser hilos de su historia, motivos de sus personajes y a la vez sostenes y ataduras de su pueblo (1983: 2).

Evidentemente, la mano de obra necesaria para el cultivo de dicho bien halló en la esclavitud africana una fuente inagotable de trabajadores, con el beneplácito legal de la corona española, disminuyendo los aranceles del tráfico esclavista dado su interés por las ganancias acarreadas por su cosecha:

Entre 1765 y 1823 los esclavos vinieron a asumir la responsabilidad por la producción de lo que pasó a ser el principal producto de Puerto Rico: el

---

<sup>28</sup> Tal y como se ha apuntado con anterioridad, los postulados del antropólogo cubano barajados en la obra mencionada serán analizados de manera detallada en el estudio de la obra de la autora Julia Álvarez, *How the García Girls lost their Accents*, ya en el segundo capítulo de la tesis, en cuanto al concepto de transculturación que el mismo acuña y que resulta ciertamente oportuno para estudiar la biografía de las actantes de la obra debido a su ascendencia y su nuevo medio receptor.

azúcar. Varias medidas de la corona hicieron posible que aumentase la cantidad de esclavos en el país: de 5.037 en 1765 a 21.730 en 1821. En 1765 se le dio una franquicia a la compañía Aguirre-Arístegui para introducir a Puerto Rico de 500 a 600 esclavos anualmente. En 1784, la corona abrogó el carimbo, que era el hierro candente con que se marcaba a los esclavos en el momento de su importación legal. Por otro lado, al reducirse los aranceles, resultaba más barato importarlos. Este incentivo tuvo un efecto inmediato. En los próximos diez años los esclavos aumentaron de 9.567 [...] a 17.822 (Picó, 1988: 151).

La esclavitud para el cultivo del azúcar y el tabaco, entre otros productos fructíferos para la corona europea, sería de forma histórica el detonante de los primeros desplazamientos de individuos intelectuales a los Estados Unidos. De manera más precisa, los trabajadores del tabaco, uno de los pilares de la economía cubana decimonónica, se opusieron de forma activa a las condiciones propias del colonialismo español en la Isla por lo que apoyaron la independencia de España. Las condiciones del cultivo de tabaco, frente a otro de las materias económicas principales de la Isla como el azúcar, favorecieron una actitud antiesclavista de sus trabajadores y una clara oposición al sistema económico instaurado por la corona de España en el país insular. En efecto, detalla el profesor Luis y comparte la profesora Rivas, trabajar el tabaco requería pequeñas parcelas de espacio y un menor número de trabajadores por lo que estos mostraron una actitud antiesclavista, a diferencia del azúcar, que precisaba de grandes superficies para su cultivo y un trabajo continuo dada la gran demanda del mismo, por lo que se apoyó lo opuesto:

Debido a la masiva demanda del azúcar americano en Europa [...] el

plantador cubano siente la necesidad de producir una escala cada vez mayor. Comienza entonces la explotación intensiva del negro; intensiva porque la fuerza del esclavo es aprovechada hasta más allá de los límites de su organismo, de manera que se convierte en un material costosísimo y en proceso creciente de reposición. Por otra parte, los niveles altos de producción necesitaban una cantidad superior de esclavos en las dotaciones -conjunto de negros que trabajan en un ingenio-, por lo que aumenta el número de bozales [negro africano que no habla español] introducidos en Cuba, legal o ilegalmente (Rivas, 1990: 18).

La cuestión esclavista, como punta del iceberg, fue la razón económica fundamental que opuso a los dos sectores agrícolas: mientras el tabaquero mostró un posicionamiento abiertamente contrario al sistema colonial en la Isla, y con ello una actitud independentista frente al país europeo, el azucarero aprovechó las condiciones imperantes en dicho momento sincrónico para potenciar el resultado de su cultivo a bajo costo. De cualquier modo, el posicionamiento a la política y sistema económico impuesto por España en las Antillas, condujo al exilio en Estados Unidos a muchos de los trabajadores tabaqueros que mantuvieron su activismo en su nuevo país. De cualquier modo, los exiliados tabaqueros contribuyeron a crear fábricas especializadas en la actividad homónima en el lado estadounidense. Juan Antonio Bances, detalla Luis, estableció así la primera fábrica tabacalera del cigarro del estilo español (*Spanish-style*) en Nueva York con tabaco y trabajadores cubanos. Vicente Martínez Ibor lo hizo también en La Florida (Key West) con su fábrica “El Príncipe de Gales”. La elección de las ciudades donde se implantaron dichas fábricas no resultó anecdótica, sino que

mientras Nueva York ostentaba una ciudad de influencia política y económica, Key West ofrecía unas condiciones climáticas similares a las de Cuba y, por tanto, óptimas para trabajar el tabaco. Las migraciones de los trabajadores tabaqueros al otro lado del Estrecho de la Florida trajeron consigo las costumbres cubanas y mantuvieron, una vez en el nuevo país, las ideas antiesclavistas y de oposición al colonialismo español que los había llevado al exilio. Para el profesor de Vanderbilt el activismo de los exiliados en Norteamérica se materializó en la creación y mantenimiento de periódicos a través de los cuales expandieron sus ideales y lucharon contra las ideas coloniales impuestas en la Isla: “Cuba immigrants were active in politics in the United States. To counteract opinions that favored the colony, they founded newspapers” (1997: 4). De esta forma, la aparición de nuevos periódicos impulsados por los migrados cubanos se convirtió en una consecuencia tangible en Estados Unidos: *La Verdad*, *La Independencia* o *La Revolución* en Nueva York (los nombres resultan parlantes *per se* sobre la ideología de los exiliados) o *La Patria* en Nueva Orleans. Tal y como se apuntaba líneas arriba, los periódicos reflejaron también la participación económica de los emigrados durante la Guerra de los diez años en Cuba en favor de que dicho país lograra al fin la independencia de España:

Objetivo/destinatario del depósito	Cifra de dólares aportada
Para la primera expedición del General Manuel Quesada	31.000 dólares
Para la primera expedición de Salvador	20.000 dólares

Para la segunda de Salvador	20000 dólares
Para el U.	70.000 dólares
Ocho pequeñas expediciones desde Jamaica	30.000 dólares
Recolectada por el General Sanguily	53000 dólares

Cuadro 7. Apoyo económico recolectado en favor de la independencia de Cuba publicado en el diario La Verdad (Junio de 1878) durante la Guerra de los diez años (Luis, 1997: 5).

La comunidad cubana comenzó pues a crecer en Estados Unidos con relativa rapidez. El profesor Luis apunta a que el periódico *El Pueblo* de Nueva York situó el número de votantes cubanos entre los 10.000 y los 12.000, situándose la mayoría de ellos tanto en Nueva York como en Florida. No obstante, como el propio Luis observa, es posible que hubiese un mayor número de individuos cubanos en Estados Unidos pero o bien no hubiesen pasado el tiempo suficiente en el país para lograr la ciudadanía americana y poder votar, o bien simplemente no encontraban interés en convertirse en ciudadano homónimo por diversos motivos. El número de cubanos en Norteamérica sufrió, de igual forma, variaciones en su número ya que, por ejemplo, acabada la Guerra de los diez años, el Pacto Zanjón favoreció la vuelta de parte de la comunidad exiliada. De cualquier modo, el fin de la Guerra también condujo a la división de los migrados en relación a sus planes de futuro para el país caribeño, así aparecieron los separatistas, los independentistas y los anexionistas y los independentistas, a su vez, se dividieron en aquellos que apoyaron a Quesada y

aquellos que lo hicieron con Aldama. Con independencia del sector tabacalero emigrado, que promovió la actividad intelectual en Estados Unidos a través de la creación de periódicos que promulgaron sus ideas antiesclavistas y proindependentistas, los escritores cubanos también encontraron en el país norteamericano refugio frente al gobierno español. El exilio de los autores se convirtió así en un nuevo medio desde el que continuaron con su actividad creadora a la vez que mantuvieron un claro posicionamiento político anticolonialista para con la política española desde el otro lado del Estrecho de la Florida. **José María Heredia** (1803-1839) fue para William Luis el primer escritor cubano de renombre que fue forzado al exilio en Estados Unidos. No en vano, Heredia fue acusado de participar en la conspiración de 1823 y consiguió huir a Boston para después instalarse en Nueva York y Philadelphia. Tras recibir la invitación del presidente Guadalupe Victoria y decidir marcharse a México, escribió sus *Poesías* (1825), obra que lo colocó entre la vanguardia de los autores románticos de la literatura hispanoamericana. La publicación incluye su poema más celebrado y difundido, "Niágara", en el que enfatiza las características de dicha corriente natural para asimilarla a su propia pasión y donde aprovecha el escenario vegetal del lugar descrito para recordar el de su país natal. En palabras de Emilio Carilla en su *Poesía de la Independencia* la construcción del poema se debió al sentimiento arrebatador que la visión directa de la maravilla natural produjo al autor:

El *Niágara* fue escrito por Heredia en 1824, después de conocer los famosos saltos. Está probado que, entre otras cosas, influyó la curiosidad y deseo de Heredia la lectura de *Atala*, de Chateaubriand, en cuyo epílogo aparece una muy conocida descripción de las cataratas. Pero la contemplación directa de los

saltos, al superar ostensiblemente la visión literaria, determinó un raptó de entusiasmo y la inmediata elaboración del poema” (1979: 72).

Carilla aborda en su misma publicación, de igual modo, que si bien la descripción física del torrente es la razón más evidente en la génesis del poema, el mismo se halla inevitablemente ligado a la referencia a la patria vista por el desterrado desde su lejanía:

El punto de partida y *leitmotiv* de la obra está en la descripción del torrente y su posterior caída. Pero, no menos, el canto exalta la presencia de Dios reflejada en aquella maravilla de la naturaleza. Estos son los dos ejes que sostienen el poema. Ligada a ellos, la inevitable, emocionada evocación de la patria distante (1970: 72).

En su partida al país mexicano, también escribió el ya célebre “Himno del desterrado”, himno de su país y de su familia, pero también de la situación colonial de Cuba. Las características del contenido del poema hicieron que este se convirtiera, de hecho, en inspiración para otros cubanos que se hallaban en el exilio. **Félix Varela y Morales** (1788-1853), también conocido como Padre Varela dada su condición de sacerdote, fue también forzado al exilio en la primera mitad del siglo XIX convirtiéndolo en uno de los primeros intelectuales hispano-caribeños en residir en Estados Unidos. Varela fue ciertamente un hombre multidisciplinar a juzgar por las distintas labores a las que se dedicó en su exilio: así fue hombre de iglesia (sacerdote), político, profesor, filántropo, filósofo, traductor, periodista y escritor. Con su *Elenco* (1812), que sirvió como estudio preliminar de su *Institutiones philosophiae eclecticae*, Varela se convirtió,

en palabras del profesor Luis, en el primer autor cubano en escribir sobre filosofía moderna. En este mismo sentido, también escribió *Lecciones de filosofía* (1881) y *Miscelanea filosofía* (1819). Varela apoyó la independencia de Cuba y se opuso a la esclavitud por lo que llegó a Nueva York en 1823 huyendo de España, donde se había unido a los constitucionalistas contra Fernando VII. A partir de ahí vivió en dicha ciudad norteamericana, aparte de Philadelphia y St. Augustine, donde finalmente murió en 1853. Mientras vivió en Estados Unidos continuó con su activismo en favor de la independencia de la isla caribeña. A pesar de su actividad escritora y periodística, Varela también se dedicó a la vida religiosa y, de hecho, sirvió en varias iglesias de Nueva York e incluso se hizo con el cargo de Vicario General de esta. Durante su exilio, también se dedicó a fundar escuelas (William Luis apunta que inauguró una para mujeres irlandesas y otra para niños) y un orfanato para huérfanos. El Padre Varela también aunó su ejercicio escritor con su vida eclesiástica para escribir obras de temática histórico-religiosa como *Cartas a Elpidio sobre la impiedad, la superstición y el fanatismo en sus relaciones con la sociedad* (1835, 1838). Uno de los mayores hitos de su trayectoria intelectual se relaciona con la publicación de *Jicoténcal* en 1826, considerada como la primera novela histórica en español y la primera escrita en Estados Unidos, lo cual bien es cierto, siempre ha despertado cierta controversia en la crítica literaria. Luis Leal y Rodolfo J. Cortina abordan esta cuestión en la introducción a su edición de la obra de Varela:

Quizá tenga mayor importancia para nosotros el que la novela ocupe uno de los primeros lugares en la novelística hispana de los Estados Unidos. [...] En ese espacio entre dos mundos, el de los EE.UU. En el cual se ignora la

producción literaria de los hispanos, y el de la América hispana que solo ve a los escritores del Norte y nunca como del Norte, cabe lo que hasta muy recientemente ha sido el saco roto de las letras hispánicas: la literatura hispana de los EE.UU. Más allá de la clasificación de la novela *Jicoténcal* como obra de un cubano, y por ende, perteneciente al cuerpo literario cubano, o como de un español en la Isla de Cuba, todo lo cual queda concedido, es una obra de un autor que vivió y publicó una gran parte de su obra en los Estados Unidos (1995: XXXVI)

La novela, que trata el personaje de Hernán Cortez y su conquista de México, incluye también una historia centrada en un triángulo amoroso entre Teutila, Jicoténcal y Diego de Ordaz y, a su vez, entre Teutila, de Ordaz y doña Marina.

Al igual que Heredia y el Padre Varela, **Cirilo Villaverde** (1812-1894) fue también forzado al exilio y recayó así en Estados Unidos. Antes de abandonar Cuba, Villaverde fue miembro del Círculo literario del crítico Domingo del Monte y produjo una obra literaria considerable, pero a partir de 1840, particularmente, el cubano abandonó el ejercicio de escritor para centrarse en su faceta política y su activismo a favor del movimiento independentista cubano. William Luis apunta a que en 1847 fue, de hecho, uno de los conspiradores en el Club de la Habana, que deseaban la independencia de España y la anexión a Estados Unidos. Mientras algunos miembros deseaban alcanzar dicha anexión al país norteamericano para preservar la esclavitud, Villaverde la apoyó por su admiración a la vida democrática de los estados del norte de dicho país. Su unión al General Narciso López para promover un intento de insurrección contra el sistema colonial español en Cuba lo condujo a la cárcel en octubre de 1848; no

obstante, tras unos meses, consiguió escapar a Florida, ya en 1849, y se convirtió en uno de los primeros escritores cubanos en pedir asilo político *stricto sensu* en Nueva York. En 1882 completó y publicó en dicha ciudad norteamericana la versión definitiva de la novela costumbrista y de marcado acento antiesclavista *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, probablemente una de las obras más célebres de las letras cubanas (y latinoamericanas, por extensión). La obra fue resultado, según el profesor Luis en su artículo “Cecilia Valdés: el nacimiento de una novela antiesclavista”, de la influencia del crítico y escritor Domingo del Monte sobre una serie de escritores amigos a quienes animó a abandonar el romanticismo para explorar temas como la esclavitud. Así del círculo literario de Del Monte surgieron los trabajos literarios de carácter antiesclavista de Anselmo Suárez y Romero, Félix Tanco y Bosmeniel, Antonio Zambrana, Juan Francisco Manzano y, por supuesto, Cirilo Villaverde, autor todos que exploraron dicha temático en el mismo período (1835-1840). A pesar de que muchas de estas obras vivieron en la clandestinidad (Luis, 1988: 187) *Cecilia Valdés o La loma del Ángel* y su personaje principal consiguieron perpetuarse en el acervo común de los cubanos convirtiéndose en una de las obras de ficción de mayor calado en la historia de la Antilla mayor. No en vano, el periodista y escritor cubano Leonardo Padura (*Máscaras*, 1997) apunta a que la obra trascendió el ámbito netamente literario para, tal y como detalla en su *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos* (2015), convertir la ciudad en emblema literario de la nación cubana:

A partir de la publicación de *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, la ciudad se convierte en el escenario más representativo de la nación en la literatura cubana, en el espejo más preciso de sus cualidades distintivas y no es

para nada casual que, desde su mismo título, la noveleta esté poniendo a un mismo nivel su personaje protagónico [...] y el paisaje urbano donde se desarrolla la peripecia (2015: 31-2).

De igual modo su personaje principal, Cecilia -cuyo apellido delata su carácter bastardo al no heredar el paterno-, escapó del ámbito de la ficción literaria decimonónica para ser considerada, siempre según el autor habanero, como tótem identificativo del individuo cubano por su carácter mestizo, desarraigado y trágico: “La mulata Cecilia Valdés [se convirtió en] representación para muchos de “lo nacional” por su carácter mestizo, bastardo, arrabista y trágico, abocado además al incesto” (pág. 32). Situada entre 1823 y 1832, durante la administración corrupta del General Franciso Vives, la historia relata la historia de amor entre Cecilia (hija ilegítima de un poderoso hombre blanco, Cándido de Gamboa, y una mujer negra de orígenes humildes) y su hermanastro, Leonardo de Gamboa, que acabará en un trágico final con la muerte del amado. Aparte de la obra antiesclavista, también escribió artículos en periódicos y colaboró con la revista separatista *La Verdad*. Ya en 1860 regresa a Nueva York y mantiene tres publicaciones: *La América*, *Frank Leslie's Magazine* y *El Avisador Hispanoamericano*. De igual modo, fue coeditor de *La Habana* de 1858 a 1860 y editor de *La Ilustración Americana* desde 1865 hasta 1873, *El Espejo* desde 1874 hasta 1894 y *El Tribunal Cubano* en 1878. Tras la Guerra de los diez años, el profesor Luis apunta a que Villaverde renovó sus intereses políticos y dejó de apoyar la anexión de Cuba a Estados Unidos para apoyar toda independencia. En este mismo sentido, en un documento dirigido al General Carlos Manuel de Céspedes, “La revolución de Cuba

vista desde Nueva York” (1869), Villaverde avisa que los Estados Unidos no iban a ayudar a las fuerzas rebeldes, por lo que frente a su idea inicial de anexión a dicha potencia, acabó por apoyar la independencia total de su Isla.

El habanero de ascendencia española José Julián Martí Pérez, **José Martí** (1853-1895), es, con toda probabilidad, el autor exiliado más importante en términos netamente literarios, pero también políticos y, ciertamente, de un gran abanico de disciplinas. Tras su segunda expulsión de Cuba, *el apóstol* residió en Nueva York desde 1880 hasta 1895. A lo largo de su estancia en Estados Unidos compaginó su actividad escritora con la faceta política, la misma que lo había llevado a dicha situación de destierro, por lo que en 1892 se convirtió en delegado del Partido Revolucionario Cubano. Entre sus trabajos más célebres, todos ellos escritos y publicados desde el exilio en Norteamérica, se hallan *Ismaelillo* (1882), compuesta por quince poemas breves dedicados a su hijo Pepito<sup>29</sup>; *Versos sencillos* (1891), parte de cuyos versos han vencido la barrera del tiempo en el imaginario cubano (e hispanohablante en general) a través de la voz de Celia Cruz y su *Guantanamera*; el ensayo “Nuestra América” (1891), contenedora del pensamiento martiniano que, analizado por Adalberto Santana, un siglo después de su publicación en la *Revista Ilustrada de Nueva York* el 10

---

<sup>29</sup> Existe cierta polémica con la dedicatoria de la obra a su hijo de tres años y el tono de la misma, que parece no ir en esa misma dirección. Rubén Pérez Nápoles aborda esta cuestión en su *José Martí: el poeta armado*, donde afirma que “Del *Ismaelillo* se pueden comentar algunas cosas, comenzando por decir que su lenguaje y su estructura no fueron para todos los más apropiados en un poemario destinado a un niño de tres años, pero Martí lo explicó diciendo 'que amaba las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pudiera parecer brutal'. También existe cierta controversia con su decisión de no rentabilizar dicha obra cuando se trataba de un autor que escribía para comer. Frente a esto, Pérez Nápoles aclara: “Y otra acotación también llamativa en n hombre que escribía para comer, fue que cuando la edición original se imprimió no tuvo carácter comercial. Martí se lo argumentó a Enrique José Varona aclarándole “que era un asunto que había sacado a la luz por empeño ajeno, y que enviaba a los que estimaba, pero que no lo ponía a la venta porque le parecía que era cosa de quitar perfume a una vaga flor, y que no lo hacía para obtener utilidad, sino para regalarlo, en nombre de su hijo, a aquellos que le amaban (ambas notas: 2004: 187).

de enero del año anotado, es tachado de “motor ideológico de la liberación latinoamericana” (1993: 69); y la novela *Amistad funesta* (1885), única novela del cubano que se publicó en varias entregas en el periódico *El Latino Americano* (Quesada, 1911: V<sup>30</sup>). En palabras del profesor Luis, tanto la publicación de *Ismaelillo* como el prefacio de *El poema de Niágara* de Juan Antonio Bonalde iniciaron el modernismo en la América española, si bien *a posteriori* el movimiento sería eclipsado por la obra del poeta nicaragüense Rubén Darío. La impronta en el panorama literario y político internacional de Martí fue de tal calado que de manera póstuma se continuaron publicando sus creaciones como el caso de *Versos libres* (1913), compuesta por poemas escritos entre 1878 y 1882. En 1930 y 1933 se publican, también de manera póstuma, *Versos de amor* y *Flores del destierro*. La estancia de Martí en Estados Unidos le sirvió para dos principales fines: conocer y entender el país que le dio refugio político (para así en “Nuestra América” advertir a las naciones latinoamericanas *hermanas* del poder e intenciones de su vecino del norte) y, por otro lado, promover su ideario (presente este en la mayor parte de sus ensayos y parte de su producción poética).

---

<sup>30</sup> Introducción de la obra a cargo de Gonzalo de Quesada y novela completa de Martí disponible en su versión digitalizada en la página web del Cervantes en la siguiente dirección electrónica: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/amistad-funesta-novela--0/html/> (vista: 12/02/2016).



Imagen. Estatua de mármol blanco de José Martí situada en la Plaza de la Revolución de La Habana (Cuba). La estatua antecede al monumento dedicado también al intelectual decimonónico, tratándose del conjunto monumental de mayores dimensiones de toda la isla caribeña.

Por su parte, los autores puertorriqueños también comenzaron a emigrar de forma significativa en época decimonónica a Estados Unidos (el único pueblo hispano-caribeño que no lo hizo, como ya se ha apuntado, fue el dominicano gracias a su pronta independencia de España, a diferencia de las últimas colonias de Cuba y Puerto Rico, convertidas en colonias de ultramar junto con Filipinas y Guam). La razón fundamental de las primeras migraciones puertorriqueñas se debió a la política ejecutada por el gobierno de España en la colonia, al igual que ocurría con el caso cubano. De esta forma, **Eugenio María de Hostos** (1839-1903) huyendo de la política colonial, vivió en Nueva York varias veces, ciudad a la que volvería también en 1898, cuando Julio J. Henna y Manuel Zeno Gandía publicaron *The case of Porto Rico* (1898), uno de los primeros documentos centrados en la independencia de Puerto Rico más celebrados y analizados por la comunidad latinoamericanista. Al igual que sus compatriotas caribeños exiliados, Hostos participó en la empresa periodística y fue editor de *La Revolución* del Comité Republicano Puertorriqueño. Al igual que ocurrió con la comunidad cubana en el exilio, la puertorriqueña también se dividió entre aquellos que se mostraron a favor de la independencia de la Isla y aquellos que favorecían la anexión a los Estados Unidos; en el caso de Hostos, William Luis apunta a que llamó a sus compatriotas a luchar por la independencia de la Isla y promovió sus ideas en contra de la anexión (1997: 11), por lo que se mostró claramente en favor de una independencia total sobre el futuro de Puerto Rico. De cualquier modo, dicho ideario político quedó reunido en su *Diario* (1939) y es hoy en día recordado como uno de los mayores pensadores de origen caribeño y, de igual forma, un fructífero filósofo cuyas tendencias

son situadas entre el naturalismo y el positivismo (Rojas Osorio: 2002: 65). José Luis Méndez detalla en la obra *Eugenio María de Hostos. Obras Completas (Edición crítica)*, publicada en 1989, la figura de Hostos y sus diversos trabajos en las diferentes áreas en la que se desarrolló dejando un amplio legado a la humanidad y, particularmente, al pueblo latinoamericano de la siguiente forma:

Eugenio María de Hostos fue, sin duda alguna, la figura intelectual más importante y polifacética de Puerto Rico en el siglo diecinueve. Sus actividades como educador, moralista político, novelista, crítico literario, jurista y sociólogo, se desarrollaron en un amplio radio de acción que abarcó tres continentes. Su legado intelectual en todas estas áreas forma uno de los conjuntos de ideas más completos de todo el patrimonio cultural decimonónico de América Latina (25).

Asimismo, destaca sus trabajos sobre sociología, pero a diferencia de Rojas Osorio, Méndez afirma que aunque “sus lecciones de sociología están directamente inspiradas en las posiciones de Auguste Comte y Herbert Spencer, Hostos no fue, estrictamente hablando, ni un científicista ni un positivista”. Para Méndez “su entendimiento de la nueva ciencia estuvo subordinado a su visión general del mundo, al carácter esencialmente moralista que configuraba su pensamiento, a su descontento por el giro que tomaban los acontecimientos políticos en Puerto Rico y en Santo Domingo y a su impugnación de un orden internacional, en el que, lejos de reinar el espíritu positivo, imperaba, en su opinión, la barbarie” (25).

El boricua Francisco Gonzalo Marín, **Pachín Marín** (1863-1897) también halló en su exilio en Estados Unidos el lugar para dedicarse a la escritura y a la, ya usual entre

los desterrados intelectuales, publicación de periódicos. Así, pues, escribió en tierra norteamericana varios artículos acerca de Nueva York y, además, dio lugar a una colección de poemas, bajo el nombre de *Romances* (1892), influido por el trabajo de José Martí, a quien, por cierto, conoció en Nueva York en uno de los encuentros de intelectuales en La Literaria (sociedad literaria hispanoamericana). Y es que, precisamente, al igual que Martí, también luchó a favor de las independencias de las Antillas.



Imagen del monumento en honor a la figura de Eugenio María de Hostos bajo el título “Puerto Rico a Eugenio María de Hostos”, levantado en la Universidad de Puerto Rico, en el Recinto Río Piedras, próximo a la entrada a la Facultad de Humanidades (San Juan, Puerto Rico).

**Manuel Zeno Gandía** (1855-1930), uno de los autores puertorriqueños más conocidos y, al igual que sus coetáneos en el exilio, de faceta multidisciplinar (médico, escritor, político, periodista, entre otras), comienza a visibilizar tímidamente el tema de Nueva York en su literatura a través de una serie de crónicas tituladas *Crónica de un mundo enfermo*.

Si bien William Luis no da detalle de la migración dominicana temprana hacia Estados Unidos en su obra cumbre, sí lo hacen Daisy Cocco de Filippis y Franklin Gutiérrez en su publicación *Literatura dominicana en los Estados Unidos. Presencia temprana 1900-1950* (2001), en la que, tal y como su nombre indica, analizan los primeros autores de ascendencia quisqueyana que se desplazan al país anglófono siguiendo los documentos literarios presentes en la actualidad. Dicho libro no ha tenido mucha difusión en el ámbito latinoamericanista (apenas se halla un número en la Biblioteca Nacional de Madrid), pero aporta valiosa información al respecto de los primeros movimientos migratorios de escritores e intelectuales dominicanos hacia tierra anglófona. En el prólogo a dicho texto de investigación, se incluyen dos discursos pronunciados por sus creadores de forma individual, destacando en ambos casos que la literatura dominicana escrita en los Estados Unidos no aparece en la segunda mitad del siglo XX (especialmente, si es comparada con la cubana o la puertorriqueña), sino que su rastreo pone de manifiesto una literatura quisqueyana de época previa a dicho decalustro, si bien son aún escasos los nombres de autores cuyos textos han podido ser recuperados para su estudio y difusión en obras literarias. Así, pues, Daisy Cocco de Filippis pone de manifiesto que:

El presente trabajo nace de la necesidad de dar a conocer textos

escritos por dominicanos en los Estados Unidos y de insertar la literatura dominicana a los estudios latinos en los Estados Unidos. Es una muestra de trabajos que contestan de por sí a la pregunta ¿Existe una literatura dominicana en los Estados Unidos antes de que existiera el llamado fenómeno histórico de la presencia de una comunidad dominicana en los Estados Unidos a partir de los años setenta? (Cocco y Gutiérrez, 2001: 10).

Para proseguir:

Hasta ahora y a pesar de vehementes reclamos por parte de un número de académicos, nativos de la República Dominicana, la producción dominicana no ha sido integrada a textos que se autodefinen como representativos de la producción latina en los Estados Unidos. [...] La selección de autores y la muestra de sus escritos que aparecen a continuación ofrece material de estudio por mucho tiempo. Frágiles y desubicadas, las letras dominicanas por estas tierras recogen en sí gran parte de los retos que enfrentaba y todavía enfrenta la sociedad dominicana: [...] cómo bregar con el mundo estadounidense y hacerse notar; cómo crear un espacio para la literatura dominicana así sea en esos mundos paralelos creados por la necesidad como en el universo de las letras humanas (Cocco y Gutiérrez, 2001: 10, 32).

Las intenciones de la obra resultan pues explícitas a partir de las palabras de la investigadora Cocco de Filippis, quien alude a la importancia de su publicación para conocer la trayectoria histórica a la que los autores dominicanos han dado origen en los Estados Unidos de forma previa a la migración masiva de los años setenta y ochenta.

Por su parte, en el prólogo a la publicación el profesor Franklin Gutiérrez destaca que:

Desde principio del siglo XX muchos políticos, intelectuales y escritores dominicanos se establecieron en Estados Unidos de Norteamérica, quedando Cuba y México relegadas a un segundo plano en la preferencia de numerosos nacionales que, descontentos con la situación política nacional de la segunda mitad del siglo XIX, abandonaron temporal o definitivamente la isla (Cocco y Gutiérrez, 2001: 35).

Entre los primeros autores dominicanos cuyo legado en Estados Unidos adquiriría relevancia con posterioridad se hallan los hermanos Pedro y Camila Henríquez Ureña, cuya primera estadía alcanzó los cuatro años, desde 1901 hasta 1904 (Cocco y Gutiérrez, 2001: 35). Para Gutiérrez esos años “ayudaron particularmente a **Pedro Henríquez Ureña** (1884-1946) a sentar los principios que colocarían posteriormente su nombre y obra junto a la de José Martí, José Enrique Rodó, Alfonso Reyes, Andrés Bello y otros protagonistas de la emancipación literaria y cultural latinoamericana” (Cocco y Gutiérrez, 2001: 35). La segunda estancia de Pedro Henríquez Ureña en Estados Unidos duraría desde 1914 hasta 1919, primero como corresponsal del periódico *Heraldo de Cuba* en Washington y después como redactor del semanario *Las Novedades* de Nueva York, donde *a posteriori* se integraría la producción de otros intelectuales dominicanos como Fabio Fiallo, José M. Bernard o Manuel Florentino Cestero. Para el investigador Gutiérrez la presencia de Pedro Henríquez Ureña no quedó únicamente relegada a la redacción en periódicos y corresponsal de noticias, sino que, además, llegó a ocupar el un puesto de docente en la Universidad de Minnesota, donde se encargó de la enseñanza del español, literatura

del siglo XIX e historia de la civilización española e hispanoamericana; asimismo, ocuparía cargos de enseñanza de drama español y poesía lírica de los siglos XIX y XX en cursos estivales de las Universidades de Chicago y California. Es sabido que Henríquez Ureña también enseñó lengua española fuera de las fronteras estadounidenses, de forma más precisa, en la Universidad Nacional de La Plata (1924-1931) y que, posteriormente, pasó incluso a formar parte del cuerpo de intelectuales a la Academia Argentina de las Letras. De cualquier modo, Franklin Gutiérrez resume así la impronta temprana de Pedro Henríquez Ureña en Norteamérica:

La presencia de Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos en los albores del siglo XX marca un hito importante en la difusión de la literatura dominicana en Norteamérica ya que su entusiasmo y sabiduría estimularon a sus discípulos, amigos y allegados, entre los que figuraban norteamericanos y latinoamericanos, a acercarse a la literatura y cultura dominicanas y del resto del Caribe (Cocco y Gutiérrez, 2001: 36).

En el caso de **Camila Henríquez Ureña** (1894-1973), nacida en Santo Domingo, sus intereses se inclinaron más hacia el ensayo y la crítica literaria, publicando dichos trabajos en revistas como *Revista de Instrucción Pública*, *Ultra*, *Archipiélago*, *Casa de las Américas*, *La Gaceta de Cuba* (donde vivió desde temprana edad hasta prácticamente su fallecimiento), *Revista de la Biblioteca Nacional*, *Revista de la Universidad de la Habana* o *Revista Lyceum* (Cocco y Gutiérrez, 2001: 99). Es recogido por los especialistas nombrados que aparte de obtener su doctorado en Filosofía, Letras y Educación en la Universidad de la Habana en 1917, también estudió en las universidades estadounidenses de Minnesota y Columbia. Otros intelectuales

dominicanos recogidos por Gutiérrez en su prólogo a la obra de estudio de la presencia temprana de intelectuales procedentes de la isla quisqueyana en Estados Unidos son el ya mencionado **Fabio Fiallo**, cónsul en Nueva York en 1905, quien publicaría el poemario *Primavera sentimental* en 1902 o *Cuentos frágiles* en 1908, si bien varios relatos contenidos en esta última habían aparecido con anterioridad en la revista *Letras y Ciencias* de la República Dominicana (Cocco y Gutiérrez, 2001: 36); o el también mencionado **Manuel Florentino Cestero**, “el escritor dominicano más prolífico en Nueva York entre 1915 y 1920” (Cocco y Gutiérrez, 2001: 37). En efecto, entre las obras de Cestero se encuentra en escueto *corpus* de escasa trascendencia en la comunidad hispanista por la poca dedicación que se le ha prestado a su obra con ejemplos como la compilación de cuentos *El canto del Cisne* (1915); *Estados Unidos por dentro* (1918), donde el autor analiza el proceso de deshumanización de la sociedad estadounidense del que el mismo fue testigo en su paso por el país del dólar y que “nunca ha sido cotejada en las bibliografías literarias dominicanas ni mencionada por los historiadores literarios nacionales” (Cocco y Gutiérrez, 2001: 37); o *El amor en Nueva York* (1920), centrada, como la propia anuncia, en la conquista del verdadero amor en una ciudad tan dura y difícil como la mencionada en su texto. Daisy Cocco de Filippis y Franklin Gutiérrez ofrecen escasos datos biográficos de la figura de Cestero en su *Literatura dominicana en Estados Unidos. Presencia temprana 1900-1950* y, gracias a ellos, se sabe que nació en Santo Domingo en 1879 y que su educación tuvo lugar en la capital dominicana. Es conocido también que gran parte de su producción literaria alcanza también el terreno periodístico a través de publicaciones dispersas en revistas de corte artístico y periódicos publicados en Puerto Plata, Monte Cristi, San Pedro de

Marcorís, Santo Domingo, Cuba y Nueva York (ciudad a la que aterrizó en 1914, hasta su posterior vuelta a Cuba en 1920 por cuestiones diplomáticas -trabajó en dicha Isla como cónsul dominicano hasta su muerte en 1926). Por su parte, **Jesusa Alfau Galván de Solalinde** (1895-1941), nacida en Vigo (Galicia, España) y contemporánea de Cestero, también publicó varios relatos en el periódico antes anotado *Las Novedades*, dirigido por su padre, como “Visiones del norte”, “El amor de las Estrellas” o “Thanksgiving”, y se sintió fuertemente atraída por el campo artístico en el que incluso llegó a producir obras pictóricas. Al igual que Pedro Henríquez Ureña, también dedicó parte de su biografía a la docencia e investigación, si bien en su caso se centró en las áreas de filología y educación en la Universidad de Wisconsin (Cocco y Gutiérrez, 2001: 38). Recientemente, la investigadora Cocco de Filippis pudo cotejar en la biblioteca de Queens College, uno de los recintos de la The City University of New York, la obra *Los débiles*, en su segunda edición, publicada en 1930 por la editora Prentice Hall, Inc., cuyo propósito fue el fin didáctico de la misma ya que incluía un prólogo en inglés para su comprensión por los estudiantes, más un conjunto de notas y ejercicios y un amplio repertorio lexicográfico al final de la misma (Cocco y Gutiérrez, 2001: 38). En efecto:

La edición en cuestión fue preparada con fines con fines didácticos y lo único que contiene en inglés es el pequeño prólogo de tres páginas escrito por Nunemarker, más un conjunto de notas y ejercicios, seguido por un amplio vocabulario al final de la misma para facilitar a los estudiantes la comprensión del texto (Cocco y Gutiérrez, 111:2001).

Ya en 1925 **Gustavo Bergés Bordas** (1895-1925), nacido en Santo Domingo y dedicado tanto a la escritura como al periodismo, publica *Cien días en Nueva York* (1925), justo el mismo año de su temprana muerte a sus 30 años en la capital de Quisqueya. Sin embargo, es conocido un pequeño *corpus* literario que dejó antes de su fallecimiento entre el que destaca la obra *Otras cosas de Lilís*, centrada en su perspectiva de la figura de Ulises Heureaux como un dictador ciertamente abusivo y sanguinario. Para Franklin Gutiérrez, Bergés sostiene “la misma postura crítica de Manuel Florentino Cestero con respecto a la sociedad norte-americana” (2001: 39) en tanto que conoció de primera mano las vicisitudes de dicha sociedad en su estancia en la ciudad de Nueva York. Es sabido, de igual modo, que colaboró en periódicos tales como *La Nación*, *El Monitor* y *La Conquista*, o en revistas como *Bahoruco*, *Letras* y *Claridad* (2001: 129). **Virginia Peña de Bordas** (1904-1948), nacida en Santiago de los Caballeros, fue, con toda probabilidad una de las primeras autoras dominicanas, al menos hasta los datos contrastados hasta la fecha, de mayor relevancia artística en la segunda mitad del siglo XX gracias a su obra cumbre, *Toeya*, publicada en 1949 originariamente en inglés y después traducida al español por la propia autora, sobre los primeros pobladores de la isla dominicana. Ya de manera póstuma en 1978, se publicó *Seis Novelas cortas*, que contenía los títulos “Atardecer en las montañas”, “Sombras de pasión”, “La hora del destino”, “Amores de Júpiter y Selene”, “Magia de primavera” y “El fulgor de las estrellas” (estas dos últimas desarrolladas en el espacio estadounidense). Escribió también obras para niños como “La eracra de oro” o “La princesa de los caballeros platinados”. También en 1949, mientras se publica *Toeya*, ve la luz *Los cuentos que Nueva York no sabe* de **Ángel Rafael Lamarche** (1899-1962),

volumen publicado en México y compuesto por catorce relatos de sus experiencias en la ciudad de Nueva York. De Lamarche es sabido que nació en Santo Domingo y, al igual que el resto de autores dominicanos que escribieron en Estados Unidos en época temprana, se dedicó a la literatura y al periodismo. Así trabajó como editorialista en el *Listín Diario* produciendo una columna bajo el nombre “Panoramas Internacionales”, donde “difundió algunas de sus crónicas de viajes y varios de sus textos narrativos” (Cocco y Gutiérrez, 2001: 137). También destacó en poesía, particularmente, con su obra *Siempre. El libro de la madre muerta* (1938). De nuevo para Gutiérrez “En sus cuentos Lamarche coincide con Florentino Cestero y Bergés Bordas en lo referente a las excentricidades de la sociedad norteamericana” (2001: 40). Por último, el autor **Andrés Francisco Requena** (1908-1952), nacido en San Pedro de Marcorís, fue otro de los autores dominicanos más destacados de la primera mitad del siglo XX, publicando varias obras cuya difusión lo conducirían irremediablemente a su asesinato dado el contexto socio—político imperante en su isla natal: *Romancero heroico del generalísimo* (1937), *Un paladín de la democracia: el generalísimo Trujillo Molina* (1938), *Los enemigos de la tierra* (1938) y, finalmente, *Romance de Puerto Trujillo* (1940), refugiándose dicho año en Estados Unidos donde fundaría el periódico *Patria* en 1948 para “denunciar los males que afectaban a la sociedad dominicana de entonces” (Gutiérrez, 2001: 40). Su última publicación, *Cementerios sin cruces* (1949), en la que narra los crímenes y abusos cometidos a cargo del dictador Trujillo, se convirtió en su sentencia de muerte, siendo asesinado pocos años después de la publicación en la ciudad de Nueva York el 2 de octubre de 1952.

De igual modo, también en el siglo XX, la migración cubana<sup>31</sup> continúa buscando en Estados Unidos refugio político frente a los regímenes dictatoriales acaecidos en la Isla, ahora independiente de España tras la guerra hispano-estadounidense de 1898 y la firma del Tratado de París el 10 de diciembre del mismo año. La dictadura de Gerardo Machado produjo el exilio de dos de los escritores cubanos más célebres de toda su historia: **Lino Novás Calvo**<sup>32</sup> (1903-1983), que volverá a exiliarse con la victoria de la revolución socialista en 1959 hasta morir en Nueva York, y **Alejo Carpentier** (1904-1980). A diferencia de sus compatriotas exiliados en el siglo anterior, los nuevos desterrados viajan y viven también en Europa, tanto o más que en Estados Unidos (Luis, 1997: 11). Novás Calvo, por ejemplo, trabajó y vivió en la capital española como corresponsal para *Orbe*. Por su parte, Carpentier huyó a otra capital europea, París, en su exilio del régimen político de Machado, donde participó del movimiento surrealista sincrónico y colaboró en diversas publicaciones. En la misma época, Nicolás Cristóbal Guillén Batista, **Nicolás Guillén** (1902-1989), vivió en Cuba pero realizó varios viajes a Estados Unidos que influyeron profundamente en su creación artística: el primero fue realizado en tren a lo largo de los Estados Unidos, desde México hasta Canadá, en 1937, tras el cual fue a España. El segundo fue una excursión de varias semanas a Nueva York antes de partir a Moscú. Así en su “De Nueva York a Moscú pasando por París”, publicado en *Bohemia* en 1949, Guillén describe las impresiones que el escenario neoyorquino produjo en su memoria: desde el lujo ostentoso de los cabarets de

---

<sup>31</sup> Abandonamos las investigaciones de Daisy Cocco de Filippis y Franklin Gutiérrez para retomar las propias del profesor William Luis en sus diversos volúmenes, si bien con especial atención a su propuesta diacrónica en *Dance Between Two Cultures* (1997), a menos que se indique una fuente de información de diversa autoría.

<sup>32</sup> Nacido en la comunidad autónoma de Galicia (España) se desplazó a la isla caribeña siendo aún un niño, hacia los siete años, junto a sus progenitores en busca de una mejor vida laboral.

Harlem hasta la situación de extrema pobreza presenciada en individuos de raza negra.

La dictadura de Fulgencio Batista en Cuba, de 1952 a 1958, produjo también un pequeño grupo de exilios de intelectuales a Estados Unidos. Autores como **Roberto Fernández Retamar** (1930-), **Edmundo Desnoes** (1930-), **Pablo Armando Fernández** (1930-) y **Ambrosio Fornet** (1932-) vivieron y trabajaron en Nueva York, ciudad en la que también desarrollaron su actividad literaria. El segundo libro de poemas de Pablo Armando Fernández, *Nuevos poemas*, con una introducción del también migrado **Eugenio Florit** (1903-1999), fue publicado en Nueva York en 1956. Desnoes fue el editor de *Visión* de 1956 a 1960 y Fernández Retamar fue profesor visitante en la prestigiosa Universidad de Yale en 1957. Tras la Segunda Guerra Mundial, Eugenio Florit alcanzó uno de los puestos de mayor valía académica en Estados Unidos: llegó a Nueva York en 1940 para trabajar para el Consulado cubano y ya en 1945 se adentró en la vida académica del *Barnard College* de la Universidad de Columbia. Su contribución se centró en potenciar el conocimiento de literatura hispanoamericana al crear y editar antologías y trabajos de orientación docente. También cultivó el género literario teatral, estrenando en dicho *college* la obra *Una mujer sola* el 24 de febrero de 1956 (Ileana Boudet, 2011: 291), y el poético pero, siempre según el profesor Luis, a diferencia de la poesía escrita en Cuba por los miembros de *Orígenes* (1944-1956), los poemas de Florit rehúsan de la retórica y buscan la esencia del lenguaje poético. Uno de sus mejores poemas, “Los poetas solos de Manhattan” está dedicado a Nueva York y en él el intelectual contrapone la multitud propia de una gran ciudad para meditar sobre la soledad del hombre. De igual modo, también publica *Conversación a mi padre* (1949), *Asonante final y otros poemas* (1950) y *Siete poemas* (1960).

SIGLO XIX/ SIGLO XX (-1950)		
Autor	Obra(s) más significativa(s)	Año
José María Heredia	<i>Poesías</i>	1825
Félix Varela y Morales	<i>Institutiones Philosophiae Eclecticae</i>	1812-14
	<i>Lecciones de Filosofía</i>	1881
	<i>Miscelanea Filosofía</i>	1819
Cirilo Villaverde	<i>Cecilia Valdés o la Loma del ángel</i>	1882
José Martí	<i>Ismaelillo</i>	1882
	<i>Versos sencillos</i>	1891
	<i>Nuestra América</i>	1891
	<i>Amistad funesta</i>	1885
	<i>Versos libres</i>	1913
	<i>Versos de amor</i>	1930
	<i>Flores del destierro</i>	1933
Eugenio María de Hostos	<i>The case of Porto Rico</i>	1898
	<i>Diario</i>	1939
Pachín Marín	<i>Romance</i>	1892

Manuel Zeno Gandía	<i>Crónicas de un mundo enfermo</i>	
Fabio Fiallio	<i>Primavera sentimental</i>	1902
	<i>Cuentos frágiles</i>	1908
Manuel Florentino Cestero	<i>El canto del Cisne</i>	1915
	<i>Estados Unidos por dentro</i>	1918
	<i>El amor en Nueva York</i>	1920
Jesusa Alfau Galván de Solalinde	<i>Los débiles</i>	1930
Gustavo Berges Bordas	<i>Cien días en Nueva York</i>	1925
	<i>Otras cosas de Lilís</i>	
Virginia Peña de Bordas	<i>Toeya</i>	1949
	<i>Seis novelas cortas</i>	1978
Ángel Rafael Lamarche	<i>Los cuentos que Nueva York no sabe</i>	1949
	<i>Siempre. El libro de la madre muerta</i>	1938
Andrés Francisco Requena	<i>Romancero heroico del generalísimo</i>	1937
	<i>Un paladín de la democracia: el generalísimo</i>	1938

	<i>Trujillo Molina</i>	
	<i>Los enemigos de la tierra</i>	1938
	<i>Romance de Puerto Trujillo</i>	1940
Eugenio Florit	<i>Conversación a mi padre</i>	1949
	<i>Asonante final y otros poemas</i>	1950
	<i>Siete poemas</i>	1960

Cuadro 8. Tabla esquemática de los autores hispano-caribeños en Estados Unidos durante el siglo XIX y XX (-1950)

## ÉXODO MIGRATORIO 1940-2000: HACIA UNA LITERATURA DISTINTIVA

La segunda mitad del siglo XX, cuyo inicio, tal y como se ha mantenido en la introducción a la tesis, debería considerarse los últimos años del segundo lustro de la década de 1940 coincidiendo así con el período conocido como La Gran Migración Puertorriqueña (1946-1965) va a ser testigo de tres grandes acontecimientos socio-económicos que van a tener lugar en cada uno de los tres países del Caribe hispano y van a provocar como resultado verdaderas oleadas migratorias de individuos provenientes de dicha región geográfica (y entre ellos, muchos intelectuales) hacia Estados Unidos. Por orden cronológico, Puerto Rico va a iniciar dicho período de migraciones masivas al sufrir los efectos económicos de la Operación *Bootstrap* o Manos a la Obra hacia la década de 1940, continuada por Cuba a través de la victoria de la revolución socialista y el consiguiente éxodo de exiliados en la década de 1960 acarreado por la política impuesta por Fidel Castro a lo largo del país y la República Dominicana, por último, va a sufrir de un débil economía en el período del post-trujillato que va a empujar a sus ciudadanos a buscar mejoras salariales en Norteamérica hacia la década de 1970. De esta forma, los tres países componentes del Caribe español van a sufrir en la segunda mitad del siglo XX un éxodo sin precedentes en la historia que dará lugar a nuevas poblaciones hispano-caribeñas en tierra estadounidense y con ello un mayor interés por parte de los autores migrados en la

realidad de sus compatriotas, que al igual que ellos, se hallan desplazados para testimoniar sus experiencias. De esta forma, la segunda mitad del siglo XX irá viendo nacer una literatura característica y distintiva que empleará como materiales narrativos constantes la problemática asociada a la vida de los caribeños migrados en la Norteamérica del anglo. Temas como el racismo, el bilingüismo, la pseudoesclavitud o la búsqueda de una identidad en el caso de los criados, en términos culturales, o nacidos ya en el nuevo medio se repetirán en los relatos salidos de la pluma de los autores migrados construyendo así una literatura distintiva en el conjunto de la producción literaria hispanoamericana de migración y exilio.

#### 1.1 PUERTO RICO. PRIMER ÉXODO MIGRATORIO: OPERACIÓN MANOS A LA OBRA Y LA GENERACIÓN DEL CUARENTA

- “En Puerto Rico era dihtinto -dijo Hortensia, hablando por encima del hombro-. Lo conocía la gente. Podía salir porque lo conocía la gente. Pero en Niu Yol la gente no se ocupa y uno no conoce al vecino. La vida eh dura”.

Pedro Juan Soto, *Spiks*

La Operación Manos a la Obra (también conocida como *Operation Bootstrap*, en inglés) fue una estrategia político-económica del gobierno estadounidense para industrializar la isla de Puerto Rico, cuya economía se basaba hasta entonces en la

agricultura y la ganadería, y que se materializó hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial. La operación, promulgada desde la Isla por el primer gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, basó su interés en promover la entrada de capital extranjero (fundamentalmente, estadounidense) gracias a incentivos fiscales y bajos salarios y produjo grandes movimientos sociológicos tanto dentro de la Isla, convirtiendo a San Juan y sus nuevas fábricas en destino de los trabajadores de los pueblos periféricos<sup>33</sup>, como fuera de ella, situando *a posteriori* a la ciudad de Nueva York en atracción laboral principal para los puertorriqueños. En efecto, el pueblo boricua “gozó” de garantías administrativas para desplazarse de forma legal a la parte continental de los Estados Unidos gracias a la aprobación consecutiva de una serie de leyes que se sucedieron desde comienzos del siglo XX que pretendían evitar todo vacío legal en cuanto a la soberanía del gobierno norteamericano sobre la Isla tras la derrota de España en la Guerra hispano-americana de 1898 y, junto con ella, la cesión de últimas posesiones de ultramar de la corona peninsular al país anglófono con la firma del Tratado de París del mismo año. Para el investigador Fernando Picó “el interés de los Estados Unidos por adquirir derechos sobre alguna de las Antillas Mayores databa de mucho antes de la Guerra Hispanoamericana. Thomas Jefferson, tercer presidente norteamericano [...] concebía que las Antillas Mayores estaban determinadas a girar en la órbita de la nueva nación”, afirmación que da pábulo a las hipótesis al respecto de la acusación a España por parte del gobierno estadounidense del hundimiento del Maine para

---

<sup>33</sup> El hecho de que el desplazamiento afectara principalmente a individuos provenientes de regiones periféricas dedicados a la agricultura, atraídos a San Juan y a Nueva York en busca de oportunidades laborales tras el proceso industrializador en la isla, será una característica que los miembros de la Generación del Cuarenta tendrá en cuenta para configurar las particularidades lingüísticas de sus personajes. De esta forma, la oralidad típicamente puertorriqueña de individuos provenientes del mundo agricultor (dialectalismos y jergas) será respetada en la producción artística de la Generación del Cuarenta y acabará por convertirse en seña característica de la misma.

comenzar así la guerra de 1898. De cualquier forma se dio paso pues a la aprobación cronológica y consecutiva de la Ley Foraker en 1900, la Ley Jones (también conocida como Acta Jones), firmada en 1917, que extendió la ciudadanía homónima a todos los isleños y, por última hasta la fecha, la Ley 600, que convirtió a la Isla en Estado Libre Asociado (ELA) de los Estados Unidos en 1952, por lo que la migración a la cercana costa este no obtuvo ningún obstáculo legal para el individuo puertorriqueño (aunque sí, no obstante, dificultades de adaptación dadas las diferencias culturales y lingüísticas y la discriminación étnico-racial tal y como los autores boricuas migrados testimonian en sus trabajos). De manera más precisa, la Ley Foraker “concedía a los puertorriqueños una cámara de delegados electiva, pero le yuxtaponía un consejo ejecutivo compuesto por 11 personas nominadas por el presidente de los Estados Unidos. En principio la legislatura tendría amplios poderes, pero estos estaban sujetos al veto del gobernador y a revisión congressional” (Picó, 1988: 232-33). Asimismo, “El gobernador no sería electo por los puertorriqueños y sí nombrado por el Presidente y ratificado por el Senado de los Estados Unidos” y en cuanto al comercio, “la Ley Foraker establecía el comercio libre entre los Estados Unidos y Puerto Rico, solamente imponiendo un 15 por ciento de arbitrio sobre los embarques de ron y azúcar. Estos arbitrios revertirían al tesoro de Puerto Rico (Picó, 1988: 233). Por su parte la Ley o Acta Jones, aprobada por el Congreso y firmada por el presidente Woodrow Wilson se convirtió en realidad en marzo de 1917 y fue denominada de esta forma por el apellido de su creador en la Cámara de Representantes:

El nuevo estatuto disponía conceder la ciudadanía norteamericana a todos los habitantes naturales de Puerto Rico que no la rechazaran

expresamente en un término de seis meses. Establecía un senado electivo en sustitución del Consejo Ejecutivo, con dos senadores electos por cada uno de siete distritos en que se dividiría la isla y cinco senadores por acumulación electos por toda la ciudadanía. Varios otros reajustes de la estructura política no opacaron el hecho de que el gobernador seguiría siendo nombrado por el presidente de los Estados Unidos. Igualmente, la confirmación de los miembros de su gabinete estaría a cargo, no de la legislatura de Puerto Rico, sino del Senado de los Estados Unidos [...] Con pocas enmiendas, rigió la vida del país hasta 1952 y todavía están vigentes partes substanciales de sus disposiciones (Picó, 1988: 244-45).

Por último, la constitución del Estado Libre Asociado en 1952 vino precedida por “Las esperanzas de que a corto plazo se pudiera poner en vigor una constitución; es decir, un estatuto mucho más ambicioso que una mera carta orgánica, como lo eran la Foraker o la Jones” de modo que “La Convención constituyente se reunió de septiembre de 1951 a febrero de 1952, presidida por Antonio Fernós Isern. En referéndum del 3 de marzo de 1952, el pueblo de Puerto Rico aprobó la constitución propuesta por margen de 374,649 a 82,923” (Picó, 1988: 269-70). Así pues se alcanzó el estatus político-territorial actual, desarrollando una mayor autonomía para el pueblo puertorriqueño<sup>34</sup>, pero sin alterar sustancialmente los preceptos de las leyes predecesoras:

---

<sup>34</sup> La cuestión del Estados Libre Asociado mantenido entre los Estados Unidos y Puerto Rico será puesto en debate desde diversas perspectivas entre el catedrático de literatura don Fernando Feliú Matilla y el investigador del Seminario Federico de Onís Mario O. Ayala Santiago en el segundo capítulo de esta tesis por su relación a la producción literaria del puertorriqueño Pedro Juan Soto en la ciudad de Nueva York.

Estado Libre Asociado fue el nombre que se le dio al sistema de gobierno bajo el cual, desde el 25 de julio de 195, Puerto Rico comenzó a gobernarse a sí mismo. En la fórmula se ratificaban los conceptos de autogobierno y de unión permanente con los Estados Unidos. La constitución no le cerraba el paso a la independencia o a la estatidad, ni a un posible desarrollo de la fórmula autonomista que consolidara el gobierno propio dentro de la unión permanente con los Estados Unidos (Picó, 1988: 270).



Entrada de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (San Juan), conocida como La Torre dadas sus características arquitectónicas, donde puede observarse cómo, al igual que en todos los organismos oficiales de la Isla, ondea tanto la bandera puertorriqueña (derecha) como la de los Estados Unidos (izquierda) como consecuencia de las relaciones político-territoriales mantenidas desde 1898 entre ambos países, materializadas en la creación del Estado Libre Asociado en 1952.

De cualquier forma, la aparición de vuelos comerciales directos y asequibles entre la ciudad de San Juan y Nueva York tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial favoreció encarecidamente el tránsito migratorio de los individuos puertorriqueños a la ciudad norteamericana (Badillo, 2006: 73) por lo que los desplazamientos de trabajadores desde la Isla hasta la costa este estadounidense pasaron a convertirse en una realidad sociológica sin precedentes. En este mismo sentido, Fernando Picó señala que:

Después de la Segunda Guerra Mundial, las oportunidades de empleo en la economía expansiva de los Estados Unidos y los bajos costos de transportación aérea sirvieron como alicientes para que centenares de miles de puertorriqueños acudieran a los Estados Unidos en busca de trabajo. [...] Un gran número de trabajadores optaron por emigrar a centros urbanos, donde se conseguían empleos en la industria liviana o en el sector de servicios. Los antiguos sectores puertorriqueños de Manhattan crecieron rápidamente con la afluencia de nuevos migrantes. Estos desarrollaron barrios puertorriqueños importantes en el Bronx y Brooklyn y en las comunidades vecinas de Nueva Jersey. En Chicago y Filadelfia las comunidades boricuas también se expandieron rápidamente entre 1950 y 1960 y se desarrollaron otras en Cleveland, Connecticut, Buffalo e Indiana (1988: 263-64).

En efecto, el deseado desarrollo industrial en Puerto Rico no tardó mucho en dar señales de cansancio cuando los salarios dejaron de ser competitivos y tuvieron que luchar, además, contra la competencia internacional, promocionando con mayor fuerza la emigración como salida a tal situación de desesperanza laboral. Asimismo, la enorme reducción acaecida en el sector agricultor como efecto de la operación

político-económica en favor del impulso industrial condujo a altos niveles de desempleo para los trabajadores del sector primario en la Isla, por lo que los resultados de la Operación Manos a la Obra condujeron irremediablemente al mantenimiento de una corriente migratoria incesante de gran parte del pueblo boricua al otro lado del Mar Caribe:

A pesar de que la producción industrial se triplicó entre 1950 y 1980, este aumento no fue suficiente para compensar la enorme merma en la agricultura durante este período. En 1940, la agricultura empleaba el 44.7 por ciento de la fuerza de trabajo y la industria el 10.9 por ciento; para 1980, la agricultura había bajado al 5.2 por ciento, mientras la industria casi había duplicado su participación [...]. Los servicios y, en particular, la administración pública, absorbieron parte del excedente laboral, pero muchos trabajadores se vieron forzados a emigrar a los Estados Unidos (Icken Safa, 1998: 20).

Las migraciones que tuvieron lugar en este momento histórico no habían tenido episodios precedentes de igual número y calado en el pasado del país ya que estas se mantuvieron en números muy elevados alrededor de 20 años, repartidos entre tres décadas, por lo que dicho período histórico es conocido, por todo ello, como la ya mencionada Gran Migración Puertorriqueña (1946-1965). Bien es cierto que de manera previa a dicha gran migración, Julio César Pol alude en su “Determinantes económicos de la migración entre Puerto Rico y Estados Unidos” a “otros episodios migratorios que tuvieron lugar en la isla una vez esta alcanzara su independencia de España”. De esta forma el investigador alude a que, como parte de la estrategia del Gobierno de Puerto Rico de controlar el crecimiento poblacional, empleó la migración

a los Estados Unidos de forma que “Entre 1900 y 1901 se manifestaron los primeros eventos de migración de puertorriqueños a Hawái (en ese momento otra colonia estadounidense)” y “Para 1927, alrededor de 1.500 trabajadores, esposas e hijos fueron llevados al estado de Arizona a trabajar a campos de algodón”; destaca, a su vez, que “otros eventos de migración fueron de carácter individual, mostrando una preferencia a establecerse en el noreste de los Estados Unidos”. Resume Pol, por último, que “Se estima que entre 1900 a 1944, alrededor de 90.000 puertorriqueños se mudaron al noreste [...] Aunque la mayor parte de los puertorriqueños se concentraría en el estado de Nueva York” (Pol, 2004: 3 –todas las citas-) <sup>35</sup>. En este mismo sentido, Ernesto Álvarez, por su parte, alude en su “La diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos”, publicado en el Ateneo Puertorriqueño, *Cuadernos del 98. Literatura e identidad* (1988-1999) que, en efecto:

En la década de 1870, ya había un grupo de puertorriqueños en la ciudad de Nueva York luchando por independizar a Puerto Rico del dominio español, y una Junta Revolucionaria de Cuba y Puerto Rico, como bien se lee en el *Diario* de Eugenio María de Hostos. [...] En las primeras décadas del dominio estadounidense en Puerto Rico se promovieron varias migraciones de puertorriqueños hacia Hawái. Esto ya documentado por varios autores. Con la intervención de Estados Unidos en Puerto Rico el flujo de boricuas hacia el continente del norte comienza a ser masivo. Hay suficiente literatura que da cuenta de las constantes emigraciones de puertorriqueños a diversos estados pero más hacia la ciudad de Nueva York (1998-99: 197).

<sup>35</sup> Puede accederse al documento en su versión electrónica en la siguiente dirección electrónica: <http://economia.uprrp.edu/ensayo%20119.pdf> (vista: 14/02/2016).

De cualquier manera, los grandes movimientos migracionales de trabajadores puertorriqueños hacia Nueva York en los albores del segundo decalustro del siglo XX conllevaron el descenso de la tasa de desempleo en la Isla, pero cuando la ola migratoria en dirección a Norteamérica descendió, dicha tasa volvió a ascender de forma significativa en Puerto Rico, por lo que la Operación Manos a la Obra impulsada por el gobierno estadounidense y Muñoz Marín desde el poder gubernamental en Puerto Rico no obtuvieron el efecto deseado para la prosperidad económica de la Isla, que ni siquiera las migraciones masivas de sus trabajadores desempleados a Nueva York durante décadas consiguieron alcanzar:

La migración alcanzó su punto más alto en los años cincuenta, justo cuando la Operación Manos a la Obra entraba en su fase de despegue, y permaneció alta hasta 1970. En estos 20 años emigraron unas 605.550 personas [...] La “válvula de escape” de la migración permitió que entre 1950 y 1970 las tasas de desempleo bajaran un poco. Pero la disminución del flujo migratorio en la década del setenta [...] hizo que para 1980 las tasas de desempleo aumentaran sustancialmente (Icken Safa, 1998: 20).

La reducción de la actividad agraria y las posteriores tasas de desempleo en aumento acarreadas por la implantación de la Operación Manos a la Obra en Puerto Rico conllevaron un flujo migratorio de trabajadores que se asentaron, principalmente, en el estado de Nueva York (ver tabla abajo), favorecido por el marco legal que permitía dicho flujo migratorio entre los individuos puertorriqueños y los Estados Unidos.



Si bien en Puerto Rico sigue haciéndose alusión al peso (un dólar) o a la peseta (un cuarto de dólar) o los vellones de 5 y de 10 por la herencia lingüística española, la moneda oficial de la Isla es el dólar estadounidense dada la particular situación entre ambos países tras la pérdida de España de sus últimas colonias de ultramar.

Estos sucesos históricos darán lugar pues a la aparición de una vasta población boricua en la ciudad que nunca duerme cuyas experiencias, tanto del proceso migratorio como del desplazamiento físico, serán empleadas por los diversos miembros de la llamada Promoción o Generación del Cuarenta<sup>36</sup> que inaugurarán así una producción literaria puertorriqueña significativa en Estados Unidos frente a los

<sup>36</sup> A lo largo de mi búsqueda bibliográfica he encontrado vacilaciones constantes entre el nombre de la Generación del Cuarenta y la Generación del Cincuenta (incluso una denominación intermedia como Generación del Cuarenta y cinco) con los mismos integrantes. Dicha confusión puede deberse, entre otras razones, a que gran parte de los miembros de la generación publican en la década de 1950 gran parte de sus trabajos, aún siendo escritos con anterioridad, y de ahí a la tendencia a ser agrupados como autores de dicha década.

orígenes de publicaciones episódicas analizadas con anterioridad a esta página. Dicha Generación de escritores<sup>37</sup>, a su vez, será continuada por otros autores desplazados al lado continental estadounidense que mantendrán viva y en evolución<sup>38</sup> una literatura propia que se ocupará de la problemática que han de afrontar los individuos boricuas migrantes (o bien los ya nacidos en tierra anglófona), así como las relaciones entre los dos pueblos. La Generación del Cuarenta, por tanto, inaugurará, en gran medida, un tipo de literatura puertorriqueña característica en su forma (cuentística) y contenido (desplazamiento del jíbaro a la ciudad y experiencias de los migrados en Nueva York), fruto de los movimientos masivos hacia Estados Unidos acarreados por los desastres de la Operación Manos a la Obra, iniciando también, a su vez, una literatura hispano-caribeña escrita en el país homónimo ciertamente distintiva en el conjunto de la producción hispanoamericana de migración y exilio en dicho país, caracterizada por el paisaje urbano (frente a la generación de autores previos, centrados en el tema del jíbaro) y una mayor preocupación por los aspectos acarreados por el proceso migratorio:

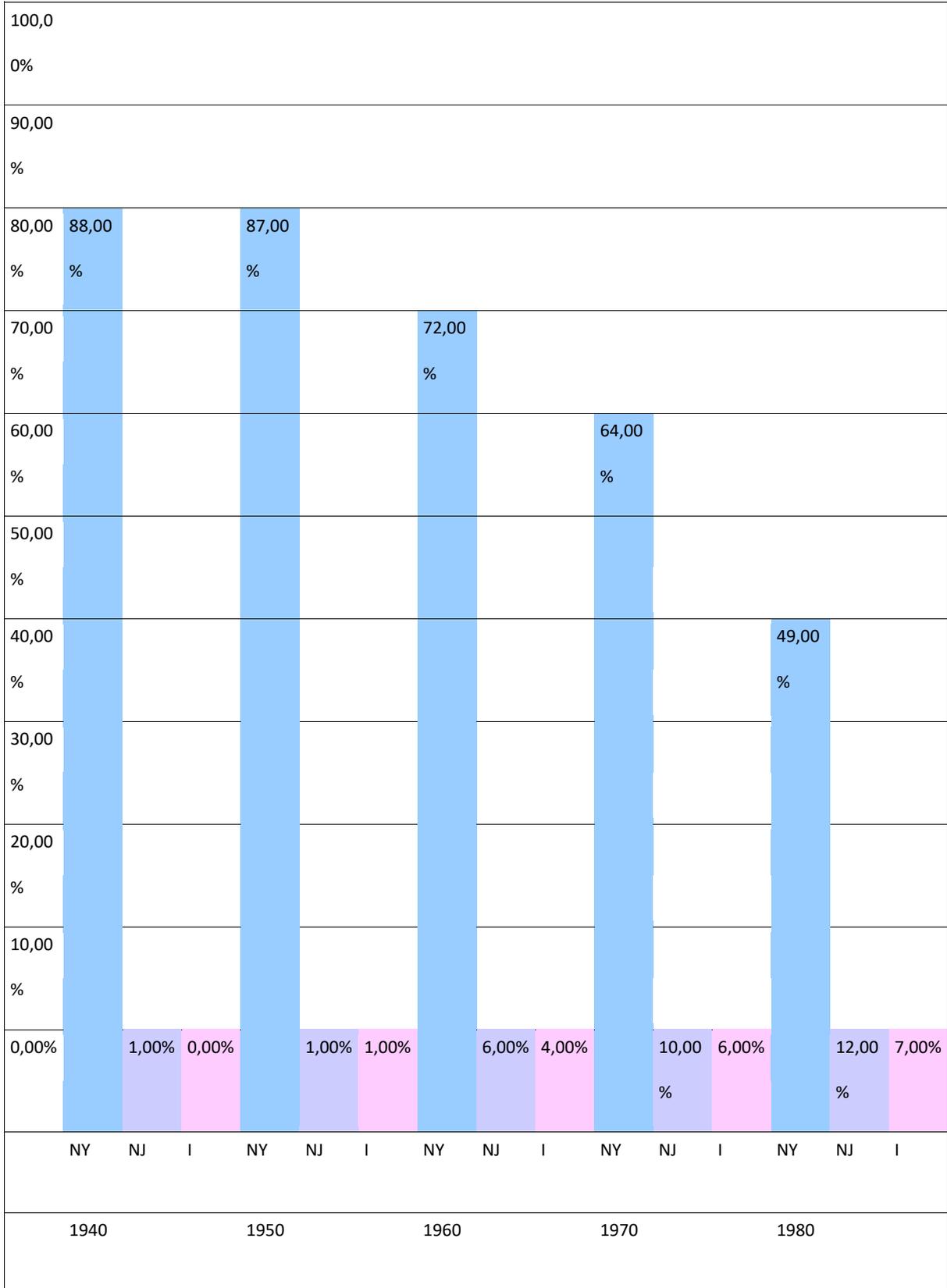
Fueled by policies as such as Operation Bootstrap on the island, hundreds of thousands of Puerto Ricans came to New York and other parts of the United States in search of work. During this period, the experience of migration and the growing community in New York became mayor themes in Puerto Rican literature. There was also a shift from in this literature from a rural to an urban

<sup>37</sup> Para analizar la presencia femenina que podría enriquecer la producción cuentística sincrónica recomiendo consultar la obra de Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo* (Partenón, Madrid, 1983).

<sup>38</sup> Como consecuencia del aumento de la presencia puertorriqueña en Estados Unidos, fundamentalmente en Nueva York, aparecerá una literatura escindida de la puertorriqueña conocida como *nuyorican* o *neorrican* (entre otros nombres), es decir, aquella escrita por autores de ascendencia borinquén en Nueva York.

focus. Puerto Rican writers such as René Marqués, Enrique Laguerre, and Emilio Díaz Valcárcel traveled to New York to witness the growing community. [...] The literature of this period is clearly about Puerto Ricans in the United States, rather than literature of this community as can be noted in the language of these texts which does not resonate with the language of the community at the time (Pérez-Rosario, 2010: 8-9).

A esta literatura distintiva, como ya se ha apuntado anteriormente, se le sumará *a posteriori* la de los exiliados castristas a partir de 1959 y, por último, la de los dominicanos en la década de 1970, construyendo de esta forma un *corpus* de obras escritas por autores de ascendencia hispana migrados a Estados Unidos que emplean como materiales narrativos, en gran medida, sus propias experiencias (y la de sus paisanos al estilo del *flâneur*) en el país anglófono. La caribeña, no obstante profundizará de manera explícita en sus raíces homónimas como parte de su germen étnico y cultural distintivo en el conjunto de Latinoamérica incluso en el contexto diaspórico.



Cuadro 9. Tabla gráfica de la presencia puertorriqueña por principales estados de residencia 1940-1980. NY: Nueva York. NJ: Nueva Jersey. I: Illinois. (Bergad y Klein, 2010: 39).

Si bien en palabras del profesor Luis, la literatura puertorriqueña en Estados Unidos comienza a adquirir gran dimensión a través del grupo de intelectuales conocido como la Generación del Cuarenta, el profesor John C. Miller, por su parte, sitúa en su “Literatura latina de los Estados Unidos” el auge de la literatura homónima una década después priorizando en su análisis la impronta neoyorquina en dicha literatura: “Nueva York o la metrópoli no aparece notoriamente en la literatura puertorriqueña sino hasta los años 60”, aunque sí reconoce la existencia de antecedentes previos: “Sin embargo, hay una literatura testimonial de los inmigrantes primeros” (ambas, 1995: 99). De cualquier forma, sus personajes pertenecen a sectores socioeconómicos bajos, pobres, de escasa educación que, lejos de resultar beneficiados por dicho proceso, van a acabar sufriendo sus devastadores efectos en la economía boricua. Para estos, anota Luis, la tragedia y el dolor van a convertirse en sombra constante de su peregrinaje vital. Muchas de sus historias narradas por los autores de dicha generación revelan cómo muchos jíbaros deciden dejar sus granjas y pueblos y migrar a San Juan en busca de mejoras laborales y de ahí a la ciudad de Nueva York, siempre por razones económicas, apoyados, además, por la aparición de vuelos asequibles entre San Juan y Nueva York. De esta manera, el tema del desplazamiento es recogido por, prácticamente, la totalidad de los autores de la Generación y sus textos van a acabar actuando como testimonio de dichos procesos socio-económicos en la ficción o textos antropológicos que den a conocer al mundo el testimonio de los sucesos históricos. No obstante, la promoción de escritores del Cuarenta también se preocupará por tratar, tanto en su literatura como en su faceta pública, otros aspectos vinculados a la situación política de la Isla en pro de la

eliminación del servicio militar obligatorio (dato este de especial interés en plena época de conflictos bélicos en los que participara Estados Unidos y, por lo tanto, Puerto Rico -como Vietnam o Corea-) y la retirada de la educación militar del recinto académico:

En los años 50 y 60 un grupo de escritores denominados de la Generación del Cuarenta [...] ingresan en sus filas para mostrar el impacto de una serie de acontecimientos político-sociales que sufre el pueblo puertorriqueño: a lucha por la erradicación del servicio militar obligatorio, que había enviado a tantos jóvenes a las guerras de Vietnam y Corea, así como el interés por sacar del recinto universitario de Río Piedras la educación militar, el redescubrimiento de los antillano tras el triunfo de la Revolución cubana, y la influencia del socialismo [...] (Bravo Rozas, 2013: 131).

**René Marqués**<sup>39</sup> (1919-1979) es probablemente uno de los miembros más recordados de dicha generación, en ocasiones es considerado incluso como líder o adalid de la misma, gracias a la publicación de *La Carreta* (1951-52). La obra teatral, dividida en tres actos y lugares respectivamente (el pueblo de origen de los personajes, San Juan y Nueva York), recoge el periplo de una familia compuesta por los personajes de doña Gabriela, mujer viuda, Juanita y Chaguito, hijos de la primera, y Luis, líder del

---

<sup>39</sup> Para realizar la historia de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos a partir de la segunda mitad del siglo XX de forma diacrónica me he apoyado en el mismo orden cronológico que ofrece la obra de William Luis, *Dance Between Two Cultures* (1997) en su capítulo "Setting New Roots" (pp. 3-36), tal y como había hecho con la llevada a cabo de manera previa a este periodo histórico. De esta forma, siempre que aluda a "tal y como apunta el profesor Luis" o formas similares, me estoy refiriendo a dicho autor y páginas. En este caso también accedo a los textos editados por Vanessa Pérez-Rosario bajo el título *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement* (2010) y las investigaciones de Daisy Cocco de Filippis y Franklin Gutiérrez en su *Literatura dominicana en los Estados Unidos* (2001). He añadido, sin embargo, mayor información política y sociológica en consonancia con el tono homónimo de la tesis, además de actualizar y ampliar las aportaciones de los investigadores nombrados.

grupo familiar e hijastro de Gabriela, que deciden abandonar su pueblo para encontrar oportunidades laborales en la ciudad de San Juan y, finalmente, abandonar la Isla para recabar en los guetos de la ciudad neoyorkina. La familia decide, a la postre, regresar a su tierra natal ante el horror y la tragedia de la que son testigos en su peregrinaje económico.

**José Luis González** (1926-1996), por su parte, fue también uno de los primeros miembros en escribir acerca de la migración puertorriqueña a Estados Unidos. De esta forma, pues, van apareciendo más y más escritores que dedican su escritura como espacio de testimonio del proceso migratorio actual conformando una literatura propia de los desterrados caribeños, a la que se sumarán los cubanos y, por último, los dominicanos. En su colección de relatos breves, *El hombre en la calle* (1948) alude, de hecho, al tema de la catástrofe que supuso para muchos migrantes el viaje a Nueva York en su búsqueda de mejoras laborales por lo que fue desplazando el paisaje rural de las historias previas para situarlas en la ciudad (por lo que, de alguna manera, fue introduciendo cambios en los relatos de su generación que otros miembros optarían por seguir *a posteriori*). *En este lado* (1954) continúa con el tema de la migración puertorriqueña para centrarse en esta ocasión en el viaje desde San Juan a Nueva York. La primera obra de González acerca de dicha ciudad norteamericana se publicó en (la explícita) *En Nueva York y tras desgracias* (1973) su protagonista, Marcelino Pérez, experimenta una serie de desgracias encadenadas tan rápido como llega a Nueva York, debidos tanto a la mera casualidad como a su ignorancia frente a la idiosincrasia anglo-estadounidense. Pérez acaba viéndose en una situación límite por lo que se ve obligado a robar a una mujer de edad avanzada, que tras escucharla hablar en español (se

trataba de una puertorriqueña, como él) decide no seguir adelante con su acción por lo que González acaba convirtiendo a su personaje en víctima irremediable de sus circunstancias. *Paisa. Un relato de la emigración* (1950) es una versión narrativa de la antes mencionada *La Carreta*, de Marqués, en la que González describe con precisión el deterioro y la destrucción física y moral del protagonista del relato como consecuencia del desplazamiento. *Paisa* es para William Luis una de las obras más experimentales centradas en el paisaje neoyorquino de la Generación del Cuarenta, mezclando dos narraciones, una en el pasado y otra en el tiempo presente que acaban por confluir en el final del texto con el suceso trágico descrito en dicho momento. González también presta especial atención a las formas dialectales de sus personajes, signo distintivo de la producción textual de su generación, que también será característico en Pedro Juan Soto, y particularmente de la forma *nuyorican* en “La noche que volvimos a ser gente” de su *Mambrú se fue a la guerra* (1972).

El catañés (municipio puertorriqueño próximo a San Juan) **Pedro Juan Soto**<sup>40</sup> (1928-2002) fue otro célebre miembro de dicha generación que destacó tanto por su fructífera producción cuentística y novelística como por su activismo político proindependentista que mantuvo hasta sus últimos días, si bien esta faceta es aplicable, de forma general, también al resto de los integrantes de la promoción, en mayor o menor medida, lo que afectará directamente a su producción artística y, particularmente, al destino de sus personajes:

---

<sup>40</sup> Dado que Pedro Juan Soto y su obra *Spiks* (1956) serán analizados de forma exhaustiva en el segundo capítulo de la tesis, incluyendo una entrevista con su viuda, la también escrita puertorriqueña Carmen Lugo-Filippi que actualice el estado de la cuestión y dé validez al estudio, aquí tan solo me limito a incluirlo en la lista de autores puertorriqueños que escribieron en Estados Unidos como parte de la Generación del Cuarenta.

La mayoría de los miembros de la *generación del cuarenta* es independentista y recoge con simpatía la figura del luchador perseguido por la justicia y la burocracia gubernamental. Es curioso que, en general, los protagonistas de los relatos no van buscando el triunfo de sus ideales, sino que se ven arrastrados por un impulso autodestructor que los empuja a la muerte, impidiéndoles determinar el mejor medio de alcanzar sus propósitos. Todo ello refleja el reconocimiento implícito, por parte del escritor, de la esterilidad del movimiento independentista. El revolucionario ha fosilizado sus motivaciones y su lucha (Caballero, 1999: 13-4).

De cualquier modo, lo cierto es que Soto se ha preocupado a lo largo de toda su carrera por la funesta y precaria situación de los boricuas en los barrios de la ciudad de Nueva York que el mismo presencié en primera persona por lo que prácticamente la totalidad de su obra se ve fuertemente influida por las experiencias de sus compatriotas desplazados (incluida las particularidades lingüísticas como el uso recurrente del *spanglish* típico de los puertorriqueños residentes en el medio anglófono del que el autor suele valerse en la creación de sus personajes). Soto, que había vivido casi 10 años en Nueva York (alrededor de 1946 hasta 1954) para después volver a su tierra natal, fue testigo directo así de las duras y marginales condiciones de vida de los boricuas migrados en el barrio de Harlem en Manhattan (de manera más precisa, la zona de East Harlem, conocida como el Harlem Español o *Spanish Harlem*), por lo que escribe desde sus experiencias personales y recuerdos de su paso por el lado continental de los Estados Unidos. No es casualidad que Soto visitara El Harlem Español y lo empleara para ficcionalizarlo ya que este se convirtió en claro epicentro de

la migración puertorriqueña en Nueva York, dando lugar a un nutrido núcleo típicamente puertorriqueño en el país norteamericano:

Since the 1930s, New York City's East Harlem has become known as *Spanish Harlem*, taking on much the same geographical, economic, residential, and symbolic value in the lives of migrant Puerto Ricans that prototypical ethnic enclaves like the Lower East Side had for Eastern European Jews, Harlem has had for African Americans, and Washington Heights has today for Dominicans. [...] In 1944, a significant wave of 11.000 Puerto Ricans migrated to East Harlem, with additional 13.500 arriving in 1945 [...] and an astounding 40.000 in 1946 (Schaefer, 2008: 430).

El periplo continental de Soto le sirvió pues para conocer de primera mano la realidad en la que se movían sus paisanos en los barrios y guetos de Nueva York por lo que su obra rezuma la autenticidad del testigo directo. En este sentido, destaca particularmente su *Spiks* (1956), probablemente una de sus obras más celebradas, cuyo título advierte ya de las intenciones del autor. El término *spic*, o *spik* en su caso, surge en el medio anglosajón como referencia peyorativa dirigida a los hispanohablantes (fundamentalmente, puertorriqueños y mexicanos) dada su dificultad para pronunciar correctamente el verbo *speak* en la oración *I don't speak English* (o en su traducción literal del castellano: *I speak no English*), por lo que se emplea como insulto al colectivo hispano. Los siete cuentos y diversas miniaturas (pequeños trazos de texto) que conforman la obra ofrecen, en su conjunto, una visión poliédrica de la vida de los puertorriqueños en la ciudad de Nueva York. Además del tema del desplazamiento, que ya había sido explorado por José Luis González con *El*

*hombre en la calle* y *En este lado* y Marqués con su *La Carreta* (convirtiendo así el tema en seña característica de la producción textual de la generación), Soto describe también el cambio de valores generacionales entre los miembros más jóvenes de la familia y los mayores (como ocurre en el relato “Los inocentes” o “La cautiva”) y la integración de los migrantes más jóvenes y desamparados en su nuevo medio (“Campeones”). En cierta medida, las relaciones culturales entre los dos pueblos (o más bien la ausencia de ellas frente a la verticalidad socio-lingüística) es el tema principal que se halla detrás de todas las historias del autor, desde sus primeras publicaciones más tempranas hasta las previas a su muerte. Destaca, de igual forma, en su trayectoria artística la obra *Usmail* (1957), centrada en el relato de una mujer negra embarazada por un *marine* estadounidense que se deshace de ambos con la invasión de la isla de Vieques por parte de la marina norteamericana de fondo histórico. La novela se centrará así en la búsqueda paterna del personaje de Usmaíl (nombre que deriva del cartel de *U.S. Mail* que su madre veía en la oficina de correos donde ansiaba hallar noticias del padre del niño); *Ardiente suelo, Fría estación* (1961), donde Soto medita sobre Eduardo Marín, un *nuyoricano* que vuelven a la isla puertorriqueña esperando encontrar una patria en la que ya no encaja dada su pertenecía cultural al mundo anglosajón (en el que tampoco encaja dada su ascendencia hispana). En *Un oscuro pueblo sonriente* (1982), Premio de las Américas del mismo año, el de Cataño narra la experiencia de unos ciudadanos estadounidenses enguetados en la Isla del Encanto haciendo así un juego inverso de la situación de inferioridad numérica de los boricuas en tierra norteamericana. Es una visión de otredad inversa sabiamente construida.



East Harlem, *El Barrio*, donde residen banderas boricuas permanentes en clave reivindicativa.

El autor de Trujillo Alto **Emilio Díaz Valcárcel** (1929-2005) explora de nuevo con su *Harlem todos los días* (1987) el desplazamiento de los puertorriqueños a Nueva York, convirtiendo a todos los personajes migrantes en víctimas de un entorno hostil que los aguarda en la ciudad norteamericana. Valcárcel es para William Luis particularmente crítico con la situación de *neocolonialismo* que vive la Isla bajo el gobierno de Estados Unidos (con la recién inaugurada condición de Estado Libre Asociado en 1952 a través de la aprobación de la Ley 600 y el consiguiente referéndum<sup>41</sup>), si bien esta peculiaridad, como se apuntaba líneas arriba, es común a prácticamente la totalidad de los miembros de su generación. Al igual que ya había hecho Soto con *Ardiente suelo*,

<sup>41</sup> Héctor Andrés Negroni alude en su *Historia militar de Puerto Rico* que “el Presidente Truman firmó un proyecto de ley conocido como la Ley 600 o Acta del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. De acuerdo a esta ley se debería celebrar un referéndum en Puerto Rico para aceptar o rechazar la idea de crear un Estado Libre Asociado en Puerto Rico. El 4 de junio de 1951 el referéndum de la Ley Pública 600 fue aprobado por un voto de 387.016 a 119.169. De un total de 781.914 posibles votantes, 506.185 acudieron a las urnas” (1992: 350).

*fría estación*, Valcárcel también reflexiona en la ficción sobre las particularidades del individuo *nuyoricán* con su *Mi mamá me ama* (1981).

En palabras del investigador del Seminario Federico de Onís, Mario O. Ayala Santiago<sup>42</sup>, la literatura de todos estos autores englobados bajo la denominación de Generación del Cuarenta es rica en sus aristas testimoniales del proceso migratorio aunque su verdadera riqueza reside en ser un elemento combativo para la política colonial estadounidense y su alianza con Luiz Muñoz Marín:

[Sus obras] podrían ser tomadas como testimonio, pero en parte. Yo creo que las obras de estos escritores que acabas de mencionar, y posiblemente de otros más que no se mencionan, puedan presentar una mayor riqueza. No solamente la riqueza que tú acabas de mencionar, sino que puedan presentar una mayor riqueza desde la perspectiva filosófica tal vez, donde tú veas un sujeto con contradicciones no solamente en términos de emigración-inmigración sino que veas cómo parte de ese fenómeno, evolución humana, situaciones antropológicas, de toma de conciencia, desarrollo del pensamiento y de, básicamente, un cuestionamiento de la existencia misma. Y de cómo, ellos como sujeto, en un momento dado, se tiene que enfrentar a una situación existencial que es realmente lo que ampliaría mucho más el espectro de estudio de nuestra literatura. Pero yo creo que esos escritores son fundamentales porque atacar o tomar como punto de partida el fenómeno de la inmigración tiene un elemento político central. El ELA de Muñoz Marín como parte de su gestión gubernamental promocionaron la emigración como política pública y entonces atacar las consecuencias de esa emigración, muchas veces

---

<sup>42</sup> La entrevista inédita se halla anexada a la tesis en el apartado homónimo. Todas las referencias del investigador han sido tomadas de dicha entrevista.

promocionada por el gobierno, otras veces forzada o forzosa, era aún sin quererlo un discurso contestatario a lo que era la hegemonía del Partido Popular y su gestión gubernamental en correspondencia con todo este complot de que “no, nosotros somos, conservamos nuestra cultura, nuestra identidad. Nosotros somos socios”.

Para finalizar en una abstracción crítica:

Quando realmente nunca hemos sido socios sino que, obviamente, un grupo muy particular, que ha sido conciliador en términos políticos y también protegiendo unos intereses de clase, unos intereses particulares que han podido insertarse en este tipo de política neocolonial o política colonial norteamericana sacando así buenos dividendos.

Los autores *nuyoricans* o neorriqueños, a diferencia de los integrantes de la Generación del Cuarenta, han explorado con detalle y mayor precisión las condiciones de vida de sus compatriotas en Nueva York y escriben, fundamentalmente, en inglés (excepto, quizá en su poesía, donde el componente bilingüe se explicita con mayor fuerza -quizá también porque las particularidades formales de dicho género literario ofrecen mayores posibilidades para el bilingüismo que la narrativa). La situación de la literatura *nuyoricana* se plantea complicada ya que, en ocasiones y dada la predominancia del inglés en su *corpus* literario, queda fuera del conjunto de la literatura hispanoamericana por lo que los nombres de los autores y sus obras no resultan familiares para el público hispanohablante, exceptuando, evidentemente, el ámbito netamente académico. Asimismo, la introducción de los escritores *nuyoricans*

en el *corpus* de autores puertorriqueños plantea, a su vez, muchos problemas ya que estos últimos responden en su mayoría al modelo del escritor latino, atendiendo a la clasificación del profesor Luis, por lo que su educación cultural se vincula con la idiosincrasia anglo-estadounidense y no a la hispano-puertorriqueña. La consideración de un cuerpo de autores de ascendencia boricua formado tanto por los intelectuales isleños como por aquellos nacidos y criados en Estados Unidos continentales (aunque escriban predominantemente en inglés) podría solventar dicho problema, pero la crítica literaria continúa de forma recurrente dividiendo a los autores puertorriqueños y neorriqueños por separado. De igual forma, muchos de los escritores nuyorriqueños son desconocidos para los isleños y, a su vez, estos últimos no son familiares para los *nuyoricans*.

La primera obra narrativa *nuyorican* de gran relevancia tuvo origen con la publicación de *Down These Mean Streets* (1967) del neoyorquino Juan Pedro Tomas - sic-, **Piri Thomas** (1928-2011). Para el profesor William Luis, de hecho, los antecedentes de la literatura neorrican adquirieron la atención de la crítica literaria y el público lector tras la publicación de la obra de Thomas. Lo cierto es que el autor *nuyorican* continúa con los temas ya tratados por los miembros de la Generación del Cuarenta, solo que lo hace en inglés y desde la perspectiva del desplazado de segunda generación nacido ya en Estados Unidos y criado en la cultura anglo-estadounidense. De cualquier modo, Thomas consigue penetrar con precisión y realidad en la vida de los nuyorriqueños, exentos de oportunidades laborales y sin más futuro que las gangas<sup>43</sup> y las acciones

---

<sup>43</sup> Gangas: del inglés *gang* (banda callejera). La palabra resulta cotidiana en la jerga hispana residente en Estados Unidos. Entrar en una ganga se traduce como hacerse miembro de una determinada banda callejera para, generalmente, cometer actividades que rozan la legalidad.

ilícitas al margen de la ley. En gran medida, el propio autor escribe desde sus propias experiencias como neorrican ya que creció en el ambiente latino de su ciudad y sufrió la discriminación debida a su pertenencia a la etnia hispana. Su siguiente obra, *Down These Mean Streets. Savior, Savior, hold my hand* (1972) continúa con los mismos materiales presentados en su anterior obra aunque ahora busca consuelo en la iglesia pentecostal apoyado en la decisión por su mujer futura, Nita. *Seven long days* (1974) se centra con mayor detalle en los días que Thomas pasó en la cárcel, episodio también aparecido previamente en la obra de 1972, aunque ahora desarrollado. Su visión de la prisión se asemeja a la de un hogar para todo individuo que no encaja en las normas hegemónicas del constructo social.

*Las memorias de Bernando Vega* (1977), escritas por **Vega** en 1947 pero no editadas y publicadas por César Andreu Iglesias hasta la fecha indicada, se centran en detallar la cronología histórica que va desde la Guerra Civil Norteamericana hasta el período de la Segunda Guerra Mundial. De forma recurrente, el peregrinaje histórico se ve paralizado por los recuerdos del personaje del Tío Antonio, que emigró a Nueva York en 1847, y del propio Vega, que lo haría en 1916. La obra destaca particularmente por su innovación basada en los materiales de información ofrecidos en la misma que incluyen datos estadísticos y entrevistas.

Sin lugar a dudas, *Down these Mean Streets* supuso una obra que propició la publicación de otros títulos de forma y contenido similar como *Una isla en Harlem* (1965), de **Manuel Manrique**, *Run Baby Run* (1968), de **Nick Cruz**, *Nobody's Hero* (1976), de **Lefty Barreto**, *The Hungry American* (1978), de **Richard Ruiz**, o *Frankie Castro* (1972), de **Humberto Cintrón**.

**Nicholasa Mohr**, una de las primeras mujeres *nuyoricans* en publicar ficción narrativa, cuenta con una extensa (y ciertamente galardonada) obra literaria. Así destacan las novelas *Nilda* (1973), *Felita* (1979) y *Going Home* (1986); las colecciones de relatos *El Bronx Remembered* (1975), *In Nueva York* (1977) o *Ritual of Survival: A Woman's Portfolio* (1985); y la autobiografía construida a partir de los recuerdos *In My Own Words: Growing Up inside The Sanctuary of My Imagination* (1994). La trayectoria de Mohr se ha visto recurrentemente distinguida por premios literarios, que la han colocado en un lugar consolidado dentro de la producción artística *nuyoricana*. Entre sus premios y reconocimientos destacan el *New York Times Outstanding Book of the Year Finalist* (1974), el *Jane Addam's Children Book Award* (1973) o el *The American Book Award* (1981). Su colega **Judith Ortiz-Cofer**, autora *nuyoricana* también destacada, también ha publicado la novela *The Line of The Sun* (1989) y el libro de memorias *Silent Dancing* (1990) y varios libros de poemas como *Peregrina* (1986) o *Terms of Survival* (1987). De manera más reciente, también ha publicado *An Island like You* (1995). A diferencia de la Generación del Cuarenta, los personajes de la obra de Mohr aceptan Estados Unidos como lugar de residencia permanente para vivir, a la vez que tiende a diluir el concepto de identidad puertorriqueña, defendida por los miembros de la Promoción del Cuarenta.

La poesía neorriqueña también ha gozado de popularidad entre el público lector, si bien el género literario narrativo ha sido el más prolífico. Sin embargo, la poesía ha dado lugar a un proceso sociológico a través de una cierta reunificación de los poetas *nuyoricans* (y su público) en espacios a medio camino entre lo comercial y lo artístico, como el célebre *Nuyoricans Poets Cafe*, *El Caney* o el *The New Rican Village*. Los

antecedentes de la poesía neorriqueña se vinculan con la figura y obra de Julia de Burgos, que vivió en Nueva York entre 1942 y 1953, cuyo imaginario aparece recogido en su obra póstuma *El mar y tú, otros poemas* (1954). A diferencia de la narrativa *nuyorican*, la poesía adquiere un carácter de mayor bilingüismo y esta característica es particularmente evidente en *Jet neorriqueño-Neo-Rican Jetlines* (1964), de **Jaime Carrero**, en cuyo título se aprecia además una de las primeras referencias explícitas al término neorrican como consciencia de un grupo población al margen de los puertorriqueños isleños. Otro poeta *nuyorican* de gran calado, **Pedro Pietri**, es principalmente recordado por su *Puerto Rican Obituary* (1973). El poema que da título a la obra, “Puerto Rican Obituary” fue publicado en *Palante: Young Lords Party* en 1971 y es, con gran probabilidad, uno de los poemas neorriqueños más conocidos.

Por su parte, **Tato Laviera** ha publicado *La Carreta Made a U-Turn* (1979), *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985) y *Mainstream Ethics* (1988). Una de las mayores particularidades de Laviera reside en su capacidad para representar la polifonía de voces de variopintos personajes como una mujer, un feto o la propia Estatua de la Libertad.

**Víctor Hernández Cruz**, conocido personalmente por el profesor Luis, ha publicado *Papo Got His Gun* (1966), *Snaps* (1969), *Mainland* (1973), *Red Beans* (1991) o la más reciente *Panoramas* (1997). Anecdóticamente, Hernández comenzó a escribir en una edad muy temprana y vivió en Estados Unidos antes de regresar a Puerto Rico.

Si Nicholasa Mohr u Ortiz-Cofer aportaban la perspectiva femenina en el género narrativo *nuyorican*, la poesía encuentra en la voz de **Sandra María Esteves** su homónimo en dicho género literario. Con una extensa producción poética mantenida a

lo largo de varias décadas, Esteves ha conseguido hacer de su nombre una referencia ineludible en cuanto a la génesis de poesía neorriqueña. En su haber artístico destacan *Yerba Buena* (1980), *Tropical Pains: A Bilingual Downpour* (1984) o *Bluestown Mockingbird Mambo* (1990). **Luz María Umpierre** se asemeja en gran medida a la figura y obra de Esteves y ha publicado títulos como *En el país de las maravillas* (1972), *Una puertorriqueña en Penna* (1979) y *The Margarita Poems* (1987).

Por último, el teatro neorriqueño se ha visto apoyado en compañías que han gozado de distinta popularidad como *The Puerto Rican Playwrights and Actors Workshop*, Teatro Cuatro, El Teatro Ambulante o el *Aquarius Theater*. De forma individual, diversos intelectuales han ejercido también de dramaturgos como el caso de Pedro Pietri, Tato Laviera y, especialmente, **Miguel Piñero** con su exitosa *Short Eyes* (1974), ganadora de los relevantes premios teatrales *New York Drama Critics Circle Award* y el *Off-Broadway*.

SIGLO XX		
Autor	Obra(s) más significativa(s)	Año
René Marqués	<i>La Carreta</i>	1951-1952
Jose Luis Gonzalez	<i>El hombre en la calle</i>	1948
	<i>En este lado</i>	1954
	<i>Paisa. Un relato de la emigración</i>	1950
	<i>Mambrú se fue a la guerra</i>	1972
	<i>En Nueva York y otras</i>	1973

	<i>desgracias</i>	
Pedro Juan Soto	<i>Spiks</i>	1956
	<i>Usmaíl</i>	1957
	<i>Ardiente suelo, fría estación</i>	1961
	<i>Un oscuro pueblo sonriente</i>	1982
Emilio Díaz Valcarcel	<i>Mi mama me ama</i>	1981
Pedro Juan Labarthe	<i>The Son of Two Nations: The Private Life of a Columbia Student</i>	1931
Jesus Colon	<i>A Puerto Rican in New York and Other Sketches</i>	1961
Juan Pedro, Piri, Thomas	<i>Down These Mean Streets</i>	1967
	<i>Down These Mean Streets.</i>	1972
	<i>Savior Savior Hold My Hand</i>	
	<i>Seven long days</i>	1974
Bernardo Vega	<i>Las memorias de Bernardo Vega</i>	1977
Manuel Manrique	<i>Una isla en Harlem</i>	1965
Nick Cruz	<i>Run Baby Run</i>	1968
Lefty Barreto	<i>Nobody's Hero</i>	1976
Richard Ruiz	<i>The Hungry American</i>	1978
Humberto Cintron	<i>Frankie Castro</i>	1972
Nicholasa Mohr	<i>Nilda</i>	1973

	<i>El Bronx Remembered</i>	1975
	<i>In Nueva York</i>	1977
	<i>Felita</i>	1979
	<i>Going Home</i>	1986
	<i>Ritual of Survival: A Woman's Portfolio</i>	1985
	<i>In My Own Worlds: Growing Up Inside The Sanctuary of My Imagination</i>	1994
Judith Ortiz-Cofer	<i>Peregrina</i>	1986
	<i>Terms of survival</i>	1987
	<i>The Line of the Sun</i>	1989
	<i>Silent Dancing</i>	1990
	<i>An Island like You</i>	1995
Jaime Carrero	<i>Jet neorriqueño-Neo-Rican</i>	1964
	<i>Jetlines</i>	
Pedro Pietri	<i>Puerto Rican Obituary</i>	1973
Tato Laviera	<i>La Carreta Made a U-Turn</i>	1979
	<i>Enclave</i>	1981
	<i>AmeRican</i>	1985
	<i>Mainstream Ethics</i>	1988
Victor Hernandez Cruz	<i>Papo Got His Gun</i>	1966
	<i>Snaps</i>	1969
	<i>Mainland</i>	1973

	<i>Red Beans</i>	1991
	<i>Panoramas</i>	1997
Sandra Maria Esteves	<i>Yerva Buena</i>	1980
	<i>Tropical Pains: A Bilingual</i>	1984
	<i>Downpour</i>	
	<i>Bluestown Mokingbird</i>	1990
	<i>Mambo</i>	
Luz Maria Umpierre	<i>En el país de las maravillas</i>	1972
	<i>Una puertorriqueña en Penna</i>	1979
	<i>De Margarita poems</i>	1987
Miguel Piñero	<i>Short Eyes</i>	1974

Cuadro 10. Resumen de la producción literaria puertorriqueña en EE.UU. y neorriqueña.

## 1.2 CUBA. SEGUNDO ÉXODO MIGRATORIO: REVOLUCIÓN CUBANA Y ÉXODO DE LOS MARIELITOS

“Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.

Cuba será libre. Yo ya lo soy”.

Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*

El triunfo de la revolución socialista en Cuba el 1 de enero de 1959, que acabó con la presidencia del militar y dictador Fulgencio Batista, condujo al exilio de un gran número de individuos cubanos, entre los cuales se hallaba también un nutrido número de intelectuales que fueron abandonando la Isla a través de un goteo constante hasta la llegada del año 1980 y se dio lugar a un auténtico éxodo exílico, punto de partida para la aparición del grupo de intelectuales desplazados conocidos como *marielitos* (dada su partida por el puerto homónimo). Anecdóticamente, algunos de los escritores que decidieron buscar refugio político fuera de la isla (fundamentalmente en Estados Unidos y, en menor medida, en algunos países europeos) habían participado en favor de la victoria de dicha revolución hasta comprobar la férrea dirección ideológica que tomaba la vida artística del país, como Cabrera Infante o Reinaldo Arenas. De manera más precisa, el éxodo de 1980 se originó a partir del encierro que un pequeño grupo de cubanos llevó a cabo en la embajada peruana del distrito de Miramar de La Habana en búsqueda de asilo político frente a la política dictatorial imperante en la Cuba de Castro. La repercusión del incidente condujo con posterioridad a un momento histórico en el devenir del régimen socialista en que Fidel permitió, excepcionalmente, el abandono de la tierra cubana de todo aquel que el régimen considerara como “antisocial y escoria” (Arenas, 1992: 299). Esta idea fue, además, especialmente potenciada por el régimen, que pretendía ofrecer una imagen deteriorada de aquellos que deseaban abandonar el país<sup>44</sup> con el fin de minimizar los

---

<sup>44</sup> Richard Gott alude en su *Cuba. Una nueva historia* (2007) que “Un editorial de Granma proclamó que los buscadores de asilo eran, en su mayor parte, “criminales, lumpen y elementos antisociales, holgazanes y parásitos”. Ninguno de ellos estaba sometido “a persecución política, ni precisaba usar el sagrado derecho de asilo diplomático”. Una declaración del gobierno los llamaba “escoria”, individuos que habían renunciado a los ideales de la patria por la seducción del comunismo. El

efectos negativos acarreados al perfil internacional del socialismo cubano y eludir así toda sospecha de persecución política de los buscadores de asilo, en última instancia, al otro lado del Estrecho de la Florida.



Imagen tomada desde la costa habanera (Cuba) que muestra el Estrecho de la Florida que separa dicha Isla del estado de la Florida en Estados Unidos. Ambas tierras se hallan separadas por escasas 90 millas (alrededor de 144 kilómetros), convirtiendo así dicha travesía en un paraíso para muchos cubanos que, bien por razones políticas o económicas, deseaban alcanzar suelo estadounidense cuya desesperación dio paso a aquellos que se lanzaban al Estrecho empleando ruedas de plástico (como en el caso de Arenas) así como diversos y precarios medios que actuaran de medios de transporte. Dicha desesperación superó la década de los ochenta dando lugar *a posteriori* a toda una generación de migrantes conocidos como balseiros.

---

Partido Comunista organizó “mítines de repudio”, manifestaciones de hostilidad en el exterior de las casas de los que habían entrado de la embajada y se organizó una gran manifestación de protesta para marchar hacia ésta” (2007: 405).

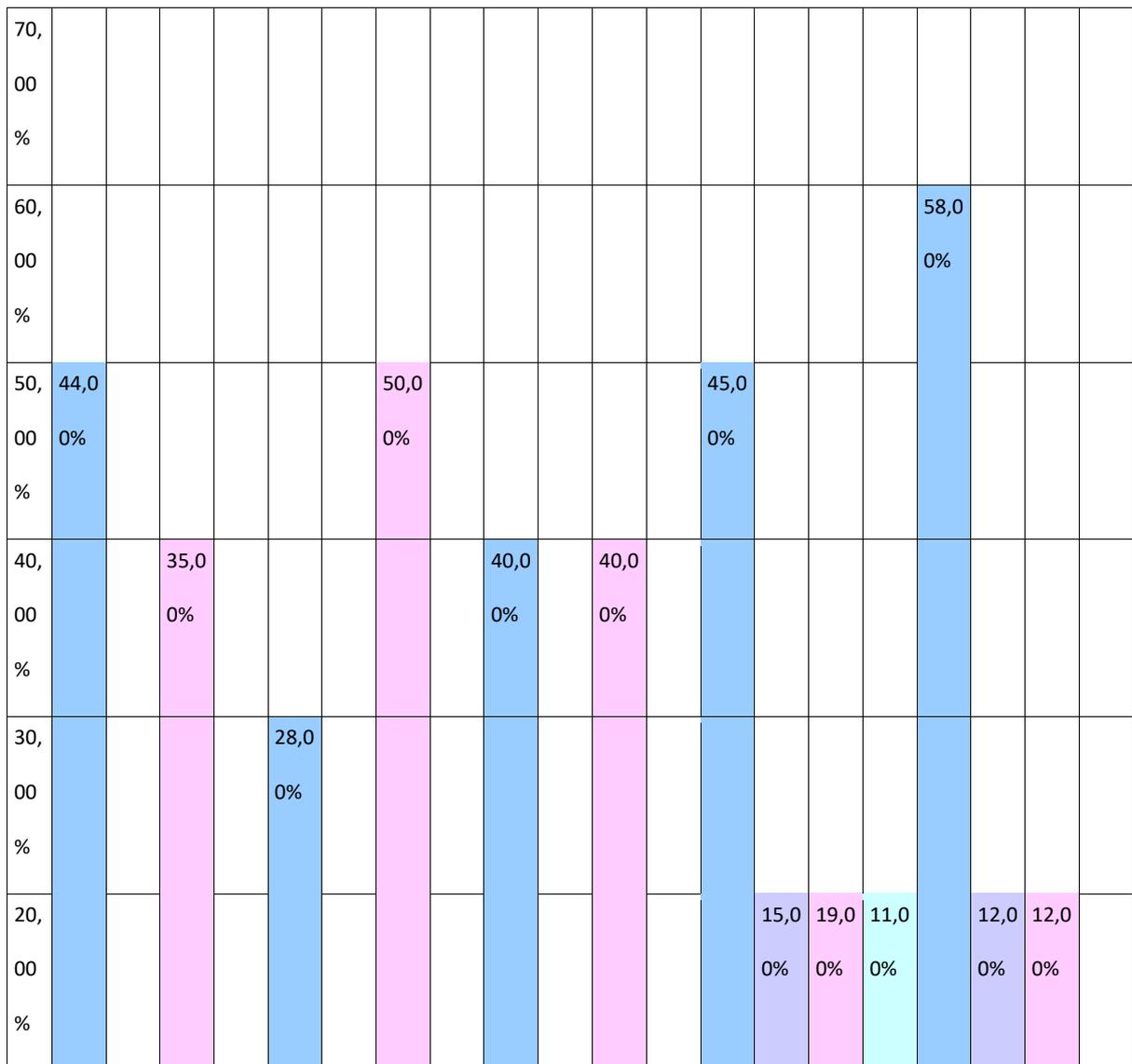
Si bien los primeros encerrados en la embajada antes mencionada, unos 10000, encontraron refugio en Costa Rica con el beneplácito del comandante cubano, el resto de buscadores de una nueva *patria* fuera de las fronteras cubanas contó con la ayuda de los cubanos ya emigrados en La Florida (fundamentalmente, Miami) para llevar a cabo un éxodo de ciudadanos isleños hacia tierra estadounidense:

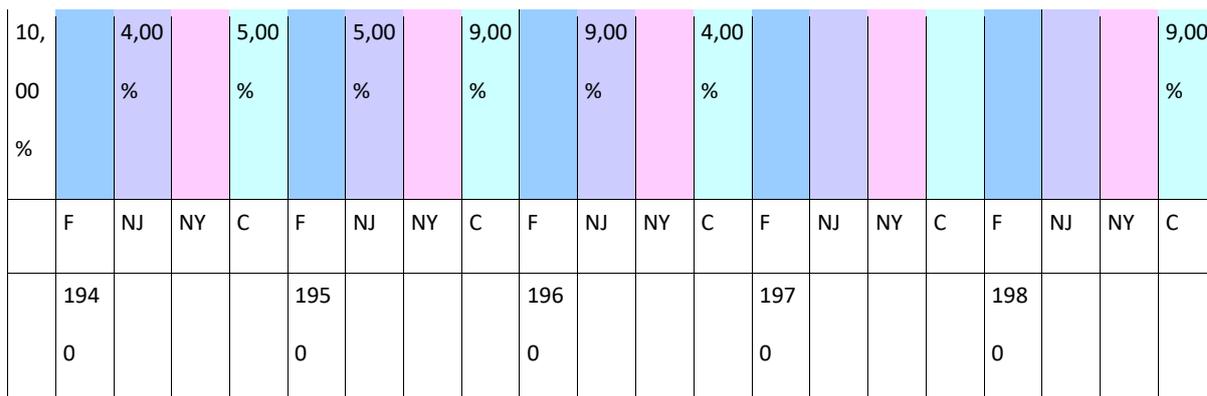
La crisis cobró un aspecto más dramático dos días después, cuando Castro interrumpió el puente aéreo a Costa Rica y anunció que a cualquiera que deseara hacerlo se le permitiría abandonar la isla. Miles de cubanos aprovecharon inmediatamente la oportunidad, de hecho bastantes más de los que Castro había negociado con el presidente Carter, quien igualmente temerario declaró que Estados Unidos los recibiría con los brazos abiertos [...].

Inmediatamente se puso en marcha un éxodo improvisado, organizado por los cubanos de Miami con la conformidad de Castro. Cientos de pequeños barcos llegaron de Florida al puerto de Mariel: 94 el 24 de abril, 349 el 25 y 958 el 26. Cuando se vio que eran miles los cubanos que deseaban abandonar la isla se abrieron oficinas especiales para organizar su partida (Gott, 2007: 405).

La crisis del puerto del Mariel se convirtió así en un éxodo de rápido crecimiento de ciudadanos cubanos que abandonaron el país en busca de refugio internacional, fundamentalmente, Estados Unidos, lugar al que se desplazaron alrededor de 125.000 individuos entre abril y octubre del mismo año (Bergad y Klein, 2010: 40). Los exiliados en Norteamérica fueron bautizados así con el sobrenombre de *marielitos*, entre ellos un variopinto conjunto de artistas e intelectuales, y su exilio fue

posible por dos factores políticos sincrónicos: en primer lugar, la aprobación de Castro y, en segundo, las condiciones favorables del gobierno estadounidense al respecto de la entrada de los mismos. Por otro lado, bien cierto es que la llegada de Fidel Castro al poder atrajo a Cuba de nuevo a un pequeño número de exiliados de la política de Batista, pero no cabe duda de que la figura de *El Comandante* dio pie a un número mucho mayor de exilios, que en el caso de aquellos que encontraron refugio en Estados Unidos se centraron fundamentalmente en la ciudad de Miami y, al igual que ya lo habían comenzado a hacer sus vecinos boricuas, en la ciudad de Nueva York.





Cuadro 11. Tabla gráfica de la presencia cubana en Estados Unidos por principales estados de residencia 1940-1980.

F: Florida. NJ: Nueva Jersey. NY: Nueva York. C: California (Bergad y Klein, 2010: 41).

**Novás Calvo**, exiliado también con anterioridad por la política de Gerardo Machado, se convirtió en palabras del profesor Luis en el primero de los autores, y de los más sonados, que decidieron dejar la Isla en pleno éxtasis socialista. Buscó refugio en la Embajada de Colombia en 1960, viajó a la ciudad de Nueva York y se adentró en el mundo académico en 1967 con su trabajo en la Universidad de Syracuse. De esta forma, se dedicó al ámbito docente hasta sufrir un episodio de infarto cardíaco. En su exilio en Estados Unidos, Novás Calvo continuó también con su actividad artística y publicó diversos relatos en *Bohemia Libre*, muchos de los cuales se centraban en la turbulenta situación socio-política de Cuba. Ya en 1970 publicó *Maneras de contar*, convertida en colección de relatos breves escritos en su mayoría durante su exilio actual que, de nuevo, tomaban la política castrista y sus consecuencias como tema central. El éxito del que gozaron los relatos de Novás Calvo fue un tanto desigual, ante lo cual el profesor Luis apunta al hecho de que este se empeñara en escribir relatos antirrevolucionarios en un momento histórico en que el gobierno socialista cubano gozó de cierta simpatía por parte de un sector intelectual europeo, de América Latina,

e incluso de los Estados Unidos (hasta acaecer el caso Padilla en 1971), lo que en suma jugó en contra de su éxito. Las mayores contribuciones literarias del autor fueron con gran probabilidad los relatos “Un bum” y “La noche en que Juan tumbó a Pedro”, escritos en 1964 y con el paisaje neoyorquino como espacio geográfico en la ficción. Dichos relatos ofrecen una visión cruel de las condiciones hostiles que les aguardaban a los cubanos exiliados al otro lado del Estrecho de la Florida, tal y como ocurriera con los puertorriqueños ya migrados.

La habanera **Lydia Cabrera** (1899-1991), por su parte, abandonó Cuba hacia 1962. Cabrera fue especialmente erudita en el estudio etnográfico de las Antillas y, particularmente, en la negritud en Cuba por lo que dedicó gran parte de sus investigaciones al tema afro-cubano. En su producción de exilio destaca *Otán Iyebiyé. Las piedras preciosas* (1970) y *Ayapá... Cuentos de Jicotea* (1971), dedicado a su peculiar tortuga de agua dulce, Jicotea, animal simbólico de la astucia en la cultura africana. Lydia Cabrera, en el prefacio a su libro *Ayapá: Cuentos de Jicotea*, el cual está dedicado enteramente a esta sin par tortugueta de agua dulce, explica la singular relación que Jicotea (en lucumí *Ayapá*) tiene con las aguas, sobre todo las dulces [...]:

En los cuentos negros de Lydia Cabrera podemos apreciar el valor que esta “cualidad” [la astucia] tiene para el africano a través de la *dramatis persona* de más popularidad en los cuentos de la autora, Jicotea, la tortugueta de agua dulce que en sí encarna la astucia misma y que representa para el afrocubano el símbolo de llegar a lo que se desea, tome el tiempo que tome el lograrlo (Gutiérrez, 1997: 45).

El novelista **Enrique Labrador Ruiz** (1902-1991) abandonó la Isla en 1970 y su

nombre es fundamentalmente recordado por sus innovadoras e imaginativas novelas denominadas, de forma no menos innovadora, “gaseiformes”. **Carlos Montenegro Rodríguez** (1900-1981), nacido en Galicia, España, (como tantos autores hispano-caribeños ya aparecidos con anterioridad) y emigrado a Cuba *a posteriori* como el también exiliado Novás Calvo, buscó asilo en 1959 y se interesó con especial detalle en los relatos de prisión. **Matías Montes Huidobro** (1931-) abandonó la Isla en 1961 y, además de ser profesor en la Universidad de Hawái, se dedicó a escribir crítica literaria y obras de ficción como *Ojos para no ver* (1979), centrada en el personaje de Fidel Castro a quien describe como cruel dictador. Cabe destacar que, por su parte, **José Sánchez Boudy** también fue activo en la promoción de la literatura anticastrista.

Ya en 1980 el nutrido grupo de los intelectuales antes mencionados, los *marielitos*, alcanzó al fin su ansiado exilio político en Estados Unidos donde continuarían con su actividad literaria (si bien en muchos casos publicarían también obras escritas de manera previa a su partida de Cuba). Entre los miembros más destacados del conjunto de intelectuales agrupados bajo el sobrenombre referenciado destacan, entre otros, **Heberto Padilla** (1932-2000), **José Triana** (1931-), **César Leante** (1928-), **Reinaldo Arenas** (1943-1990) o **Antonio Benítez Rojo** (1931-2005). Prácticamente la totalidad de los integrantes de la generación se vieron obligados en su destierro a dedicarse a otras labores, con independencia de la netamente creadora, que les supusiera una remuneración económica y poder así subsistir en Estados Unidos, como la docencia o el sector editorial.

El habanero **Benítez Rojo** aprovechó su exilio para reeditar varias de las obras que ya había publicado previamente en Cuba y se fue dedicando con mayor interés a la

crítica frente a la ficción narrativa. Entre sus títulos destaca *La isla que se repite* (1989).

El poeta **Heberto Padilla** publicó *En mi jardín pastan los héroes* (1981) o *La mala memoria* (1989), obra testimonial en la que explica los hechos acaecidos en el llamado “caso Padilla” de 1971. Padilla y su mujer, Belkis Cuza Malé, también se dedicaron a editar la revista *Linden lane Magazine* con sede en Nueva Jersey en la que, particularmente, se publicaron trabajos de otros autores en el exilio. Padilla será, de esta forma, recordado tanto por su producción artística como por su particular desavenencia con la política censora castrista imperante en la Cuba revolucionaria bajo el nombre de “El caso Padilla”.

**Reinaldo Arenas** (en ocasiones, aunque menores, escrito como Reynaldo) es, con toda probabilidad, uno de los autores más representativos de dicha generación y también de los más productivos, tanto que su nombre se vincula fácilmente con el de los mayores narradores latinoamericanos del siglo XX. Tras su llegada a Estados Unidos a través de Miami, ciudad cuyo ambiente no era de su agrado<sup>45</sup> y abandonó rápidamente en dirección a Nueva York, Arenas se encargó de fundar la revista *Mariel*, bautizada, evidentemente, con el mismo nombre que el puerto por el que consiguió al fin su ansiado exilio tras varios intentos previos, de la que fue consejero editorial y creador habitual de contenidos. La revista<sup>46</sup> se centró, fundamentalmente, en dar luz a textos salidos de la pluma de otros exiliados cubanos, así como presentar debates literarios, ilustraciones y fotografías, entrevistas a intelectuales y noticias de arte y

<sup>45</sup> La opinión que mantuvo Arenas acerca de la Miami de habla hispana, plagada de anticastristas burgueses, se resume en una oración expresada en su autobiografía: “Si Cuba es el Infierno, Miami es el Purgatorio” (Arenas, 1992: 314).

<sup>46</sup> En la actualidad puede disfrutarse de las publicaciones de la revista ya que han sido digitalizadas y subidas a Internet desde la siguiente dirección electrónica: <http://revista-mariel.com/home/> (vista 22/02/2016). De esta misma dirección se ha tomado la fotografía mostrada a continuación con propósito de demostrar las afirmaciones al respecto de su relevancia.

política. La revista, al no tratarse de uno de los tres géneros literarios más extendidos, ha sufrido cierto olvido e ignorancia por parte del mundo académico e investigador, pero lo cierto es que en sus páginas abundan relatos de prestigiosos autores exiliados (Antonio Benítez Rojo, Severo Sarduy o Juan Abreu) que han sido *a posteriori* publicados en formato de libro (a través de colecciones de relatos) para su difusión comercial. Lo cierto es que las condiciones de la creación de la revista, que permaneció en activo entre los años 1983 y 1985, aproximadamente, y sus diversos contenidos a medio camino entre el arte en forma de poemas, relatos y ensayos políticos, bien podría aún ser analizados con mayor detalle en futuras investigaciones para su canalización hacia el mundo académico.



Imagen. Portada de la revista Mariel (número 4, invierno de 1984), en la que puede apreciarse el valor literario de la misma ya que incluye textos de autores como Severo Sarduy, Juan Abreu, Antonio Benítez Rojo o el propio Arenas, también padre y coordinador de la misma. Asimismo, se observan los contenidos heterogéneos de la misma como una entrevista a Arenas bajo el reclamo “Reinaldo Arenas azota a Europa”, ensayos y opiniones de Natalio Galán y José Abreu Felipe y la ilustración bajo el nombre de Torgia, “sin título”.

Al igual que otros miembros, Arenas también publicó obras que había escrito previamente en Cuba, como el caso de *Otra vez el mar* en 1982. En cuanto a la producción realizada en el exilio en Estados Unidos, en la que se dedicó a cultivar todos los géneros literarios e incluso innovar con sus ellos, destaca *El Central* (1981), poesía; *Persecución: cinco piezas de teatro experimental* (1986), teatro; *Necesidad de libertad: testimonio de un intelectual disidente* (1986), ensayo; o *La loma del ángel* (1987), novela. Precisamente, esta última recrea la historia decimonónica de Villaverde, *Cecilia Valdés o la loma del ángel* (el título es prácticamente el mismo, aunque Arenas parece preferir dar mayor importancia al lugar que a la protagonista) para transgredir los límites narrativos (el autor establece un diálogo continuo con su receptor desbordando los niveles narrativos), y ofrecer al lector una actualización burda, superficial y siempre políticamente incorrecta de la versión original de la obra. Lo cierto es que las figuras de Villaverde y Arenas resultan ciertamente paralelas en tanto que ambos lucharon contra la figura de poder opresiva de su tiempo (el primero contra el colonialismo español y la esclavitud impulsada por este mientras que el segundo, lo hizo contra la férrea política revolucionaria de Fidel Castro). Ambos usaron, asimismo, su literatura para denunciar la situación de opresión que sufría su país y por eso sus novelas han pasado a los anales de la literatura como testimonio en la ficción de la historia de Cuba. Ambos también emigraron a los Estados Unidos (Villaverde se refugiaba allí del gobierno español y Arenas de Castro), donde también murieron. De cualquier modo, antes de suicidarse al verse víctima terminal del SIDA y gravemente deteriorado física y emocionalmente, publicó varios trabajos de ficción literaria que han gozado de una

repercusión desigual en el comercio editorial: *El Portero* (1989), acerca de un cubano exiliado en la ciudad de Nueva York, y *Viaje a la Habana* (1990), en la que reúne tres historias acerca de la vuelta a la isla caribeña por parte de los exiliados; *Voluntad de vivir manifestándose* (1989), colección de poemas escritos en las dos últimas décadas; y *Leprosorio: trilogía poética* (1990). Tras morir en diciembre de 1990, dejó diversos manuscritos sin publicar que verían la luz de manera póstuma; *El asalto* (1990), *El color del verano* (1991), *Final de un cuento* (1991), *Antes que anochezca* (1992) y *Adiós a Mamá* (1995). *El Portero* es probablemente el trabajo más importante de Arenas en el exilio en tanto que el relato se ve claramente influido por sus experiencias en su nuevo medio, lo que convierte a la obra en testimonio<sup>47</sup> de dichas experiencias interculturales en la ficción.

Con independencia de los integrantes del grupo de los marielitos, existe también un abundante *corpus* de autores de ascendencia cubana exiliados en Estados Unidos que han abordado tanto el tema del desplazamiento como la realidad de los cubanos en su nuevo país receptor, entre los que se incluye también intelectuales pertenecientes a una segunda generación de exiliados para quienes, a pesar de tratar recurrentemente en su literatura dichos temas, la Cuba castrista y el exilio son vividos a través del recuerdo y no de sus propias experiencias. Así **Roberto Fernández** escribe en 1981 *La vida es un special*, en la que explora la falta de comunicación entre las diversas generaciones de exiliados cubanos ya que mientras unos se presentan favorables a la

---

<sup>47</sup> Aunque el protagonista de la obra sea un personaje cubano migrado, en el comienzo de la obra el narrador emplea el pronombre nosotros, aspecto inclusivo que se repite en otros pronombres usados por el narrador en varios fragmentos del relato. De esta forma, dichas características lingüísticas invitan a pensar en la intención del escritor en cuanto a la extrapolación de las experiencias del personaje descrito a la comunidad de exiliados cubanos en su conjunto (Álvarez-Borland 1998: 42-3). Tal peculiaridad incide así en el valor testimonial de la obra ante los sucesos migratorios de índole político acaecidos en la segunda mitad del siglo XX entre Cuba y Estados Unidos.

asimilación por la cultura estadounidense, otros, los mayores, prefieren preservar su cultura de origen, entre la que indudablemente destaca el uso de la lengua castellana. *La montaña rusa* (1985) continúa los temas ya tratados con su anterior novela, profundizando con mayor detalle en la vida de los cubano-americanos en la ciudad de Miami de los que, además, enfatiza su obsesión por el anticomunismo. De manera más reciente, *Raining Backwards* (1988) y *Holy Radishes* (1985) en los que continúa con temas propios de la cultura cubana en un ambiente anglo-estadounidense. La aceptación del nuevo estatus de refugiado político o exiliado es también analizada por Fernández en su ya célebre relato “La encadenada”.

**Elías Miguel Muñoz**, por su parte, también explora el contacto intercultural cubano-estadounidense fruto del exilio político de su personaje principal en *Los Viajes de Orlando Cachumbambé* (1984). Rompiendo el molde marcado por sus antecesores (y posteriores), aparece anecdóticamente el caso de **María del Carmen Boza** que en su relato “Etruscans” donde el origen étnico del protagonista (a medio camino entre la cultura de Cuba y del Miami anglo) aparece únicamente referenciado como cuestión secundaria.

**Pablo Medina** publica en 1975 *Pork Rind and Cuban Songs* y en 1991 *Archiving into the Afterlife*, pero es en su obra *Exiled Memories: A Cuban Childhood* (1990) donde se recrea con mayor detalle en la Cuba castrista y la llegada a la ciudad de Nueva York como exiliado en los primeros años tras el triunfo de la revolución socialista.

**Óscar Hijuelos** es, con gran probabilidad, uno de ellos autores cubano-americanos más conocidos por el éxito de su novela *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989), ganadora del prestigioso Premio Pulitzer un año después. Lo cierto es que

Hijuelos ya había escrito otra novela con anterioridad a sus *Mambo Kings* (*Our House in the Last World*, 1984), pero no será hasta la publicación de esta última cuando su nombre se popularizó de forma significativa en el panorama de la literatura hispanoamericana escrita en Estados Unidos (especialmente, tras ser distinguida su obra cumbre con el Pulitzer). La novela fue puesta en el mercado editorial por una importante compañía, Farrar Straus Giroux, acontecimiento este que apareció en las revistas y periódicos del momento junto con la consiguiente crítica, difundiendo así el título de la obra entre el público lector. La película fue además adaptada al cine<sup>48</sup> y dirigida por Arne Glimcher, bajo el título *The Mambo Kings*, en 1992 y contó con la interpretación del actor español Antonio Banderas en su primer papel protagonista en Hollywood por lo que dicha adaptación ayudó a difundir el relato de Hijuelos incluso entre el público menos aficionado a la lectura. La novela se centra en describir el peregrinaje de los dos hermanos y músicos Castillo, Néstor y César, en su búsqueda del éxito musical en la gran ciudad de Nueva York, por lo que abandonan su Cuba (aparte de abandonar también otras cuestiones que amenazarán su futuro más inmediato) con el propósito de alcanzar el sueño americano en términos de éxito musical.

**Cristina García** es, al igual que Hijuelos, una escritora cubano-americana que ha alcanzado gran popularidad en el sector literario de los intelectuales migrados. Su primera novela, *Dreaming in Cuban*, gozó de éxito por parte de la crítica literaria por lo que el título se halla frecuentemente incluido en las antologías de literatura hispanoamericana escrita en Estados Unidos. El relato de García se focaliza en el

---

<sup>48</sup>Dada la importancia de las adaptaciones cinematográficas y teatrales para la difusión de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, este aspecto será desarrollado con mayor detalle en el apartado correspondiente a "Otras vías de difusión y publicidad: las adaptaciones".

regreso del personaje protagonista a la isla caribeña en el mismo momento en que los primeros demandantes de exilio político se atrincheraron en la Embajada peruana en Cuba para desembocar en el éxodo migratorio del Puerto de Mariel, por lo que su obra resulta testimonio en la ficción literaria de dicho acontecimiento socio-histórico. Su siguiente obra, *The Agüero Sisters* (1997), distinguida con el *Janet Heidiger Kafka Prize* en el mismo año, sigue la relación entre dos hermanas separadas en su infancia (una en Cuba, la otra en Nueva York) y su vuelta al contacto ya en la edad adulta. Los dos mundos entre los que se mueven los exiliados cubanos tras el triunfo de la Revolución cubana (con sus dos respectivos países -Cuba y Estados Unidos- y sus dos respectivas culturas -hispana y anglo-) son el escenario en el que García recrea frecuentemente sus relatos narrativos.

La poesía cubano-americana también ha disfrutado de cierta popularidad entre el público lector, destacando particularmente dos poetas **Octavio Armand** (*Cómo escribir con un erizo*, 1979; *Horizonte no es siempre lejanía*, 1980; o *Superficies*, 1980) y **José Kozer** (*La rueda de los semblantes*, 1980; *Bajo este cien*, 1983; o *Carece de causa*, 1988). En el caso de Armand destaca su particular creatividad y su continuo uso de prosa y poesía en juegos lingüísticos, mientras que en la poesía de Kozer existe una explícita búsqueda identitaria que en su caso e dificulta al tratarse ya de no un individuo hispano en tierra norteamericana, sino, además, de religión judía. Por su parte, **Ricardo Pau-Llosa** critica las condiciones de vida del exiliado en Miami con *Sorting Metaphors* (1983). Por último, **Lourdes Casal** (*Palabras juntan revolución*, 1981) funda *Areíto*, que ayudó a establecer un diálogo con los miembros socialistas bajo el mandato de Fidel Castro y ayudó así a la aparición de la contingencia de la Brigada

Antonio Maceo, por la que un nutrido número de hijos de individuos exiliados pudieron regresar a la isla caribeña hacia 1977. Ya en Cuba, los miembros de *Areíto* dan lugar a la publicación *Contra ciento y marea* (1978), donde relatan las experiencias del exilio y el regreso a la Isla.

El teatro cubano-americano o de segunda generación de cubanos exiliados se ve eclipsado por la figura de la dramaturga **Dolores Prida** y su extensa carrera artística donde destaca la obra *Beautiful Señoritas and Other Plays* (1991).

SIGLO XX		
Autor	Obra(s) más significativa(s)	Año
Novás Calvo	<i>Maneras de contar</i>	1970
Lydia Cabrera	<i>Otán Iyebiyé .Las piedras preciosas</i>	1970
	<i>Ayapá... Cuentos de Jicotea</i>	1971
Carlos Montenegro	<i>Relatos de prisión</i>	
Matias Montes Huidobro	<i>Ojos para no ver</i>	1979
Benítez Rojo	<i>La isla que se repite</i>	1989
Heberto Padilla	<i>En mi jardín pastan los héroes</i>	1981
	<i>La mala memoria</i>	1989
Reinaldo Arenas	<i>El Central</i>	1981
	<i>Otra vez el mar</i>	1982
	<i>Persecución: cinco piezas de teatro experimental</i>	1986
	<i>Necesidad de libertad:</i>	1986

	<i>testimonio de un intelectual disidente</i>  <i>La loma del ángel</i>  <i>El Portero</i>  <i>Voluntad de vivir manifestándose</i>  <i>Leprosorio: trilogía poética</i>  <i>Viaje a La Habana</i>  <i>El asalto*</i>  <i>El color del verano*</i>  <i>Final de un cuento*</i>  <i>Antes que anochezca*</i>  <i>Adiós a Mama (de La Habana a Nueva York)*</i>  <i>*póstumas.</i>	  1987  1989  1989  1990  1990  1990  1991  1991  1992  1995
Roberto Fernández	<i>La vida es un special</i>  <i>La montaña rusa</i>  <i>Holy Radishes</i>  <i>Raining Backwards</i>	1981  1985  1985  1988
Elías Miguel Muñoz	<i>Los Viajes de Orlando</i>  <i>Cachumbambé</i>  <i>Crazy love</i>	1984    1989
Pablo Medina	<i>Pork Rind and Cuban Songs</i>  <i>Arching into the Afterlive</i>	1975  1991

	<i>Exiled Memories: A Cuban Childhood</i>	1990
Óscar Hijuelos	<i>Our House in the Last World</i>	1984
	<i>The Mambo Kings Play Songs of Love</i>	1989
Cristina García	<i>Dreaming in Cuban</i>	1992
	<i>The Agüero Sisters</i>	1997
Octavio Armand	<i>Cómo escribir un erizo</i>	1979
	<i>Horizonte no es siempre lejanía</i>	1980
	<i>Superficies</i>	1980
José Kozer	<i>La reuaca de los semblantes</i>	1980
	<i>Bajo este cien</i>	1983
	<i>Carece de causa</i>	1988
Ricardo Alonso	<i>Cimarrón</i>	1979
Ricardo Pau-Llosa	<i>Sorting metaphors</i>	1983
Lourdes Casal	<i>Palabras juntan revolución</i>	1981
Dolores Prida	<i>Beautiful Señoritas and Other Plays</i>	1991

Cuadro 12. Resumen de la producción literaria cubana en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX.

### 1.3 REPÚBLICA DOMINICANA. TERCER ÉXODO MIGRATORIO: POST-TRUJILLATO Y SEGUNDA OCUPACIÓN NORTEAMERICANA

“In halting Spanish, Yolanda reports on her sisters. When she reverts to English, she is scoled, “¡En Español!” The more she practices, the sooner she’ll be back into her native tongue, the aunt insists. Yes, and when she returns to the States, she’ll find herself suddenly going blank over some English or, like her mother, mixing up some common phrase. This time, however, Yolanda is not sure she’ll be going back. But that is a secret”.

Julia Álvarez, *How The García Girls lost Their Accents*

El pueblo dominicano ha sido, sin lugar a dudas, el último en incorporarse de forma significativa a sus vecinos caribeños en sus migraciones al otro lado del Estrecho de la Florida y, por tanto, el último también en aportar escritores migrados al *corpus* de autores hispano-caribeños insulares que escriben en Estados Unidos. Para el profesor Luis, la ola migratoria dominicana que tuvo lugar en la década de 1970 (fundamentalmente, hacia Nueva York) se debió a dos factores principales: por un lado, el fin de la dictadura de Leónidas Trujillo, que finalizaría con el asesinato de *El Jefe* el 30 de mayo de 1961 y, por otro, la segunda ocupación norteamericana de la isla quisqueyana, que se dio por terminada en septiembre de 1966 con la retirada de los últimos miembros del cuerpo militar norteamericana. Es pues por estas razones que el profesor Luis alude a que no se puede hablar de una literatura dominicana significativa en Estados Unidos hasta la década de 1980, cuando ya ha tenido lugar la primera ola

migratoria de individuos procedentes de dicha Isla en la década precedente. Los autores dominicanos migrados, fundamentalmente poetas, publican diversos trabajos en su desplazamiento migratorio que, de manera más o menos explícita, recuerdan a las obras de otros autores caribeños desplazados con anterioridad a estos (como el caso de los miembros de la Generación del Cuarenta o los *marielitos*) ya que escriben en español y publican en su país de origen y otros países hispanohablantes (aunque esta situación irá cambiando a medida que surjan nuevas generaciones nacidas ya en el país norteamericano que opten por escribir en inglés y por crear una literatura étnica dirigida, principalmente, al público angloparlante). El reconocimiento de los trabajos artísticos de los autores dominicanos desplazados se verá, a su vez, apoyado en la existencia de revistas, de diversa circulación y repercusión, y antologías, enfocadas al público académico, fundamentalmente, y coordinadas por parte de los autores desplazados. Así aparecieron referencias a dicho *corpus* en revistas literarias como *Letras e imágenes* (1981-82), *Inquietudes* (1981-82), *Punto 7 Review* (1985) o *Alcance* (1983). En cuanto al cuerpo de antologías que recogieron la actividad artística de los escritores migrados a Estados Unidos, destacan las realizadas por el también escritor (y también desplazados a dicho país) Franklin Gutiérrez, con títulos como *Niveles del imán* (1983), *Espiga del siglo* (1984) o *Voces del exilio* (1986). También la profesora e investigadora Daisy Coccó de Filippis, ya referenciada con anterioridad (lo que pone en relieve el escaso número de investigadores que se han ocupado del objeto de estudio) ha contribuido enormemente a difundir los trabajos de los intelectuales desplazados con antologías como *Poems of Exile and Other Concerns* (junto con Emma Jane Robinett) o *Historias de Washington Heights y otros rincones del mundo* (1994), junto

con el ya citado Franklin Gutiérrez.

100						
90						
80	82,00%					
70				77,00%		
60						
50						
40						
30						
20						
10						
0		8,00%	2,00%		8,00%	5,00%
	NY	NJ	F	NY	NJ	F
	1970			1980		

Cuadro 13. Presencia dominicana en estados Unidos por estado 1970-1980. NY: Nueva

York. NJ: Nueva Jersey. F: Florida. (Bergad y Klein, 2010: 42).

**Leandro Morales** (n.1957) escribe “Coplas para la muerte de mi madre”, de reminiscencias explícitas al poema de Manrique, y “Antonin Artaud”, sobre el autor francés Artaud. Alexis Gómez Rosa publica “Cédula mítica”, “Cielo pragmático” y “Una y

otra vez me preguntaron” donde describe los cementeros de Newark y del Central Park de Nueva York, respectivamente, desplazando así el escenario isleño para adaptar su poesía al norteamericano.

**Miguel A. Vázquez** (n.1942), probablemente uno de los primeros narradores dominicanos en escribir en Estados Unidos, medita sobre la condición racial en su *Mejorar la raza* (1977) donde alude a los prejuicios existentes en la cultura propia Caribe hispano y la consiguiente fórmula del blanqueamiento de la piel negra para alcanzar una mayor adaptación en las relaciones socio-raciales entre los sujetos subalternos y el WASP hegemónico en el país del dólar.

Con “Helen” (1986) el escritor, investigador y profesor **Franklin Gutiérrez** (1951-) explora la conciencia de la pérdida de identidad del desplazado. El poema que da título a la obra se centra así en una mujer cuya adaptación al lugar conduce al cambio de su nombre originario, en español: Elena, a su homónimo en inglés: Helen. Gutiérrez, que tal y como se ha comentado previamente, cuenta con una extensa contribución a la difusión de la literatura dominicana de la diáspora a través de la publicación de diversas antologías, también se ha dedicado a la escritura de ensayos, de poesía y de novelas. Destacan así *Palabras de ida y vuelta* (2002) y *Diasporando* (2011), ambos ensayos, y *Enriquillo: radiografía de un héroe galvaniano* (1999), novela.

**Guillermo Francisco Gutiérrez** (n. 1958) describe la realidad de la cotidianidad para los hispanos en Estados Unidos y la incesante búsqueda del sueño americano para estos en su *Condado con candado* (1986).

**Viriato Sención** (1941-2012), por su parte, se ha convertido ya en uno de los escritores de origen dominicano de mayor celebridad en Estados Unidos. Entre sus

trabajos destaca su primera y polémica novela, *Los que falsificaron la firma de Dios* (1992), novela ganadora del Premio Nacional de Novela de la República Dominicana, emitido por la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos. La obra explora las relaciones existentes entre los integrantes de la iglesia y el estado durante (y después de) la dictadura de Trujillo.

**Julia Álvarez** (1950-), a su vez, es en la actualidad la autora dominicana emigrada en Norteamérica que mayor interés ha despertado en la crítica literaria y que goza también de mayor éxito comercial entre los autores hispano-caribeños desplazados. Álvarez, que es profesora de escritura creativa en el Middlebury College (Vermont, estado en el que también reside), cuenta en su haber con una extensa y fructífera trayectoria literaria (donde destaca la poesía, *The Homecoming* (1984), pero, fundamentalmente, la narrativa) que incluye títulos dirigidos tanto al público general como al público infantil (lo que aproxima su figura a la de otra autora de ascendencia hispana, la chicana Sandra Cisneros). Con la publicación de *How The García Girls lost Their Accents* (1991), la autora dominicana logró alcanzar un puesto notable entre los autores hispanos que escriben en Estados Unidos. Álvarez explora a través de las experiencias de las hermanas que dan título a su relato la adaptación al nuevo país que ahora las acoge tras huir de su originaria República Dominicana debido a la dictadura de Trujillo. Las diversas perspectivas de afrontar su nueva realidad ofrecidas por las hermanas darán lugar a un debate reflexivo sobre el proceso de la adaptación y la resistencia identitaria (y de ahí al título de la obra). La perspectiva femenina que caracteriza el trabajo de Álvarez es también observable en otra autora dominicana desplazada, **Chiqui Vicioso** (1948-), aunque esta última está particularmente

interesada en la influencia haitiana en la cultura dominicana (parte de su *corpus* poético se puede observar en la antología antes citada: *Poems of Exile and Other Concerns*, y en su *Un extraño ulular traía el viento*, 1995). De cualquier modo, Álvarez también ha contribuido a difundir parte de la historia de su país de origen al publicar en inglés *In the Time of The Butterflies* (1994), en el que relata el trágico episodio acaecido con las hermanas Mirabal durante el trujillato. La obra fue, además, adaptada al cine en 2001 con la dirección del español Mariano Barroso (*Éxtasis*, 1995) y protagonizada por Salma Hayek, en el papel de la hermana sobre la que cae el mayor peso del relato, Minerva; Edward James Olmos, como el dictador Trujillo; y el boricua-americano, Marc Anthony, como Lio, quien introduce a Minerva en los grupos subversivos al poder. Lo cierto es que la aparición del personaje de Leónidas Trujillo en la ficción de la autora no es casual ya que tanto ella como su familia se vieron obligados a exiliarse en Estados Unidos dadas las condiciones dictatoriales imperantes en la Isla hasta la muerte de *El Jefe*. De manera más reciente, Álvarez ha publicado *¡Yo!* (1997), centrado y desarrollando la individualidad en todas sus facetas del personaje de Yolanda, Yo, aparecida con anterioridad en su *How The García Girls lost Their Accents; In the Name of Salomé* (2000) y *Saving the world. A novel* (2006), las dos últimas de carácter más comercial. Entre sus trabajos dirigidos al público infantil y juvenil, destaca la cuatrilogía de la Tía Lola, personaje dominicano que visita a sus familiares instalados en Estados Unidos, con los títulos: *How Tia Lola Came -to visit- Stay* (2001), *How Tia Lola Learned to Teach* (2010), *How Tia Lola Saved the Summer* (2011) y *How Tia Lola Ended Up Starting Over* (2011). De igual modo, y siempre dentro de su producción infantil, destacan *A Gift of Gracias; The Legend of Altagracia* (2005), el bilingüe *El mejor*

*regalo del mundo: La leyenda de la Vieja Belen/ The best Gift of All: The Legend of La Vieja Belen* (2009) y *Return to Sender* (2009).



Fotografía del barrio de Washington Heights en Manhattan, conocido popularmente como Quisqueya Heights dada la gran afluencia de migrantes dominicanos que habitan en él, lo que ha dado lugar a un gran número de comercios que, en español, se han especializado en la atención a dicho pueblo caribeño.

El capitaleno **Junot Díaz** (1968-), por último, publicó su colección de relatos breves en inglés *Drown* (1996), explorando el contacto entre la cultura dominicana y la estadounidense *in situ*, así como las condiciones de vida en la isla antillana ofrecidas al

lector angloparlante. La obra lo convirtió en un escritor popular, pero su reconocimiento definitivo le llegó con la publicación de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), obra por la que, además, ganó el prestigioso Pulitzer a la mejor obra de ficción. La obra se centra en el personaje de Óscar de León, un niño obeso de ascendencia dominicana que reside en Nueva Jersey y su *coming-of-age* entre videojuegos y mujeres, por las que al comienzo no parece sentirse muy interesado, y el misterio que envuelve su ascendencia familiar. Implicado con su país de origen desde la distancia, Díaz mantiene un activismo político en favor de los derechos de los inmigrantes en Estados Unidos y en contra de las deportaciones de los inmigrantes haitianos de la República Dominicana, y ha publicado también *This is how you lose her* (2012), segunda colección de relatos breves tras su inicial *Drown* en la que mantiene temas y personajes aparecidos ya en la primera.

SIGLO XX		
Autor	Obra(s) más significativas	Año
Leandro Morales	“Coplas para la muerte de mi madre” “Antonin Artaud”	
Alexis Gómez Rosa	“Cédula mítica” “Cielo pragmático” “Una y otra vez me preguntaron”	
Miguel A. Vázquez	<i>Mejorar la raza</i>	1977
Franklin Gutiérrez	“Helen” <i>Palabras de ida y vuelta</i> <i>Diasporando</i> <i>Enriquillo: radiografía de un héroe galvaniano</i>	1986 2002 2011 1999
Guillermo Francisco Gutiérrez	<i>Condado con candado</i>	1986
Viriato Sención	<i>Los que falsificaron la firma de Dios</i> <i>Celanía y otros cuentos</i>	1992 1994
Julia Álvarez	<i>The Homecoming</i> <i>How The García Girls lost Their Accents</i> <i>In The Time of The Buterflies</i> <i>¡Yo!</i>	1984 1991 1994 1997

	<i>Saving the world. A novel</i>	2006
	<i>How Tia Lola Came –to visit- Stay</i>	2001
	<i>How Tia Lola Learned to Teach</i>	2010
	<i>How Tia Lola Saved the Summer</i>	2011
	<i>How Tia Lola Ended Up Starting Over</i>	2011
	<i>A Gift of Gracias. The Legend of Altagracia</i>	2005
	<i>El mejor regalo del mundo: la leyenda de la Vieja Belen</i>	2009
	<i>/The best gift of all: the legend of la Vieja Belen</i>	
	<i>Return to Sender</i>	2009
Chiqui Vicioso	<i>Pounds of Exile and Other Concerns</i>	1995
	<i>Un extraño ulular traia el viento</i>	1995
Junot Díaz	<i>Drown</i>	1996
	<i>The Brief Wondrous Life of Oscar Wao</i>	2007
	<i>This is show you lose her</i>	2012

Cuadro 14. Resumen esquemático de la producción dominicana en EE.UU. (segunda mitad del siglo XX).

Tal y como puede apreciarse tras analizar la presencia histórica de autores de ascendencia hispano-caribeña insular en Estados Unidos, el siglo XX (y de manera más precisa, su segunda mitad) presenta un punto de inflexión ciertamente evidente en términos cualitativos (a la vista de los diversos galardones recibidos por las obras) y, sobre todo, cuantitativos, a la vista de las oleadas migratorias de estos a Estados Unidos. Si bien la producción decimonónica resulta trascendental (como los ensayos de José Martí) y aún hoy en día continúa siendo analizada (en gran medida, por su carácter inicial), no deja de resultar “episódica” en comparación con el número de obras publicadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX por parte de autores procedentes del Caribe español insular. Con independencia de la cuestión numérica, se puede también apreciar también una clara asociación entre las migraciones masivas acaecidas en la segunda mitad del siglo XX y la voluminosa génesis literaria sincrónica: en efecto, las migraciones dan lugar a generaciones de autores desplazados (como el caso de la Promoción del Cuarenta, los *marielitos* y, por último, los quisqueyanos), aparte de un elevado número de intelectuales individuales también migrados de manera ininterrumpida en el eje diacrónico, lo que da lugar al establecimiento de una literatura hispano-caribeña en Estados Unidos que logra mantenerse a través de las décadas. Si bien la literatura decimonónica era empleada para denunciar la situación colonial bajo la que residían las Antillas y, particularmente, la esclavitud (como el caso de los diversos artículos publicado en los usuales periódicos de la época o la obra de *Cecilia Valdés o la loma del ángel*, del cubano Cirilo Villaverde), la segunda mitad del siglo XX ve aparecer una literatura centrada en dos temas fundamentalmente: el desplazamiento de los individuos hispano-caribeños (la caribeñidad y el insularismo

serán dos elementos representativos de dicha literatura aún en la diáspora) y su contacto con la cultura del país norteamericano (y sus consecuencias como la aparición de identidades mestizas). Las migraciones masivas han construido para dicho momento sincrónico auténticas poblaciones hispano-caribeñas territorializando barrios dentro de ciudades como Nueva York (con el nacimiento del Harlem Español de los puertorriqueños o el Washington “Quisqueya” Heights de los dominicanos, ambas en Manhattan) o Miami (The Little Havana -la pequeña Habana, en castellano- de los cubanos migrados) por lo que la presencia homónima ha pasado ya a convertirse en una realidad significativa en la sociedad estadounidense de cuyas experiencias se nutre ahora la literatura hispano-caribeña insular. La segunda mitad del siglo XX ve pues aparecer a través de sus décadas una extensa literatura en número y relevancia que va adoptando dos temas fundamentales como propios (los antes nombrados, desplazamiento y contacto intercultural) haciendo de ella una literatura distintiva en el conjunto de la literatura hispanoamericana de migración y exilio en los Estados Unidos. Esta cuestión refuerza así la defensa de la hipótesis de la que partía el presente estudio ya que, en efecto, hasta dicho momento histórico la producción caribeña en el gigante norteamericano va a resultar ciertamente episódica (si bien existe en la actualidad un propósito de recuperación de textos gracias a investigadoras como Daisy Cocco de Filippis o Vanessa Pérez-Rosario) y, sobre todo, no se centra en la cuestión del desplazamiento y sus consecuencias socio-identitarias, sino en la denuncia sistemática de la colonización española propia de su tiempo; sí lo hará, no obstante, la producida en el segundo decalustro del XX al tener una amplia variedad de autores provenientes de las tres islas en el conjunto del Caribe hispano insular convertidos en testimoniantes

de dichas cuestiones, conformando así por tanto un fenómeno sociológico-cultural inédito hasta las oleadas migratorias de la segunda mitad del siglo XX.

LA MANIFESTACIÓN DE LAS MINORÍAS ÉTNICAS EN 1960 EN ESTADOS UNIDOS:  
EN BUSCA DE LA VISIBILIDAD Y EL ESPACIO LITERARIO COMBATIVO DE CHICANOS Y  
PUERTORRIQUEÑOS.

La década correspondiente a los años 60 se convierte en un periodo ciertamente convulso y revuelto en términos socio-políticos en Estados Unidos, y que va a acarrear consecuencias de trascendencia mundial, ya que se producen una serie de manifestaciones a través de la celebración de eventos de índole explícitamente político en denuncia de la situación de inferioridad de las minorías étnicas, raciales y sexuales y en favor del reconocimiento de los derechos civiles y políticos de dichas minorías. A esto deberíamos también añadir una época de inestabilidad política, económica y bélica en dicho momento sincrónico, que agravaría la situación del país. En efecto, para la historiada Fabiola Velasco:

En este escenario, Estados Unidos atravesaba una significativa crisis social y política, derivada de problemas no resueltos en la década anterior: nos referimos a la purga comunista de 1946 a 1956, y la paranoia colectiva que esta situación originó; la Guerra de Corea de 1950 a 1953, que recrudeció las tensiones provocadas por la Guerra Fría; [...]; la Crisis de los misiles en Cuba en 1962 que ubicó a Estados Unidos como potencia agresora y hegemónica en el hemisferio occidental. Aunado a esto, se desarrolló el movimiento

contracultural hippie que defendía la no violencia y condenaba la Guerra de Vietnam, solidarizándose con grupos sociales oprimidos y discriminados (2007: 142-143).

Por su parte, en América Latina, después de largos períodos de dependencia y desigualdad, los países encontraron diferentes posibilidades de liberación, en extremos establecidos entre la revolución y el reformismo. Con la victoria de la reciente Revolución de 1959 en Cuba, en la que se pudo derrocar a Batista (incluso con la participación de un nutrido grupo de intelectuales como Cabrera Infante o Reinaldo Arenas –si bien luego atestiguarían el dramático resultado de la victoria socialista-), dicha isla antillana se postuló como modelo de lucha, sentando así las preceptos de las insurrecciones socialistas que estaban emplazadas a prosperar ante al imperialismo estadounidense que suponía una clara amenaza para todo el continente. Estas posibilidades fueron enfocadas desde dos prismas bien distintos: la revolución socialista y el reformismo. Este último puede verse reflejado en la “Revolución en libertad” que llevo a cabo Eduardo Frei en Chile (1964-1969), que conllevó reformas agrarias, económicas y de otras naturalezas, lo que recibió el apoyo norteamericano de La Alianza para el Progreso, iniciativa destinada a impedir la difusión de las revueltas revolucionarias en Latinoamérica. Este proceso reformista alentó, por su parte, las esperanzas de los tejidos más populares, que precipitaron la victoria a Salvador Allende, quien revisó las reformas dotándolas de un germen más socialista. Esta toma de poder popular sirvió como aliciente para más movimientos sociales, desencadenando así procesos de insurgencia en naciones como Argentina, Colombia, Perú, Guatemala,

Uruguay o Venezuela; corrientes que conllevaron crisis estructurales, lo que dio paso a una respuesta basada en la represión y la violencia en todas sus formas conocidas.

Es este escenario histórico en el que el pueblo hispanoamericano va a reclamar, por su parte, visibilidad en tierra estadounidense de manera ciertamente significativa ya que van a darse movimientos a lo largo de todo el país, denunciando su situación de precariedad y discriminación que va a reforzar, además, un espacio literario encargado de dar testimonio de su situación. Si bien la tesis se centra en el estudio de la literatura hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos, resulta imposible no recurrir a las manifestaciones de diversa naturaleza que va a ejecutar el pueblo chicano en Estados Unidos en dicho momento sincrónico ya que, como parte componente del país tras la toma de los grandes terrenos mexicanos por parte del primero en la Guerra México-estadounidense (1846-1848) que finalizaría con el Tratado de Guadalupe Hidalgo (*Treaty of Guadalupe Hidalgo* en inglés) en 1848 entre los dos países norteamericanos, va a iniciar la demanda de visibilidad de nueva población: la chicana, un pueblo de orígenes mexicanos cuyas tierras se vieron fagocitadas por el afán de extensión territorial del imperialismo estadounidense. Su lucha va a caracterizarse por una manifestación política que va a desembocar en producción literaria, dando lugar así a un espacio artístico en el que confluirán el resto de pueblos hispanos que van a incorporarse al país estadounidense con posterioridad, especialmente, los nacidos ya en tierra anglosajona que adoptan forzosamente la idiosincrasia del WASP, pero provienen de pueblos latinoamericanos (y, entre ellos, evidentemente, el hispano-caribeño). El análisis de las manifestaciones del pueblo chicano va a poner de relevancia que la veracidad de los acontecimientos históricos que van a dar lugar a una

génesis hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos presenta vasos comunicantes con las experiencias de otros pueblos hispanos en dicho país conformando un espacio artístico hispanoamericano en tierra estadounidense. El estudio exclusivo de la situación diacrónica de los migrantes de las tres islas que conforman el Caribe hispano resultaría, por tanto, una visión parcial de la génesis hispano-caribeña producida en Estados Unidos ya que entre estos tres y el resto de individuos de origen hispano (e incluso afro-americanos y otras minorías) mantienen una lucha común como sujetos alternos de un país donde el inglés como lengua vehicular, que no oficial, y la ascendencia del norte de Europa tiene la hegemonía política y cultural sincrónica. De esta forma, en la década de los años 60 se origina una lucha por la igualdad en el sentido más amplio del lema en la que, en lo referido a las minorías étnico-raciales, como la hispana, confluyen una serie de grupos de diversa procedencia étnica y racial como los individuos de origen chicano o bien migrados (en el que, evidentemente, se halla el hispano-caribeño) con sus homónimos afro-americanos así como otros grupos en desventaja social (homosexuales o mujeres) que, a través de su asociación en determinadas organizaciones van a dar a conocer su situación de inferioridad dentro de la misma sociedad de la que forman parte y se alzan en favor de sus derechos civiles y políticos como ciudadanos:

En la década del 1960, Estados Unidos pasaba por una transformación social movida por el movimiento de derechos civiles. [...] Además, temiendo que el problema de la pobreza, la cual acompañaba la discriminación y marginación de los grupos minoritarios, dividiera e inestabilizará al país, el gobierno estadounidense se embarcó en un plan de gigantescas proporciones

para combatirla. La Gran Sociedad, como se conoció al programa económico, y la lucha y logro de los derechos civiles, transformarían la sociedad americana [...] (Arroyo, 2003: 206-7).

La década de 1960 y lo sucesivo van a dar así lugar a una serie de manifestaciones que van a resultar en la génesis literaria vinculada a dichas manifestaciones, conformando un espacio literario como resultado de sus movimientos de índole político. Resulta imposible pues analizar la producción hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos sin recurrir al pueblo chicano y su historia en su propio país tras la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo ya que la misma historia de la literatura chicana que se va a ir conformando va a actuar como modelo de la primera o, lo que es lo mismo, la segunda va a verse inspirada por la primera ya que, en un ejercicio de abstracción, ambas van a reclamar su visibilidad en Estados Unidos durante el segundo decenio del siglo XX. Tal y como destaca el investigador Gutiérrez Martínez-Conde, el pueblo chicano ha sido el pueblo más denostado por los poderes culturales y políticos anglo-estadounidenses desde su conformación como el país que conocemos en la actualidad, por lo que resultaron el primer pueblo de origen hispano en denunciar su situación e impedir ser absorbidos por la cultura del anglo, lo que servirá de modelo para futuros pueblos hispanos migrantes:

La situación social, cultural y económica de los chicanos después de la guerra se mantenía en los niveles más bajos de la sociedad. Además, [...] eran considerados extranjeros por los angloamericanos. Sus diferencias se podrían haber solucionado en parte si se hubieran dejado absorber por la cultura angloamericana, pero ellos no la aceptaron (1992: 52).

### **Sindicalismo y Teatro Campesino: la unión del campo y la universidad**

A las protestas del resto de grupos minoritarios, que abarcó un abanico tan amplio como la mujer o los homosexuales, se añadieron también las reclamaciones de los trabajadores agrícolas de ascendencia chicana en el estado, primordialmente, californiano. En efecto, estos se asociaron bajo la figura del líder campesino César Chávez (Arizona, 1927-*ibidem*, 1993), quien había trabajado en el campo hasta 1952 cuando dio el paso al sector sindicalista a través de la *Community Service Organization* (CSO) y *a posteriori* la Unión de Trabajadores Campesinos (*National Farm Workers of America*) en 1962, fundada por él y Dolores Huerta y, finalmente, la *United Farm Workers*. Sus demandas se dirigieron en pro de las mejoras del trabajo campesino, las que las llevaron a manifestarse dadas las duras condiciones de trabajo a las que eran sometidos, la competencia desleal que conllevaba el Programa Bracero que favorecía el paso de trabajadores mexicanos a tierra estadounidense con menores salarios o el uso de pesticidas en el campo:

Hispanic civil rights advocates organized movements for two types of groups. First there were Hispanic, mostly Mexican, field workers [...] After a very long strike [...] the United Farm Workers finally won a major victory in 1970, gaining better wages, working conditions, and benefits for California farm workers (Claeys, 2013: 704).

En efecto, el Tratado de Guadalupe Hidalgo que selló de forma jurídica la paz diplomática entre México y Estados Unidos convertía en ciudadano americano a todo aquel que viviera o naciera en las tierras (ahora) americanas, pero de pasado mexicano.

Sin embargo, el conjunto de la sociedad estadounidense no ofrecía en este momento sincrónico la heterogeneidad que confiere en nuestros días, al menos de manera teórica, ya que es en los años 60 cuando, en efecto, se produce la revelación de las minorías ignoradas por el grupo étnico-social mayoritario de la misma correspondiente al hombre heterosexual anglo-estadounidense. El total cumplimiento de las diversas condiciones identitarias que engloba el término WASP sería imprescindible para la aceptación del individuo en la sociedad de la que, con independencia de su ideología, forma parte. De esta forma, el individuo chicano no sería absorbido por la sociedad estadounidense ya que no cumple ninguna de las condiciones socio-étnicas indispensables para tal proceso, a saber: su pasado no se halla exclusivamente en el norte de Europa (ya que es producto de la mezcla étnica entre el indígena mexicana y el español), su religión no es protestante (en tanto que hereda la religión católica a partir de la colonización española) y, además, se maneja en un medio lingüístico-cultural bilingüe inglés-español (por lo que no se adhiere exclusivamente al empleo del inglés requerido en la sociedad estadounidense hegemónica). Es por ello por lo que, a pesar de pasar a ser ciudadano americano tras la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848:

es preciso remontarse al año 1848 cuando se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, en el cual México perdió una gran parte de su territorio. En esta ocasión, más de 73 mil ciudadanos mexicanos quedaron varados en el nuevo territorio estadounidense. En ese entonces, el gobierno de Estados Unidos otorgó un plazo de un año para que estos mexicanos abandonaran el territorio o bien cambiaran su nacionalidad (Velázquez Flores, 1994: 252).

El individuo chicano que se quedó en el terreno ocupado por los Estados Unidos no encuentra en las condiciones culturales de poder creadas por el anglo<sup>49</sup> una identificación entre su propia identidad y la correspondiente a la del primero. Y no será hasta la década de 1960 pues cuando diversas agrupaciones agrarias den paso a la lucha de los derechos civiles correspondientes a los trabajadores chicanos y mexicano-americanos, que en el caso que nos ocupa, no solo se lucha por la adquisición de derechos propios, sino también por la adquisición de una identidad propia (y no asimilación al mundo anglófilo al que “territorialmente” pertenecen en tanto que “La conciencia de la identidad chicana se debate entre los dos puntos de referencia que son lo hispano/ mexicano y lo anglo-americano y, en esta pugna, la asimilación total a esta última cultura nunca ha sido una solución viable para los chicanos” (Martín Rodríguez, 1995: 36). Ciertamente, este aspecto no ocurre en la lucha de derechos llevada a cabo por otros colectivos minoritarios en los años 60 en tanto que el chicano enfatiza, frente a todo, la búsqueda de una identidad definitiva como grupo *distinto*:

Entre 1955 y 1975 Estados Unidos vivió un periodo de intensa agitación y de luchas sociales y políticas que dieron como resultado un cambio importante en la organización social, sobre todo por el avance de los derechos civiles y políticos de las minorías.

[...] El movimiento chicano representó una continuidad de las luchas anteriores pero también una ruptura con éstas. La continuidad estuvo en la defensa de los derechos civiles, en la participación electoral para incrementar

---

<sup>49</sup> La cuestión de la creación de culturas de poder frente a otras será abordada a partir de las reflexiones del orientalismo de Edward W. Said en el segundo capítulo de la tesis.

la representación de la comunidad chicana y lograr la satisfacción de sus intereses. En cambio se dio la ruptura en la definición de la identidad y su relación con la sociedad americana. Los chicanos renunciaron a ser norteamericanos o mexicoamericanos, como la generación anterior, y se definieron como un grupo distinto [...] (Durand Ponte, 2000: 57).

Lo cierto es que si bien la asociación agraria liderada por César Chávez, la NFWA (de sus siglas en inglés: *National Farm Workers of America*) es reconvertida posteriormente en la UFW (*United Farm Workers*) su labor sigue siendo el apoyo a los trabajadores campesinos y la denuncia de su situación laboral:

cuyos orígenes en California, [...] se remonta a las luchas previas por sindicalizar la agricultura y a la afamada falta de disposición de la CSO para comprometerse con la tarea de organizar a los jornaleros agrícolas. En 1962, César Chávez abandonó la CSO para comenzar a organizar lo que al final condujo a la fundación de la NFWA. Entre 1962 y 1965 se armó un cuadro de dirigentes dedicado a la organización eficiente de los jornaleros agrícolas, Este esfuerzo, obviamente basado en los trabajadores, obtuvo apoyo amplio durante la mitad de los años sesenta e incluso más, durante el siguiente decenio (Gómez-Quiñones, 2004: 139).

Así pues, Chávez tenía como objetivo la denuncia de las pésimas condiciones laborales para el trabajador agrario, así como el rechazo a la implantación y mantenimiento del Programa Bracero entre México y Estados Unidos, acabando estos por ser uno de los cimientos indispensables para la formación de una identidad para el

pueblo chicano. Es precisamente la asociación de César Chávez con el mundo artístico, a través de la figura de Luis Valdez, la que dará origen a la génesis de un tipo de teatro, inicialmente de enfoque ideológico, que se conocerá como Teatro Campesino:

Miembro de una familia de campesinos migratorios, Valdez logró una educación superior, a pesar de las interrupciones constantes por seguir el ciclo del trabajo migratorio; recibió su maestría en inglés y teatro en 1962 de San José State College. En 1965, fundó el Teatro Campesino como parte del esfuerzo sindicalista encabezado por César Chávez en Delano, California. El éxito y la gran fama obtenidos por el Teatro Campesino inspiró a centenares de estudiantes y obreros a emular a Valdez y el Teatro Campesino y ya, para 1970, existían más de 150 compañías teatrales continuando su forma teatral de agitación y propaganda basada en la cultura popular y el habla de los mexicanoamericanos (Kanellos, 2002, 139).

Luis Valdez viene así a representar el segundo elemento ineludible para la conformación de la identidad chicana a través de la proyección práctica que supone el Teatro Campesino, y que lleva a cabo de las denuncias socio-laborales de la UFA mediante el uso del arte teatral con una clara ideología defensiva para el trabajador agrícola. De esta forma, Chávez y Valdez vienen a establecer la confluencia de dos mundos aparentemente lejanos (el agrícola y el universitario-artístico) para ejecutar un mismo propósito (fundamentalmente, la denuncia de las condiciones laborales del sector agrícola en los estados fronterizos) sólo que a través de diversos medios; si bien Chávez capitanea manifestaciones socio-políticas y da pie a un inventario ideológico de defensa, Valdez lleva estos elementos a la producción artística a través del teatro. En

este sentido, nos hallamos pues ante un mismo contenido (ideología socio-política) frente a diferentes expresiones (manifestaciones civiles y la creación del Teatro Campesino). La confluencia del sector agrícola y el sector artístico dan así origen a la creación de un tipo de teatro que, si bien surge de la necesidad de la denuncia de la situación de explotación para el trabajador agrícola, acaba por dar anuencia a la existencia de una identidad propia y determinada para el individuo chicano. La asociación Chávez-Valdez es, por lo tanto, imprescindible y fundamental en la creación del Teatro Campesino, base sobre la que establecemos el comienzo de la adquisición de una cultura e identidad propia por parte del pueblo chicano:

El teatro chicano contemporáneo arranca en 1965, cuando Luis Valdez fundó, en Delano, el Teatro Campesino. Es posible que algunos dramaturgos antes que Luis Valdez hubieran intentando formar un movimiento teatral durante la lucha de los derechos humanos de los trabajadores del campo, pero la verdad es que ese movimiento no tomó carta hasta que Valdez le propuso a Chávez hacer un teatro mostrara, sin ambages ni falsos histrionismos, y desde luego, exento de estereotipos al paio, los graves problemas con los que se enfrentaban los trabajadores agrícola; [...] A Chávez le pareció estupenda la idea de Valdez. Por eso, años después, Luis Valdez pudo afirmar que el teatro chicano no hubiera sido posible sin César Chávez (Piña Rosales, 2008: 735-737).

El Teatro Campesino es en sí un tipo de teatro ejecutado a través de piezas, conocidas como actos, que si bien su propósito se vincula a la defensa del trabajador agrario, recrean de manera secundaria las características propias de la identidad chicana. De esta forma actos como el correspondiente a “Las dos caras del patroncito”

reflejan las particularidades del individuo chicano como son su origen étnico, su situación laboral, su propia historia y el mundo bilingüe en el que se manejan en el mundo hegemónico del anglo del que, de manera estrictamente jurídica, ya son parte. De igual modo, “Soldado raso” denuncia la situación del soldado chicano que es enviado a la Guerra de Vietnam, pero indirectamente, hace clara alusión al mundo dual inglés-español propio del chicano (que no es mexicano, pero tampoco estadounidense entendido éste como angloparlante de origen europeo), sino que su identidad se encuentra a medio camino entre ambos. Por lo tanto, si bien el propósito del Teatro Campesino no es el de la confección de una identidad a partir del arte, sí consigue que, irremediabilmente, se refleje en él la proyección de unas características propias de la identidad chicana despertando así su conciencia:

Los temas de Valdez se inspiraron primero en los problemas a los que se enfrentaban los trabajadores agrícolas; más tarde, comenzó a hacer uso de material histórico como la conquista de México por los españoles, con el fin de mostrar a los campesinos la necesidad de organizarse y presentarse como un frente unido. En todos los casos los actos buscaban empujar al público hacia una acción social, despertando su conciencia y explicándoles en escena los abusos de que eran objeto [...] (Leal y Martín-Rodríguez, 2006: 568).

Uno de los mejores ejemplos del Teatro Campesino es la obra “La gran carpa de los Rasquachi” (1973), donde se aborda las experiencias de este último “un mexicano de nacimiento que ha traído su familia a los Estados Unidos en busca de la tierra prometida, pero al final solo encuentra discriminación y miseria” (Leal y Martín-Rodríguez, 2006: 575).

Tras el Teatro Campesino, surgieron otras compañías como el Teatro de la Esperanza, que gozó de gran popularidad y su misión se equiparaba a la del primero: concienciar y difundir a través del arte teatral.

**“Yo soy Joaquín”: la Cruzada por la Justicia e identidad de *Corky Gozales***

Yo soy Joaquín,  
Perdido en un mundo de confusión,  
*Corky Gonzalez, “Yo soy Joaquín”*

Al mismo tiempo que el sector sindicalista agrario se entremezcla con el teatro universitario en la formación Chávez-Valdez y comienzan a aparecer grupos de lucha activa como los *Brown Berets* (Boinas Café en castellano), en pro de la denuncia del desamparo del pueblo chicano, fueron apareciendo en escena también y de manera sincrónica las protestas de otros grupos político-culturales chicanos como *The Crusade for Justice* (Cruzada por la Justicia en castellano), liderado por Rodolfo *Corky* Gonzales, que se instituyó para luchar por su reconocimiento identitario y sus derechos como chicanos en la ciudad de Denver, si bien con resultados violentos entre policía y manifestantes, mientras otros grupos similares hicieron la misma operación en otros estados del sudoeste americano:

Hispanics also organized Chicano consciousness-raising groups in many cities, particularly in the southwestern United States. In Denver, Colorado, the *Crusade for Justice* was formed [...] The *Crusade* marched and worked for equal rights for Hispanics in Denver. There were similar Hispanic civil rights campaigns

in other parts of the western United States (Claeys, 2013: 704).

*Corky Gonzales*, al igual que la aparición del Teatro Campesino a partir de las protestas en favor de mejoras agrarias y la defensa de una identidad distintiva como resultado de la caracterización de los personajes teatrales chicanos, se encarga también de moverse entre la manifestación *stricto sensu* de desarraigo de los chicanos y la génesis literaria con la conciencia de la defensa de una identidad distinta a la hegemónica. Si bien, en este caso, él prefiere la poesía en lugar de otras formas artísticas y da lugar a la producción así de un poema épico que va a alcanzar gran trascendencia hasta convertirse en emblema de las características del pueblo chicano: “I am Joaquin”/“Yo soy Joaquin” –traducido después de su publicación en inglés por Juanita Domínguez, miembro de la Cruzada (Gonzales, 2001:2), que *a posteriori*, anecdóticamente, el antes nombrado Luis Valdez convertiría en cortometraje en 1969. El poema recrea así las particularidades del pueblo chicano, que no es exclusivamente mexicano, ni quiere ser fagocitado por la cultura del anglo. No posee ascendencia europea blanca sino que remarca su pasado indígena hasta el elogio de la existencia pretérita de Aztlán como defensa de su lugar:

El término Aztlán para los aztecas –según fray Diego Durán en su *Historia de los indios de Nueva España e islas de Tierra Firme (1851)*-, significa su origen paradisíaco en el norte. Para los chicanos, designa el territorio sobre el que intentan conseguir una unidad cultural arraigada en la herencia precolombina a los españoles y a los angloamericanos. Aztlán es una palabra Náhuatl que significa “tierra blanca” (Gutiérrez Martínez-Conde, 1992: 15)

El indigenismo y la hibridez van a caracterizar, por tanto, el poema de Gonzales y va a convertirse en emblema del pueblo chicano hasta el punto que en la actualidad resulta imprescindible en cualquier curso de estudio del pueblo chicano por su carácter pionero y su defensa del mestizaje. En efecto, en el poema destacan lemas como “Yo soy”, encabezado que emana una identidad; “Perdido” y “mundo”, lo que pone en relieve su situación inhóspita en su realidad física; o “Despreciado” y “Suprimido”, lo que define su estatus:

Yo soy Joaquín,  
Perdido en un mundo de confusión,  
Atrapado en el remolino de una  
Sociedad gringa,  
Confundido por las reglas,  
Despreciado por las actitudes,  
Suprimido por manipulaciones,  
Y destruido por la sociedad moderna. (Rodolfo Gonzales, 2001: 2).  
[...]

Los siguientes versos del poema se recrean ante el imaginario del indigenismo a medio camino entre acontecimientos históricos (colonización de los españoles, “gachupines”) y el imaginario de Aztlán, lo que, en última instancia, defiende una identidad mestiza e híbrida:

MI PROPIA RAZA  
Yo soy Cuauhtémoc,

Orgullosa y Noble  
 Líder de hombres,  
 Rey de un imperio,  
 Civilizado más allá de los sueños  
 Del Gachupín Cortez,  
 Quien también es la sangre,  
 El reflejo de mí mismo.  
 [...] <sup>50</sup>

De esta forma, el movimiento agrario da lugar al Teatro Campesino mientras que La Cruzada por Justicia origina la poesía chicana de gran trascendencia en la comunidad homónima, tejiendo así un espacio literario nacido al calor de manifestaciones celebradas en la década de 1960. Las manifestaciones políticas devienen así en génesis literaria construyendo un espacio típicamente chicano creado por ellos y retroalimentado por los mismos. El prestigio de la calidad de dicha génesis se vería distinguido con la entrega de los Premios Quinto Sol que recaerían en autores de la talla de Tomás Rivera o Rodolfo Anaya. Para el investigador Alva Cutler los Premios vuelven a ser un resultado de la participación universitaria en su intento de captar y difundir la producción chicana hacia todos los ámbitos, tal y como ocurriera con el Teatro Campesino, despojándola de la violencia y controversias acaecidas en el Renacimiento de la década de 1960:

The history of Quinto Sol demonstrates the pivotal role the university

<sup>50</sup> Versión del poema tomada del título publicado en 2001 de la recopilación póstuma de Gonzales *Message to Aztlán. Selected Writing of Rodolfo Corky Gonzales*. Houston: Arte Público Press.

has played in the development of the field of Chicano/a literatura. The Premio may be evidence of Quinto Sol's embeddedness in the economy of prestige, but it also represents an interesting disruption of the usual centers of that economy. [...] The Premio's singularity in this regard reflects the larger importance of the university to the emergence of Chicano/a literatura (2015: 57).

### **El Renacimiento chicano: Los frutos de La Causa**

El sentimiento de pertenencia a una misma identidad, la chicana, dio lugar a La Causa, o lo que es lo mismo, la lucha nacionalista por parte de los individuos pertenecientes a dicho pueblo por sus derechos y su visibilidad ante un sistema cultural poderoso y amenazante a lo largo de todos los Estados Unidos. El éxito de las manifestaciones, si bien muchas de ellas se vieron envueltas en violencia y muertes a manos de la policía estadounidense, conllevó un aumento de la producción literaria chicana hacia las autobiografías o *Bildungsroman* de individuos chicanos, reforzando así su identidad y difundiendo sus particularidades al resto del mundo (recordemos la noción de "textos antropológicos" del profesor Khan). Así tras el Renacimiento chicano de la década de 1960 (antes de esta época encontramos también producciones salidas de la pluma de autores chicanos y chicanas tales como los cuentos de Mario Suárez como "Señor Garza" (1947) o *We Fed The Cactus* (1954) de Fabiola Cabeza de Vaca), el panorama literario chicano comienza a ocuparse de los autores y, particularmente, autoras que emplean el espacio literario logrado por sus predecesores en décadas pasadas para detallar sus experiencias como individuos chicanos y chicanas en la vida ordinaria del anglo, dando así lugar a una producción de tal trascendencia que alcanza

también al lector angloparlante, aunque siempre se alimenten del indigenismo y del microcosmos de Aztlán expuesto en las primeras creaciones nacidas tras las manifestaciones agrícolas y políticas de tiempos pretéritos. Autoras como Cherrie Moraga o Gloria Anzaldúa inauguran así un espacio para la mujer chicana en el que exponen su idiosincrasia como forma de supervivencia ante el clima hostil del anglo, lo que recuerda al poema épico de Gonzales. El paso intermedio entre las épocas de movimientos civiles y políticos y la génesis de los *Bildungsroman* se produce a través de la figura y obra de Tino Villanueva, quien:

[Es] ejemplo de la transición de la poesía comprometida de los sesenta y principios de los setenta [...] reconfigurando lo individual en una colectividad que no les negaría su propia potencialidad tanto a pertenecer a grupo, como a ser diferente (Leal y Martín-Rodríguez, 2006: 577).

De cualquier modo, la obra más recordada de Cherrie Moraga es sin duda *Loving in the War Years* (1983), así como *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) en el caso de Anzaldúa, siendo este el texto autobiográfico con mayor proyección en la comunidad chicanista. Ambas antes habían coordinado y participado en el texto colectivo *This bridge called my back. Writings by radical women of color* (1981), que emana ya el germen que Anzaldúa desarrolló en su obra cumbre. El término medio que responde a la confusión que pudiera presentarse entre la herencia indígena, la mexicana y la española es el punto en el que Anzaldúa encuentra su identidad<sup>51</sup> como mujer chicana (y lesbiana activista, al igual que la primera), lo que

<sup>51</sup> El texto de Anzaldúa, así como su significado y su herencia en las futuras escritoras latinas será

recuerda, de nuevo, al contenido identitario del poema de *Corky Gonzales*. Dado que el pueblo chicano ha sido objeto de invisibilidad y hostilidades desde la incorporación de las tierras mexicanas en Estados Unidos: los sujetos invisibilizados se han visto obligados a crear y recrear en la literatura su propia idiosincrasia y *Bordelands/La Frontera* es un de los mejores ejemplos de esta exposición:

So, don't give me your tenets and you laws. Don't give me your lukewarm gods. What I want is an accounting with all three cultures –white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to stung the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture –una cultura mestiza- with my own lumber, my own briks and mortar and my own feminist architecture (2007: 44).

Anzaldúa, por lo tanto, reniega así de cualquier imposición cultural frente a su propia idiosincrasia, que ha tenido que inventar y perpetuar ante su ausencia tras la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. La narrativa de ficción también se ha visto ampliamente desarrollada por escritoras como Sandra Cisneros y su *The House on Mango Street* (1984) en el que desarrolla la vida de una jovencita chicana de nombre Esperanza en dicha calle de Chicago donde va creciendo y va sufriendo las connotaciones sociales que arrastra su origen étnico y el hecho de no ser blanca en Estados Unidos. La división de los roles de género, la violencia física y verbal que sufre la protagonista y la madurez que le acarrea nacer en un seno familiar desfavorecido

---

analizado con detalle en el capítulo correspondiente a la obra de Julia Álvarez, *How The García Girls lost Their Accents* dada la relevancia del contenido de la obra para la identidad de las futuras escritoras latinas en Estados Unidos.

serán temas sobre los que Cisneros funda su texto a través de una narrativa escrita desde la inocencia de una niña que va creciendo y despertando su conciencia como mujer y sujeto alterno en su medio socio-político reflejado en sus ansias de abandonar la calle que da título a la obra. La publicación del texto de Cisneros mantiene así los materiales narrativos que vienen siendo hegemónicos desde la aparición del Teatro Campesino o la poesía chicana de *Corky* Gonzales en tanto que, en efecto, la literatura chicana nacida a partir de movimientos socio-políticos en la década de 1960 va a acarrear una visibilidad y difusión sin precedentes en la historia de la literatura homónima:

The novel addresses a typical sociological phenomenon of the period leading up to its publication date –the 1960s, 1970s, and early 1980s- From the 1960s on, Chicano emerged as one of the most populated Mexican communities in the country, ranking third behind Los Angeles and San Antonio. [...] Esperanza historicizes for the reader the importance of cultural and racial awareness among Chicago's Mexican people (Wilson, 2005: 55).

La producción artística chicana responde, por tanto, a una aparición progresiva que ha ido inaugurando y aumentando un espacio literario que los autores y autoras homónimas han empleado para construir su identidad y defender su propia idiosincrasia, diversa a la mexicana y diversa, a su vez, a la anglo-estadounidense. Con independencia de la producción netamente literaria, la cultura chicana dará paso también a otras formas artísticas como la música (en la que destaca el pionero Lalo Rodríguez, los archiconocidos Los Lobos o Selena, convertida en un auténtico icono

para dicho pueblo debido a su asesinato en el momento más álgido de su carrera) o el arte callejero (influido por los relevantes artísticas plásticos mexicanos como Diego Rivera y el movimiento muralista, en la que destacan nombres como Carlos Almaraz o Luis Jiménez). De cualquier modo, la aparición y difusión de una literatura fruto de movimientos políticos y civiles alrededor de los Estados Unidos en la década de 1960, conjunto a las manifestaciones de las minorías étnicas y sexuales en el mismo, demuestra que dichos acontecimientos históricos reavivaron los casos anecdóticos previos para dar lugar al Renacimiento de una literatura que pretende difundir la conciencia de pertenencia a un pueblo diverso y característico en el conjunto de la población estadounidense. El proceso que ha sufrido la literatura chicana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, desde sus inicios anecdóticos mexicanos, méxico-americanos y chicanos hasta la construcción de una historia literaria distintiva que se ocupa de las experiencias e identidad de los individuos chicanos con prioridad explícita va a ser el mismo que va a seguir la literatura hispano-caribeña insular en Estados Unidos, en el que grupos políticos como los *Young Lords* van a originar su propio espacio literario hacia la segunda mitad del siglo XX para acabar conformando con las décadas sucesivas una literatura característica y distintiva en tierra estadounidense: la caribeña. Asimismo, la literatura chicana ha abierto diversos caminos para otros autores y autoras de origen latinoamericano y caribeño dada la relevancia que esta ha alcanzado y su uso como herramienta de búsqueda identitaria, lo que actuará como un modelo textual que influirá eventualmente en producciones de escritores de ascendencia latinoamericana en Estados Unidos, como el caso de la escritora dominico-americana Julia Álvarez y su *How The García Girls lost Their Accents* (1991),

quien encontrará en Anzaldúa una identidad mestiza que defenderá en su obra en el caso de la génesis caribeña-americana. Al fin y al cabo, la literatura chicana y la hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos comparten “un pasado caracterizado por la colonización y el mestizaje” cultural (Leal y Martín-Rodríguez, 2006: 583). ¿Significa este examen de la literatura chicana de forma previa a las manifestaciones civiles y políticas de la década de 1960 que no existiera de manera previa una literatura chicana? Evidentemente, no, pero no cabe lugar a dudas que estos acontecimientos y el uso de la literatura (teatro, poesía, revistas, panfletos, etc.) como herramienta combativa y de difusión hacen que esta adquiera mayor notabilidad y visibilidad en el público tanto anglo-estadounidense como latinoamericano, lo que empujará a las siguientes generaciones de autores a continuar con la historia de dicha literatura, aupadas por la trascendencia adquirida por esta:

El gran desarrollo actual de la literatura chicana tiene sus orígenes en la década siguiente a la segunda guerra mundial, y su florecimiento, en la de los sesenta, como aparece un manifiesto en el que los escritores chicanos declaran su soberanía artística para conseguir sus derechos promoviendo el Movimiento Chicano, para alabar la “raza” y para identificar la opresión cultural y lingüística (Gutiérrez Martínez-Conde, 1992: 52).

Y este aspecto, va a repetirse en el caso de las manifestaciones del grupo caribeño en Estados Unidos en la década de 1960 dada la visibilidad que estas van a acarrear a su producción literaria, con independencia de una génesis literaria homónima previa que, como ya he analizado, existe desde el siglo XIX con figuras tan

relevantes como José Martí o Eugenio María de Hostos, si bien ocupada en la denuncia del colonialismo español de las Antillas, lejos de la problemática asociada a las relaciones de poder cultural e hibridación de las que la posterior a la segunda mitad del siglo XX se ocupará de forma primordial.

### **El caso de la literatura hispano-caribeña en la década de 1960: los *Young Lords***

Tal y como se ha analizado con anterioridad, la literatura chicana nacida en respuesta de los acontecimientos históricos a los que se ha visto sometido el pueblo chicano van a originar un espacio de creación cultural propia y distinta que va a ser objeto de retroalimentación entre los propios creadores que reconocen en esta la idiosincrasia propia de su pueblo, creada y perpetuada ante su ausencia y su negativa a ser asimilada por la cultura hegemónica del anglo. De esta misma forma, la literatura hispano-caribeña insular también va a ver en los movimientos políticos de la década de 1960 una serie de factores que van a culminar en una producción artística que va a vincular la manifestación pública de la situación del pueblo caribeño y la génesis de su propio espacio literario como herramienta de reflexión y difusión de su situación de desventaja en Estados Unidos por tratarse de sujetos alternos. Si el sector agrario y el universitario confluían en California para dar lugar al Teatro Campesino a la vez que los *Brown Berets* y la *Crusade for Justice* de Corky Gonzales se desplazan por territorio estadounidense en pro de la defensa de los derechos del pueblo chicano, el caso caribeño va seguir la misma senda solo que, a diferencia del primero, se va a ver cercado a la aparición de los *Young Lords* (o *Young Lords Organization a posteriori*) en el segundo lustro de la década de 1960, cuyas acciones también desembocarán en

literatura, aunque no van a alcanzar la repercusión de los movimientos sociales y políticos chicanos, pero sí va a ver en ellos un modelo a seguir, al igual que en los *Black Panthers* (Panteras Negras), con quienes además compartirían experiencias y relaciones políticas. El hecho de que los grupos manifestantes no alcancen la notoriedad que sí hicieron los chicanos es que en la década de 1960 tan solo se había dado el desplazamiento del primer pueblo hispano-caribeño en migrar de forma masiva a los Estados Unidos: el puertorriqueño. Los cubanos y los dominicanos irán incorporándose de forma progresiva en el tiempo a este y redefinirán el concepto de caribeñidad en su producción en los Estados Unidos gracias al *corpus* de vastas dimensiones que irá apareciendo a medida que las migraciones desde el Caribe hispano tengan lugar en la década de 1970 con los cubanos y 1980-1990 con los dominicanos.

De cualquier modo, la aparición de los *Young Lords* como grupo reivindicativo surgido en el barrio de Lincoln Park de Chicago, que se movió a medio camino entre la legalidad y la protesta pública a cualquier precio (a veces en los bordes del cumplimiento de las normas civiles en pro de la difusión de sus reivindicaciones), puso en el centro de sus propuestas la denuncia de las condiciones de precariedad e insalubridad de los puertorriqueños que habitaban los barrios hispanos de ciudades como Nueva York. De esta forma, y a pesar de nacer en Chicago, los *Young Lords* se fueron extendiendo así a Nueva York y a Nueva Jersey a la par que a otras ciudades de los Estados Unidos y Puerto Rico conformando así un auténtico entramado que operaba a lo largo del país bajo la dirección principal del puertorriqueño José “*Cha cha*” Jiménez, quien también participaba en la *Crusade for Justice* del pueblo chicano (Ruiz y

Sánchez Korrol, 2006: 491), lo que demuestra la unión de la lucha de ambos pueblos, chicano y puertorriqueño, en la visibilidad de su situación de sujetos alternos en los Estados Unidos de la década de 1960. En efecto, la unión de la activista puertorriqueña Iris Morales con *Cha cha* Jiménez en un evento de la Cruzada de *Corky* Gonzales en Denver se materializa a la ampliación de la ramificación de pequeños grupos activistas englobados en los *Young Lords*:

In 1968 Morales encountered “*Cha cha*” Jiménez during a Crusade for Justice Conference in Denver, Colorado, and shortly thereafter was inspired to start a chapter of the *Young Lords* Party in New York City with a symbolic base in El Barrio (Ruiz y Sánchez Korrol, 2006: 491).

Lo cierto es que, al igual que el pueblo chicano se moviliza al sufrir la precariedad laboral en el campo y la ausencia de una identidad propia, el pueblo boricua hace lo mismo debido a la discriminación sufrida por estos en la sociedad hegemónica del anglo-estadounidense y sus condiciones de vida en los barrios latinos de ciudades como el barrio de East Harlem (*Spanish Harlem*) en Manhattan<sup>52</sup>, ciertamente deplorables:

While the *Young Lords* held some existing neighborhood organizations in contempt for their narrow focus on urban renewal and planning, their earliest work focused primarily on the conditions of the urban environment. Their first main action was to turn the filthy conditions of the streets into a political struggle. Exposing the Department of Sanitation’s neglect of *Spanish*

---

<sup>52</sup> Las condiciones de vida de los puertorriqueños en Nueva York en la segunda mitad del siglo XX serán analizadas con detalle en el estudio de la obra testimonial de *Spiks* de Pedro Juan Soto en el segundo capítulo de la tesis.

*Harlem*, in late July 1969 the Lords launched a “garbage offensive”, organizing large crews to dispose of neglected garbage bags, clean out empty lots, and sweep the streets (Watson, 2018: 181).

La especulación inmobiliaria también actúa a favor de los desahucios de los puertorriqueños de sus barrios neoyorquinos, lo que empuja a estos a una peor situación vital en Estados Unidos. Todo ello, junto con la situación de la denuncia de colonización de Puerto Rico en pro de una autodeterminación isleña, van a ser las bases sobre las que van a ejecutar sus acciones los *Young Lords* empleando para ello todas las herramientas a su alcance: entre ellas, la literatura. En efecto, la génesis de la revista del grupo bajo el título *Pa'lante* o los recitales de poesía promovidos por estos en sus reuniones con la participación incluso del padre del movimiento *nuyorican* y su sede el *Nuyoricans Poets Cafe* en Manhattan, el puertorriqueño Pedro Pietri, cuyos creaciones serían luego recogidas en antologías homónimas con la inclusión de poema cumbre: “Puerto Rican Obituary” (1969), publicado en *Pa'lante: Young Lords Party* en 1971. Al igual que *Corky Gonzales* y su “I am Joaquin”, “Puerto Rican Obituary” se convirtió en emblema del movimiento puertorriqueño desplazado y *nuyorican* en Estados Unidos y de los *Young Lords*:

In the summer of 1969, Pedro Pietri [...] stood up at one of the first Young Lord rallies and read from “Puerto Rican Obituary” a poem about the complex relationship between New York and Puerto Rican identity. [...]. Today, the *Nuyorican* poetry remains a testament [...]. Some have suggested that Pietri’s poem helped launch this movement (Shepard, 2012: 51).

La pieza teatral *El Puerto Rican Embassy* fue también otro alegato de la literatura *nuyorican* surgida al calor de los *Young Lords* en relación a la relación política de Estados Unidos y Puerto Rico en tanto que este último forma parte, pero no es Estados Unidos por lo que se vieron en la obligación de generar la embajada que no tenían.

Lo cierto es que el fin del grupo se vio precipitado por la persecución de *Cha cha* Jiménez, así como de otros miembros, por parte de las autoridades estadounidenses, incluidas el FBI, y la deriva de muchos de los componentes hacia el mundo de las drogas, las peleas callejeras debido a su incorporación a las gangas (del inglés *gangs*) y otras actividades ilícitas: “The *Young Lords* did not last much past the early 1970s. Like many activist groups from that era, they were hounded by government provocateurs until they ground to a halt” (Shepard, 2012: 52).

No obstante, la existencia y las repercusiones de las manifestaciones de los *Young Lords* consiguieron, por un lado, poner en relieve la situación de desamparo y discriminación de los puertorriqueños en Estados Unidos al público general y, por otro, dar lugar a una literatura combativa que impedía la absorción del puertorriqueño y el *nuyorican* por parte de la cultura hegemónica anglo-estadounidense cuyo ejemplo más trascendental es, en efecto, Pedro Pietri.

De esta forma, pues, las manifestaciones de grupos socio-políticos como *Young Lords*, al igual que el *Treatro Campesino* o la *Cruzada por la Justicia* que, como hemos analizado, se liga con la ramificación de los *Young Lords* a lo largo de los Estados Unidos dadas sus relaciones (*Cha cha* Jiménez participaba activamente en actividades de la *Cruzada*), consiguieron alcanzar mayor visibilidad para los pueblos hispanos en Estados

Unidos y dieron lugar a espacio de creación artística combatiente que redefiniría y defendería su presencia como pueblos con sus propias particularidades identitarias frente a la cultura hegemónica sincrónica de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX en tierra estadounidense.

### **La impronta de los neorricans en la identidad puertorriqueña: nacionalismo político y nacionalismo cultural<sup>53</sup>**

La presencia de los neorricans en Estados Unidos, muchos de los cuales participaron activamente en las actividades de los *Young Lords*, es de suma importancia para entender la conformación posterior de la identidad puertorriqueña en el sentido más amplio del lema “puertorriqueño” (nacido en la Isla o en los Estados Unidos continentales) y ha dado lugar a la creación paulatina de una nación dividida entre la Isla y la tierra continental.

En palabras del catedrático en antropología, Jorge Duany, quien ha dedicado prácticamente la totalidad de su producción científica en torno a este mismo asunto, si bien profundizando con más detalle en la cuestión de la representación de la puertorriqueñidad dentro de la concepción del ciudadano “americano” que es a todos los efectos, al menos, en la teoría jurídica; así se ha especializado tanto en las relaciones socio-políticas entre Puerto Rico y los Estados Unidos, como en la defensa de su propia identidad alterna como proceso de resistencia frente a la cultura anglo-estadounidense hegemónica dentro de su particular contexto geo-político entre ambos.

---

<sup>53</sup> Publicado, parcialmente, en “La representación cultural de la puertorriqueñidad frente al Estado Libre Asociado estadounidense” dentro de *Imaginación o Barbarie*, Nº 1, editado por la Universidad de Santo Tomás, Bogotá (Colombia).

Entre sus trabajos destaca una de sus nociones en cuanto a la situación actual entre los ciudadanos boricuas y su relación con el gobierno de Washington (y entre ellos y ellas mismas) que él mismo distingue a través de dos términos bien diferenciados (nacionalismo cultural y nacionalismo político) dentro una nación sin reconocimiento homónimo, lo que bien puede ligarse a las reflexiones previas del profesor Walzer al respecto de qué es ser “americano” solo que en su vertiente netamente puertorriqueña y, de manera más precisa, en cuanto a los deseos de los boricuas de mantenerse dentro de la unión política que supone el ELA a juzgar por los resultados de los *referenda* ejercidos en la Isla (es decir, no abandonar su estatus para/con los Estados Unidos, pero, a su vez, mantener el español como lengua propia así como toda su idiosincrasia típicamente caribeña y, para ser más precisos: puertorriqueña). El propio Duany introduce esta cierta incoherencia de forma explícita en su “Nación, migración, identidad. Sobre el transnacionalismo a propósito de Puerto Rico” (2002): “paradójicamente esta situación intersticial, en vez de debilitarla, ha fortalecido la identidad nacional boricua” (2002: 60). Así pues, el catedrático explica que la relación entre los puertorriqueños y la nación estadounidense puede hallar respuesta a través de un nacionalismo político donde no se requiere de la escisión de dichas relaciones políticas en tanto que el “apego popular [de ser puertorriqueño], sin embargo, no se ha traducido en un apoyo masivo a la independencia, ni siquiera a la libre asociación con EE.UU. El nacionalismo cultural se ha divorciado prácticamente del nacionalismo político” (2002: 64). Y, es que, según este, “uno de los impedimentos básicos para la ruptura radical con la condición jurídica actual de la Isla es la diáspora. “Demográficamente Puerto Rico es una nación dividida, casi la mitad de sus miembros

vive fuera del territorio nacional” (2002: 64). Puerto Rico se crea así a medio camino entre los migrantes (que no inmigrantes ya que hablamos de un –teóricamente- mismo país), especialmente tras la Gran migración puertorriqueña de mitad del segundo decalustro del siglo XX dados los altos índices de paro en la Isla tras el fallido intento de industrialización de esta por parte del gobierno estadounidense ante un territorio mayoritariamente agrícola bajo la denominada Operación *Bootstrap*.

De cualquier modo, el nacionalismo cultural anotado por Duany se ve originado a partir del cierto grado de autonomía concedido por Estados Unidos en relación a la político ejecutada desde la Isla tras la Segunda Guerra Mundial, lo que favorecería la apropiación de símbolos como la bandera, el himno, la figura autóctona del jíbaro como parte de su historia o la lengua española en su vertiente caribeña como tótem de su identidad, diversa tanto de los Estados Unidos como del resto de los países latinoamericanos. A pesar así de que el partido independentista no logre ni apenas una mera representación significativa en el panorama político de la Isla (lo que Duany aproxima, en cierto grado, a la noción de nacionalismo político), sí triunfa la representación de puertorriqueñidad (que Duany tilda de nacionalismo cultural):

Mientras que el nacionalismo político ha decaído en la Isla, el nacionalismo cultural ha calado hondamente. A través de un amplio espectro de clases sociales, ideologías políticas y grupos raciales, la inmensa mayoría de los habitantes se identifica principalmente como puertorriqueños [...] los puertorriqueños afirman una recia identidad nacional, aunque pocos favorezcan la independencia para su país de origen (2002: 65).

Por lo tanto, la representación de la condición identitaria del puertorriqueño poco tiene que ver con la asociación socio-política entre estos y los Estados Unidos materializada a través del ELA. La condición cultural del puertorriqueño se recrea sobre toda su imaginaria compartida por los isleños, lejos de cualquier tratado de naturaleza política (algo que para Duany, como hemos visto, poco tiene que ver con la puertorriqueñidad limitada a la Isla). En efecto, dicha distinción ayuda a entender a esta pequeña pero compleja nación, que no es nación política, pero sí es entendida como tal por sus componentes (tanto de aquí como de allá, además).

Esta investigación será ampliada *a posteriori* por el mismo catedrático en la que estudia, esta vez, las migraciones transnacionales que tienen lugar entre los individuos del Caribe hispano y los Estados Unidos en su *Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and United States* (2001), que si recordamos había sido referenciada en páginas previas a la actual en las que se advertía que esta publicación nacía de un *paper* originado para la conferencia “The Caribbean and the United States since 1898: One Hundred Years of Transformation” organizado en la City University of New York en octubre de 1998. En efecto, en esta Duany desdibuja las líneas fronterizas establecidas tanto en entre los diversos estados (físicas o políticas) como en los sistemas político-culturales por los que típicamente se han diferenciado los mismos (idiosincráticas) para afirmar que dichas limitaciones no han impedido que las migraciones hispano-caribeñas hayan dado lugar a nuevas territorializaciones a debido a las líneas de fuga de los migrantes caribeños en tierra estadounidense estableciendo, de esta forma, nuevas poblaciones que establecen lazos con su nuevo medio receptor, pero que a la vez que mantienen la herencia y el

contacto con las culturas de origen:

Many transnational immigrants (and their descendants) lead bifocal lives, bridging two (or more) states, markets, cultures, and languages. In this way, they challenge dominant discourses of the nation based on the equation between places of birth and residence, between cultural and legal definitions of identity and citizenship, between borders and boundaries (2011: 233).

En cierta medida, el catedrático también hace referencia que estos lazos de los migrantes con sus islas de origen han ayudado a “americanizar” el Caribe como consecuencia colateral, a la par que dicho proceso responde, de igual modo, a la globalización que estamos viviendo. Nos encontramos así con una noción ampliada de los preceptos analizados con anterioridad por el mismo para pasar del nacionalismo político y el nacionalismo cultural a la identidad y ciudadanía, apoyada esta teoría, eso sí, en las fronteras que terminan por diluirse para las masas migrantes (de ahí al título *blurred borders*) y cómo estas no rompen los vasos comunicantes con los países y culturas de los migrantes a pesar de su contexto diaspórico. De esta forma, el catedrático concluye que: “In short, transnationalism has redrawn the lines between the Spanish-speaking Caribbean and the United States” (2011: 233). Y, en efecto, los movimientos de desplazamientos humanos y los procesos de territorializaciones asociados a tales índices de migraciones han dado lugar así a una nueva realidad hispano-caribeña insular en un país anglófono que ha “redibujado” las fronteras que distancian ambos grupos étnicos, al menos en la teoría antropológica. De forma nada anecdótica, Duany amplía también su objeto de estudio del pueblo puertorriqueño a

las tres islas hispano-caribeñas, aunque eso sí, siempre desde la cuestión netamente antropológica, en ningún caso, literaria.

### **Otras protestas que visibilizaron la literatura hispano-caribeña insular en Estados Unidos**

Cabe resaltar, de igual modo que, aunque el profesor William Luis elude la vinculación del pueblo chicano con el puertorriqueño en sus publicaciones en pro del estudio específico del segundo, también se ha ocupado de resaltar la importancia de las protestas en favor de los derechos civiles del grupo hispano-caribeño para la evolución de la literatura homónima:

Political events have helped to promote Latino Caribbean literature. During the turbulent decade of the sixties, organizations such as the Urban League, the National Council for the Advancement of Colored People NAACP, and the Black Panthers, as well as the *Young Lords* Party, drew attention to the plight of blacks, Hispanics and Latinos in the United States (1997: IX).

De cualquier manera, la reclamación de los derechos igualitarios no se produce exclusivamente con el propósito de la adquisición de los mismos derechos civiles que equipare a las diversas minorías presentes en tierra estadounidense al resto de la población, sino que, en última instancia, se reclama también un referente identitario en la sociedad con el que puedan sentirse reflejados como parte de sus componentes, al igual que ocurría, en efecto, en el caso de las manifestaciones chicanas. De esta

forma los estudiantes universitarios pertenecientes a la minoría hispana se organizan en ciudades como Nueva York, epicentro inequívoco de la población hispano-caribeña en tierra anglófona, para exigir cursos y materias que recojan y divulguen las vicisitudes de la vida en los países hispano-caribeños y, asimismo, sus experiencias en tierra norteamericana; implícitamente, se exige que se dé lugar a una descentralización de la perspectiva cultural desde la que se ejecutan los temarios docentes y se reconozca la existencia de las minorías en el país:

Latino Caribbean college students, many of them the sons and daughters of immigrants, were instrumental in creating and developing Latin American or Puerto Rican Studies programs throughout New York and other northeastern states. [...] The newly created courses were different from traditional offerings insofar as they decentered the dominant perspective and incorporated an understanding of the lives of those being studied (Luis 1997: IX-X).

Las reclamaciones de los estudiantes se ven, además, enfatizadas por diferentes organizaciones socio-políticas lo que repercute sobre el despertar de la conciencia social de la existencia de diversidad étnica en el país (Luis 1997: X). Es por todo ello por lo que el profesor Luis afirma tanto en su “Latin American (Hispanic Caribbean) literature written in the United States” (526) y en su *Dance Between Two Cultures* (X) que los eventos políticos de este periodo histórico han ayudado a promocionar la literatura hispano-caribeña, a la vez que se ha reconocido la producción literaria salida de la pluma del pueblo minoritario homónimo en guetos y *barrios* (1997: X).

La vinculación de la aparición y difusión de una literatura hispano-caribeña distintiva a los acontecimientos políticos acaecidos en esta década se halla, de manera

más explícita, en la búsqueda de una identidad colectiva que los represente como tales en su medio social, ajeno hasta entonces a la diversidad de sus integrantes y se da de manera más explícita en los autores latinos, esto es, nacidos o educados en la cultura estadounidense. En palabras del propio William Luis: “They [los escritores latinos] compose a literature that searches for their own identity and origins in the United States” (1997: XI). Por su parte, las reclamaciones de los estudiantes universitarios y las organizaciones que los apoyan en las mismas inauguran la búsqueda de una identidad diferente a la (única y) hegemónica en la nación de la que ahora son, teóricamente, parte como pueblo minoritario. En última instancia, la demanda de cursos sobre la vida y la cultura de sus países de origen en el sistema académico estadounidense no deje de resultar una herramienta para conocer su procedencia étnica y, a través de ella, su identidad: “In search of an identity, they [los estudiantes universitarios] demanded relevant courses about life in Puerto Rico, the Dominican Republic, Cuba and other Spanish-speaking countries and, equally important, about their own experiences in the United States” (Luis, 1997: X). Efectivamente, la búsqueda de una identidad en la que verse reflejados guiará a gran parte de los autores hispano-caribeños a tomar dicho proceso como material narrativo de sus obras de ficción y que se convertirá en una constante que alcanzará su cénit con la ya canónica dentro del grupo homónimo *How the García Girls lost Their Accents* (1991) de la autora dominico-americana Julia Álvarez, como consecuencia resultante de una tensa lucha entre la cultura hispana propia de su étnia y la cultura norteamericana hegemónica en el nuevo país receptor (Luis 1997: 267).

La búsqueda identitaria propia del pueblo hispano-caribeño migrado a los

Estados Unidos que se enfatiza tras los acontecimientos políticos de la década de los años 60 y que acarreará importantes influencias en el proceso de escritura por parte de dicho grupo étnico resulta un proceso ciertamente complejo en tanto que los individuos desplazados no guardan los vínculos terrenales que ayudan a los pueblos de una misma nación a sentirse parte de ella. En efecto, se hallan en la diáspora. Muchos de ellos ni siquiera conservan la lengua de sus países de origen y medio de comunicación de los primeros familiares que se desplazaron al otro lado del Estrecho de la Florida, de forma que dicha pérdida agrava aún más sus lazos identitarios con sus países de procedencia. Huelga decir que las características que aúnan al pueblo hispano-caribeño insular no se circunscriben con exclusividad a la raza ya que, al igual que ocurre con el lema hispano, se debe, con más precisión, a una cuestión étnico-cultural basada en la caribeñidad que netamente racial, por lo que podemos hallar individuos pertenecientes a diferentes razas dentro del sintagma hispano-caribeño. Así, pues, la raza tampoco parece ser una característica inequívoca que identifique a la población como tal. ¿Cómo se produce, pues, la conformación de una identidad colectiva para un pueblo que se halla en la diáspora (*ergo* sin el lazo físico de los vínculos comunitarios al país de origen) y que se caracteriza precisamente por su diversidad lingüística (inglés, español, *spanGLISH*) y racial (blanco, negro, mulato, amerindio, etc.)? ¿Cómo es posible que individuos de diversas razas y procedencias se identifiquen con el término “puertorriqueñidad”, “dominicanidad”, “cubanidad” o, en sentido más amplio, “caribeñidad”? En este mismo sentido, el profesor del Departamento de Sociología de la Universidad Pública de Navarra (España), Josetxo Beriain Razquin, ha dedicado gran parte de su actividad investigadora en analizar los

códigos y los procesos que han participado y participan en la génesis de una identidad colectiva en el constructo social, desde sus formas más primitivas hasta las modernas, más allá de una cuestión vinculada al espacio común físico que estas comparten. Asimismo, el profesor se ha encargado de explorar *a posteriori* la aparición de una identidad dual o *hyphenated* en contextos de grupos étnicos minoritarios que se hallan en Estados Unidos, si bien a través de los postulados de Michael Walzer con su “What does it mean to be an American?”, tal y como ocurre en el caso de los individuos hispano-caribeños (o hispanos, en última instancia) que se encuentran en dicha nación. Las reflexiones teóricas de sendos profesores pueden permitir un acercamiento profundo y coherente a la complejidad de la conformación de las identidades colectivas en las sociedades modernas y, de manera precisa, la construcción de una identidad dual en el caso de los ciudadanos americanos pertenecientes a una minoría étnica-cultural, como ocurre en el caso de los intelectuales hispano-caribeños desplazados y, particularmente, en los nacidos ya en tierra estadounidense.

### **Hacia una teoría de las identidades colectivas en las sociedades modernas. Una breve introducción: los orígenes**

A lo largo del capítulo “La construcción de la identidad colectiva en las sociedades modernas”<sup>54</sup>, publicado en la obra analítica de índole sociológico *Identidades Culturales*, el profesor Beriain se propone establecer un estudio diacrónico que permita explicar de manera coherente la aparición y desarrollo de una identidad

---

<sup>54</sup>Gran parte de las ideas expuestas en este capítulo se repiten también en el artículo “Dinámicas de estructuración de las sociedades modernas”, del mismo autor, publicado en *Príncipe de Viana, Suplemento de Ciencias Sociales*, Nº 16, 1997, pp. 97-138.

compartida por el colectivo social en el transcurso de la historia de la humanidad y cuáles son los *mitomotores* o ideas-fuerzas que participan en la creación de dicha identidad colectiva. Cabe resaltar que para realizar su estudio el profesor parte de las nociones expuestas por intelectuales de gran transcendencia en el pensamiento occidental como E. Durkheim, Th. W. Adorno, I. Lévinas, P. Levi o E. Wiesel, lo que dota a su trabajo de gran calidad en sus referencias y heterogeneidad teórica. En efecto, el investigador vasco se propone explorar los orígenes de las identidades colectivas en las sociedades primitivas y analizar así sus características y evolución posterior con la aparición de las realidades nacionales. Así, pues, Beriain examina los diversos elementos que participan en la génesis de la identidad colectiva en las primeras sociedades, ejemplificados a través del lugar de nacimiento, la lengua o la sangre, es decir, elementos que vienen directamente asociados al individuo a través de su nacimiento y del contexto en que este se produce y no pueden ser, por tanto, alterados por el mismo con su acción voluntaria:

En las sociedades primitivas la identidad colectiva se funda y se construye en torno al lugar de nacimiento, la lengua, la sangre, el estilo de vida. La fuerza de estos hechos “dados” forja la idea que un individuo tiene de quién es y con quiénes está indisolublemente ligado. Estas ataduras [...] son mantenidas a través de procesos de comunicación e intercambio [y] producen [...] un sentimiento solidario de unidad, una conciencia de unidad (Beriain, 1996:13).

Las características del propio individuo lo incluyen así en una determinada identidad colectiva junto con otros individuos que comparten las mismas peculiaridades conformando así un grupo que responde a la idea unidad compartida

frente al resto, es decir, aquellos que no presentan las mismas similitudes que dan origen a la conformación del primer grupo. Las características individuales son pues el factor clave en la formación de la identidad colectiva en tanto que estas actúan como el cimiento sobre el que se apoya y construye dicha asociación y que se ve reforzada, además, a través de la homogeneización del colectivo con el mantenimiento de una misma etnia, religión y lengua, impidiendo así la diversidad que origine la disociación de dicha identidad:

Se favorece todo lo que suponga un fortalecimiento de la unidad socio-cultural. Se favorece y se refuerza la homogeneidad étnica, religiosa, lingüística y cultural. Se construyen modos de engarce con la clasificación natural instituida (la tradición) y se suprimen aquellos referentes que no se adecuan a tal tradición compartida. La comunidad ha de ser mantenida “pura” [...] (Beriain, 1996: 14).

Precisamente, con el fin de mantener dichas peculiaridades homogeneizadas se evita la influencia del grupo “ellos”, aquellos que no comparten nuestras características, se da origen a unos límites territoriales, morales y organizativos para asegurar la existencia de la unidad de dicho grupo (Beriain 1996: 14). En efecto, la conformación de la identidad colectiva origina la idea de un “nosotros” frente a un “ellos”, o lo que es lo mismo, todos aquellos quienes no participan de las mismas características del grupo que lo definen como tal. Anecdóticamente, para lo que el grupo “nosotros” se convierte en “ellos” es exactamente lo mismo que hace que el grupo “ellos” identifique a un “nosotros” (Beriain 1996: 15). Paralelamente, aparte de los elementos “dados” que conforman la identidad colectiva, aparecen unos códigos culturales cuya función

primordial que, según el profesor Beriain, no es ya establecer una idea de unidad frente al resto, sino que se centra en la interpretación del mundo por parte de los componentes de la sociedad primitiva en dos niveles, sagrado y profano: en primer lugar, lo extraordinario e imaginario (en última instancia, lo religioso) y, en segundo, las relaciones cotidianas propias de la rutina social (1996: 14). Precisamente, el nivel religioso se materializa en la aparición de un tótem emblemático que incide de manera fundamental en la homogeneización del grupo en tanto que actúa en dos niveles como representante de la religión y el dios compartido por la comunidad (nivel simbolizado) y, a su vez, de la propia comunidad (simbolizante):

Así pues, si es [el tótem emblemático] a la vez el símbolo del *Dios* y de la *sociedad*, ¿no será porque el *Dios* y la *sociedad* no son más que uno?... El Dios del clan, el principio totémico, no puede ser más que el clan mismo, pero hipostasiado y concebido por la imaginación en la forma de las especies sensibles del animal o vegetal utilizados como tótem (Durkheim, 1982: 194).

### **Identidad y nación tras la formación de los estados modernos**

Con el nacimiento de las realidades nacionales tras la aparición de acontecimientos de suma relevancia histórica como la Revolución francesa, entre otros, se da lugar a un trasvase del significado de los elementos en la construcción de la identidad colectiva. De esta forma, la sacralización propia del tótem emblemático se dirige al constructo social priorizando así la nación (u otras formas de asociación comunitaria definidas, tal y como ejemplifica el vasco: el Partido Comunista de la Unión Soviética o los *tikopia*) frente a la imagen del nivel simbolizado de Dios como sustento prioritario de la identidad colectiva; en el mismo sentido que apuntan los preceptos de

sus predecesores como el filósofo alemán Hegel y su *Lecciones de estética* (1835) o el sociólogo homónimo Weber con su *La ciencia como vocación* (1919):

[...] se ha producido una transferencia de numinosidad de “lo absolutamente otro” (Dios) a la “alteridad generalizada” (la sociedad), se ha sustituido la presencia de seres sobrenaturales por una sacralización del constructo social del “pueblo de una nación”, la esencia de la nación comparece como Dios secularizado de nuestros tiempos (Beriain 1992: 17).

Así pues la identidad del colectivo se modifica con los acontecimientos propios del transcurso de la historia hasta generar una identidad cultural creada y articulada en torno a la autoconcepción del grupo frente a los vínculos propios de las sociedades primitivas que venían “dados” al individuo. En el caso concreto de las naciones, en gran medida, además, la génesis de la identidad colectiva en grupos específicos nacionales que se autoreconocen como tal se construye sobre el sentimiento de familia de sus componentes, de comunidad creada por sí misma en la que se prioriza el factor emocional frente al racional: “La nación logra instituirse como unidad sociocultural substituyendo la comunidad natural de sangre, de origen étnico, por la comunidad de símbolos socialmente creados y concreados” (Beriain 1996:23). La nación se crea así sobre el acervo histórico artístico, como ocurre con las obras literarias relevantes para los hechos históricos de dicha asociación y, por supuesto, su propia historia como base de los mitomotores que unen al grupo nacional como tal. Los participantes de dicha identidad colectiva se autoreconocen así como actantes de su historia en común (Beriain, 1996: 24), lo que refuerza la idea de pertenencia a dicho grupo.

La conformación de la identidad colectiva moderna se vincula así con el propio

curso de la historia caracterizándose por el trasvase de los factores de unión primitivos hacia la autorreferencia que el grupo tiene de sí mismo, como ocurre, aunque no de manera exclusiva, con la aparición de las naciones modernas. De esta forma, se produce una clara distinción entre identidad estatal, referida a la nación política, e identidad cultural, basada en códigos -precisamente- culturales. La aparición de las diversas identidades origina en la actualidad una serie de movimientos etnonacional como motor del conflicto identitario (Berriain, 1996: 43) en muchas de las naciones de la vieja Europa, como el caso de los vascos (no en vano, Berriain coordina la publicación *La cuestión vasca. Claves de un conflicto cultural y político*) o corsos, así como, evidentemente, en países que han recibido grandes oleadas migratorias de diversos grupos étnicos como el caso de los turcos en Alemania o el individuo hispano en Estados Unidos. De esta forma, pues, el pueblo hispano consigue construir su identidad colectiva a través de la autorreferencia que guarda sobre él mismo y la fuerza de los mitomotores recae en elementos como un mismo pasado común (de ahí a gran parte de sus similitudes: raciales, religiosas, culturales, etc.). Este aspecto se ve materializado, de hecho, en el segundo delcaastro del siglo XX en el caso de los individuos hispano-caribeños insulares incluso en las migraciones intra-caribeñas, es decir, aquellos movimientos humanos que tienen lugar dentro de las tres islas que conforman el Caribe español insular ya que sus migrantes consiguen mantener y reforzar la caribeñidad idisoncrática de dicho espacio geo-cultural (especialmente en Puerto Rico, país que recibe gran influencia anglo-estadounidense<sup>55</sup> dada su particular relación

---

<sup>55</sup> Para un mayor examen de la impronta anglo-estadounidense en Puerto Rico dado su particular estatus político recomiendo ver el anexo titulado "Influencia de la cultura anglo-estadounidense en Puerto Rico. Observaciones de un (joven) latinoamericanista en la Isla del Encanto".

política con dicho país anglófono, de forma que los movimientos intra-migracionales caribeños refuerzan su estatus histórico de tierra hispano-caribeña):

en la segunda mitad del siglo xx, Puerto Rico se convierte en un país adoptivo para los pueblos hispanohablantes de las Antillas Mayores. Como consecuencia del éxito del Ejército Rebelde, un gran número de cubanos se desprendió de su patria y buscó asilo político en la isla borinqueña. Años más tarde, un grupo de dominicanos encontraría refugio en la misma isla, cruzando el Canal de la Mona. [...] Muchos eran exiliados económicos que buscaban disfrutar un nivel de vida casi desconocido para los ciudadanos de la isla Quisqueyana. A pesar de las tensiones políticas y económicas creadas por los nuevos emigrantes, ellos han contribuido a su manera, como en otras islas, al desarrollo de la cultura caribeña de Puerto Rico (Luis, 1996b: 264).

De esta forma que, aún en la diáspora, los actantes se autorreconocen como parte de su identidad compartida. Así, la identidad del grupo diaspórico se mantiene dividida en una identidad política (Estados Unidos, su nueva nación en términos estrictamente homónimos) y una identidad cultural como grupo que se reconoce en una autorreferencia identitaria determinada: bien sea la “puertorriqueñidad”, la “dominicanidad”, “cubanidad” o “caribeñidad” de forma más general. Los postulados de Beriain se ven también apoyados por las reflexiones teóricas del profesor Michael Walzer acerca de la construcción identitaria del individuo estadounidense, que se desarrollará con profundidad en el siguiente apartado, como ocurre con la identidad de los autores hispano-caribeños migrados, si bien quizá con mayor énfasis el caso de los latinos, es decir, aquellos que han absorbido la idiosincrasia anglo-estadounidense

como propia frente a aquellos que migran con su identidad caribeña.

### **Sobre las identidades duales en Estados Unidos: *hyphenated Americans***

En efecto, el experto en filosofía política y profesor emérito de Princeton Michael Walzer estudia el caso concreto de la conformación de la identidad de los diversos grupos étnicos en el contexto socio-político propio de Estados Unidos de cuyas conclusiones se extrae la noción de *hyphenation* o identidad dual. De esta forma, Walzer comienza su exposición con el hecho de que los estadounidenses se hayan apropiado del adjetivo “americano”, a diferencia de los mexicanos o canadienses que también lo son pero emplean sus gentilicios específicos para denominarse. No obstante, el adjetivo americano lejos de resultar un lema explícitamente identificativo, se caracteriza por la inmensa anonimidad que posee de manera intrínseca en él. Resulta así ciertamente difusa la información que el adjetivo puede emitir en el ejercicio de su uso y en ningún caso refleja los orígenes étnicos del individuo:

There is no country called America. We live in the United States of *America*, and we have appropriated the adjective “American” even though we can claim no exclusive title to it. Canadians and Mexicans are also Americans, but they have adjectives more obviously their own, and we have none. [...] It is a name that doesn't even pretend to tell us who lives here. Anybody can live here, and just about everybody does [...] It is peculiarly easy to become an American. The adjective provides no reliable information about the origins, histories, connections, or cultures of those whom it designates (Walzer, 2004: 633).

Estados Unidos es, de hecho, un país de inmigrantes, *un melting pot*, una suma de grupos étnicos que lo han poblado y han conformado el país a lo largo de la historia. Ser americano resulta así relativamente fácil, cualquier individuo proveniente de cualquier lugar del mundo puede así teóricamente convertirse en americano, a diferencia de lo que ocurre en otras naciones. Estados Unidos no es una *patrie*, no es un *homeland*: las familias americanas reconocen sus raíces en la procedencia étnica perteneciente a otros países, no al suyo. Considerar *home* (hogar) a dicho país es pues una opción personal:

the United States isn't a "homeland" [...], not, at least, as other countries are [...]. It is a country of immigrants who [...] still remember the old places. And their children know, if only intermittenly, that they have roots elsewhere. [...] To be "at home" in America is a personal matter (Walzer, 2004: 634).

Walzer afirma que dicho país nace de la unión de diversos grupos étnicos que confluyen en él más que la propia una unión de estados, haciendo así referencia a su *motto E pluribus unum* (y de muchos uno). Ser americano alude teóricamente, siempre según Walzer, a la *citizenship* (ciudadanía), no al origen étnico del individuo: se trata pues de un adjetivo político que explicita la anonimidad étnica de su población. Precisamente, dicha anonimidad referida a ser americano reside en que la suma de los diversos grupos étnicos que lo conforman no transfiere su nombre como colectivo étnico-cultural al resto de los individuos de la nación:

The United States is an association of citizens. Its "anonymity" consists in the fact that these citizens don't transfer their collective name to the association. It never happened that a group of people called Americans came together to

form a political society called America. The people are Americans only by virtue of having come together” (Walzer, 2004: 634).

Frente a la distinción netamente política (en tanto que ciudadanía) que ofrece el adjetivo americano, Walzer ofrece una lectura de los *hyphenated Americans*, que el antes referenciado Beriain reconoce como identidad dual, en la que los orígenes étnicos y culturales de un ciudadano americano no se hallan en dispuesta con la identidad nacional. Se puede ser así americano de orígenes italianos (italo-americano) o americano e hispano (hispano-americano) sin importar la dominancia de los elementos componentes del sintagma en tanto que el americano del *hyphen* puede vivir en cualquiera de las dos identidades porque ser americano no requiere un compromiso por completo:

in the case of hyphenated Americans, it doesn't matter whether the first or the second name is dominant. [...] Still, an ethnic American is someone who can, in principle, live his spiritual life as he chooses, *on either side of the hyphen*. In this sense, American citizenship is indeed anonymous, for it doesn't require a full commitment to American (or to any other) nationality (Walzer, 2004: 650).

En última instancia, la lectura que Walzer ejecuta sobre la condición identitaria que supone ser americano reside en el pluralismo cultural que viene determinado por la etnia de procedencia del individuo americano en tanto que el adjetivo americano parece no responder explícitamente a una identidad cultural, sino nacional. Así la distinción étnica que precede al adjetivo es la encargada de sustentar la identidad cultural para el ciudadano americano en la que halla sus raíces de origen cultural bajo

la noción del *hyphen*. Walzer, por último, alude al caso de las demandas de los ciudadanos americanos de raza negra para ser considerados afro-americanos como un intento de ser representados en el paradigma étnico (2004: 653), lo que puede ser extrapolable al resto de grupos étnicos que se han desplazados a tierra estadounidense con posterioridad como el del grupo hispano (convertido así en hispano-americano). Asimismo, Walzer alude a una posible constante en la exclusión del grupo afro-americano en el proceso de inclusión del resto de grupos étnicos en Estados Unidos a través de la idea de que toda inclusión requiere exclusión, aunque no se muestra favorable a creer en una necesidad de exclusión (2004: 654).

No obstante, los postulados de Walzer parecen centrarse con especial detalle en los sujetos que no proceden de la Europa anglosajona ya que sus siguientes generaciones pasan a ser “americanos” sin la necesidad de especificar si se trata de ítalo, asiático o hispanoamericano. En efecto, los estudios del profesor han dado lugar a un gran número de debates y de respuestas a sus afirmaciones en la academia: parece pues que no es del todo cierto que ser “americano” sea solo una anotación política y el *hyphenated* una identidad, es más una cuestión clara y ejemplar de hegemonía cultural, que se traduce en poder político y, sobre todo, económico: el hecho de que unos se apropien del núcleo del campo semántico: “americano” hace que otros, precisamente por ser eso, “los otros”, necesitan ser *hyphenated* (de manera más amplia, el ejemplo resulta evidente: mientras existe una “América”, la otra debe ser “América Latina”). Es la misma metonimia-sinécdoque que, en el orden continental, se experimenta con el hecho de que ser “americano” significa ser estadounidense, con la apropiación continental que eso, además, conlleva. Lejos de la teoría, en la práctica

empírica, dentro de los Estados Unidos el adjetivo “American” identifica prácticamente con exclusividad a los blancos de origen europeo angloparlantes y, para ser más precisos, norte-europeos.

Así pues los individuos hispano-caribeños (o hispanos, de manera más generalizada) migrados a Estados Unidos no solo se caracterizan por una identidad nacional y étnico-cultural ciertamente compleja, en tanto que explícitamente diferenciada, sino que sus prácticas en el nuevo medio inciden en el refuerzo de su identidad cultural. Los escritores de homónima ascendencia son objeto de estos procesos por lo que su literatura se ve inequívocamente influida por los mismos, convirtiéndose así la búsqueda de su identidad en el contexto socio-político estadounidense en una constante de su material narrativo. De esta forma pues la búsqueda de dicha identidad pasa a convertirse así en un motivo de escritura para muchos de los autores hispano-caribeños (fundamentalmente, para los latinos, que nacen y/o viven en Estados Unidos, pero tienen homónima ascendencia étnica), convirtiendo así dicho proceso en material narrativo, manifestado con mayor o menor relevancia en las obras de ficción pero de manera constante (lo que termina por convertirlo en tradición particular de dicha literatura). En efecto, dicha característica se vislumbra ya en *Spiks* (1956) de Pedro Juan Soto, alcanza mayor desarrollo en *Down These Mean Streets* (1967), de Piri Thomas y llega a su cénit con, la ya canónica dentro de la narrativa hispano-caribeña de diáspora, *How the García Girls lost Their Accents* (1991) de la autora dominico-americana Julia Álvarez. En efecto, la obra surge como consecuencia de una tensa lucha entre la cultura hispana propia de la etnia homónima y la cultura norteamericana hegemónica del nuevo país receptor (Luis, 1997: 267),

materializada dicha tensión tanto en el proceso de la búsqueda identitaria de las hermanas García como mujeres dominicanas (*ergo*, hispanas) en el medio anglo-estadounidense, como sus mecanismos de adaptación y resistencia a la idiosincrasia de su nueva realidad. En gran medida, el propio profesor Luis apunta ya al choque cultural que se produce entre ambos pueblos a través de los desplazamientos humanos en su *Dance Between Two Cultures*, cuyo título explicita las particularidades de la génesis literaria hispano-caribeña en Estados Unidos: su literatura es un baile entre dos culturas.

A pesar de que la búsqueda identitaria como grupo étnico minoritario que se adentra en el medio hegemónico anglosajón, y los conflictos derivados de esta pasan pues a ocupar una parte central de la génesis literaria hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, no debe ignorarse, sin embargo, que los autores migrados no abandonan la situación socio-política de sus países de origen convirtiéndose este, de igual modo, en motor de escritura. Los latinos, nacidos y/o criados en Estados Unidos, por su parte, tienden para Luis a emplear su literatura como testimonio en el que dar detalle de su situación como grupo étnico minoritario en el mismo donde se les niega su identidad: “As a group [latinos] write an ethnic literature that responds to concerns about their isolation within a dominant culture that has denied them an identity an acces to mainstream in the U.S. Society” (1997:XI). En términos generales, pues, mientras que los autores hispanos emigran ya con su propia lengua e identidad, los materiales narrativos que emplean en su producción de diáspora suelen hallarse próximos a la realidad político-económica de los países de los que proceden (es decir, su razón para emigrar), mientras que los latinos, al haber nacido o haberse educado ya

en el país norteamericano, su preocupación acerca de los países caribeños de los que descienden pasan a un segundo lugar, reservando la hegemonía temática de sus obras a su situación como grupo minoritario en Estados Unidos y, particularmente, la búsqueda de su referente identitario como, precisamente, grupo diverso al hegemónico. Por lo tanto, si bien la búsqueda identitaria se convierte en material narrativo propio de la producción hispano-caribeña en Estados Unidos como grupo étnico en el mismo, la situación socio-política de los países de origen de los autores son también recurrentemente empleados como motores de escritura. Limitar así dicha producción a la búsqueda de la identidad sería pues inexacto dada la heterogeneidad de los autores (hispanos y latinos). De hecho, ni siquiera la distinción del profesor Luis permite establecer una regla que pueda explicar una asociación entre el origen del autor y la materia de sus obras. Mientras Julia Álvarez se encarga de trabajar el reconocimiento identitario de las hermanas García en su *How the García Girls Lost Their Accents* en 1991, aspecto este poco sorpresivo como autora latina (criada y de ascendencia dominicana, pero migrante en Estados Unidos desde los diez años), la misma recupera 3 años más tarde materiales narrativos propios de su país de procedencia étnica (el asesinato de las hermanas Mirabal en el trujillato en *In the Time of Butterflies*, 1994), ajeno ello a su situación como mujer hispanoamericana migrada en Estados Unidos y que, de manera teórica sería más apropiado de una autora hispana. De igual modo, Reinaldo Arenas emplea gran parte de su producción de exilio para recrear relatos de abuso dictatorial propios de la isla cubana bajo el mandato castrista (*Necesidad de libertad: testimonio de un intelectual disidente*, 1986), como sería esperable dada su condición de escritor hispano pero, a su vez, también se

detiene a relatar las experiencias de los cubanos emigrados al otro lado del Estrecho de la Florida y, particularmente, su incapacidad de penetrar en la cultura estadounidense dada su ascendencia latinoamericana (*El Portero*, 1989). Este aspecto de diversidad temática en la literatura hispano-estadounidense es esperable, en parte, para John C. Miller ya que en el caso de los autores cubanos migrados “se reemplazan estas tendencias [interés por la situación del país de origen] en los años 80 con la adaptación al nuevo país” (1995: 101). Por lo tanto, si bien la búsqueda del referente identitario se convierte en material narrativo propio de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos como literatura perteneciente a una pujante minoría étnica en su nuevo medio, la situación socio-política de los países caribeños de los que proceden los autores migrantes es también una característica constante de dicha producción sin poder establecer una asociación evidente entre el origen de los autores y el empleo de los materiales narrativos dada la heterogeneidad observada en los materiales de los dos tipos de escritores hispano-caribeños migrados. Las teorías del profesor Luis se aproximan con detalle a la vinculación entre origen y material narrativo, pero no siempre ha de cumplirse en la práctica, tal y como he anotado.

<b>LA MANIFESTACIÓN DE LAS MINORÍAS ÉTNICAS EN 1960 EN ESTADOS UNIDOS: EN BUSCA DE LA VISIBILIDAD Y EL ESPACIO LITERARIO COMBATIVO DE CHICANOS Y PUERTORRIQUEÑOS</b>		
Guerra México-Estadounidense (1846-1848)		
Firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848)		
Luchas civiles y políticas por los derechos del pueblo chicano y boricua en Estados Unidos (década de 1960). <i>Justice for Crusade</i> y <i>Young Lords</i> .		
Búsqueda de un referente identitario diferente al hegemónico.		
Autorreferencia que el grupo comparte sobre sí mismo		
Identidad dual propia de las minorías étnicas Identidad étnica + Identidad política ( <i>hyphenated Americans</i> )		
Expresión artística (literaria) como búsqueda identitaria e impedimento de transculturación hacia la cultura anglo		
Denuncia de desamparo y discriminación	Identidad como material narrativo	
Autores boricuas desplazados	Autores cubanos exiliados	Autores dominicanos migrados
Literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos distintiva		

Cuadro 15. Resumen esquemático de la manifestación de las minorías étnicas en Estados Unidos: en busca de la visibilidad y el espacio literario combativo de chicanos y puertorriqueños.

## REPERCUSIONES DEL *BOOM* LATINOAMERICANO SOBRE

### LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA:

#### LA EMPRESA DE DIFUSIÓN AL TEJIDO LECTOR, DOCENTE E INVESTIGADOR

Una vez analizados los dos primeros factores en la génesis y aparición de la literatura hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos, que daban respuesta a sendas cuestiones “¿quién” (autores emigrados) y “¿qué?” (materiales narrativos), el tercero restante se relaciona con los efectos propagandísticos y editoriales que el boom de la novela latinoamericana acarrea a dicha literatura y pretender responder a la pregunta “¿cómo?” (difusión). En efecto, el propio William Luis alude a dicha cuestión en todas sus publicaciones específicas, si bien sus palabras tienden a esbozar la idea en todas ellas más que desarrollarla con el detalle requerido. De cualquier forma, ya en 1995 el profesor Luis alude por primera vez en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* a la influencia que el boom de la narrativa hispanoamericana ha conllevado para la producción hispano-caribeña producida en Estados Unidos:

Aunque tiene sus propios méritos, no cabe duda que este tipo de literatura se ha beneficiado de la popularidad alcanzada en la década de los años sesenta por el llamado “boom” de la novela latinoamericana, empezando a gozar también de un público amplio que incluye al lector angloparlante (1995:20).

Luis comienza así a dibujar tímidamente su idea al respecto de dicha influencia, pero sus reflexiones no van más allá de lo señalado. A lo largo del resto de la publicación, el profesor de la Universidad de Vanderbilt no retoma la idea, por lo que sus palabras resultan breves y escasas. Un año después, su siguiente trabajo, publicado ahora en inglés en la célebre *The Cambridge History of Latin American Literature*, vuelve a hacer hincapié en la propaganda que el boom acarrea a la literatura hispano-caribeña escrita en la diáspora aunque, de nuevo, la información es escasa y ciertamente concisa:

Hispanic Caribbean literature written in the United States has profited from the publicity received by the so-called *Boom* of the Latin American novel, which during the 1960s brought Latin America literature to the attention of a world reader. At the same time, Hispanic Caribbean narrative written in the United States appeals to a wide audience which includes English-speaking readers living on the North American continent (1996: 526).

Las referencias a la impronta que el boom deja sobre los textos hispano-caribeños en tierra norteamericana vuelven a ser así limitadas y aluden, prácticamente, al mismo contenido de su publicación anterior. Ya en 1997 su último trabajo de investigación específico al respecto del *corpus* hispano-caribeño en Estados Unidos, *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*, sus alusiones resultan algo más elaboradas aunque, al igual que sus antecesoras, resultan aún poco desarrolladas. Las reflexiones acerca de la influencia propagandística

del *boom* son así, prácticamente, iguales a las expuestas en sus anteriores trabajos pero el profesor Luis se detiene con mayor detalle que en el resto de publicaciones previas en lo referente a la lengua que emplean los autores latinos como vehículo de comunicación, las traducciones y su papel en la posterior difusión:

Latino Caribbean literature written in the United States has profited from the publicity received from the so-called *Boom* of Latin American literature, which during the 1960s brought Latin American literature to the attention of world readers. North American who read Latin American writers in translation have also uncovered works written in English by Latinos living in the United States. [...] Similarly, Latino works written in Spanish and those in English translated into Spanish have made the Hispanic American culture accesible to the Spanish-speaking world (1997: X).

Las referencias a la influencia del *boom* sobre la producción hispanoamericana de la diáspora (entre la que, evidentemente, se incluye la hispano-caribeña en tierra norteamericana) no van más allá de las líneas señaladas a lo largo de la extensa obra del profesor Luis. Por todo ello, es evidente pensar que si bien el investigador apunta hacia un factor clave para la conformación de la literatura de su interés, no ofrece un estudio sólido y desarrollado que argumente con validez sus afirmaciones. No obstante, las reflexiones de Luis aportan *per se* una importante información que reside, precisamente, en investigar el papel que jugó el *boom* y sus consecuencias para el desarrollo y la difusión de las obras hispano-caribeñas de migración y exilio. Aludiendo a la perspectiva sociológica que se baraja a lo largo de la tesis, basada en la aparición de un tipo de producción textual consecuencia de tres factores sincrónicos de diversa

índole, el estudio de los efectos propagandísticos y editoriales del *boom* sobre la literatura hispanoamericana de segunda mitad del siglo XX resulta ciertamente interesante como maquinaria de difusión del conjunto de las obras escritas por autores latinoamericanos coetáneos y posteriores, tanto aquellos que escriben desde sus países de origen hasta los que se hallan en contextos diaspóricos, como es el caso. En efecto, las palabras de Luis invitan a pensar así en la importancia del *boom* en un doble eje: en primer lugar, como un método de publicidad heredado por la producción textual hispanoamericana, lo que facilita el conocimiento de las obras al público lector, y, en segundo lugar, el interés de las editoriales en publicar y lanzar al mercado dichas obras, que se convierte en *conditio sine qua non* para el que el consumidor se haga con el ejemplar. Por lo tanto, y a partir de las afirmaciones previas del profesor Luis, se pasan a analizar los efectos del *boom* sobre la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos con el afán de que este dé una argumentación sólida a los mecanismos de difusión y publicidad de dichas obras en el segundo decalustro del siglo XX. No obstante, son muchos los interrogantes que sobrevuelan esta cuestión dado que el profesor Luis tan solo la dibuja y no penetra en ella, por lo que sus afirmaciones resultan ambiguas en cuanto a los mecanismos concretos por los que la literatura hispano-caribeña se beneficia del *boom*. Asimismo, la noción del *boom* manejada por la crítica literaria resulta ciertamente difusa y no presenta consenso, por lo que establecer las fechas del *boom* es tarea ardua (*ergo*, resulta difícil apuntar a un momento sincrónico concreto y preciso como punto de partida para que surtieran los efectos propagadísticos ante las literaturas hispanoamericanas posteriores, como es el caso). De igual modo, resulta también complejo entender el papel exacto de las

editoriales en el *boom* ya que muchos de los investigadores vacilan en dicho papel y restan o suman importancia a la actividad editorial en la conformación y desarrollo del *boom*. La lista de nombres agrupados bajo el *boom* es también diverso en las diferentes investigaciones encargadas de estudiar las características de este, tanto que incluso la noción de *boom* ha sido ampliada a diversos *booms* que permiten así incluir el mayor número de nombres en sus filas. En este mismo sentido, ¿existe algún autor de ascendencia hispano-caribeña que escriba en Estados Unidos dentro de los autores agrupados en el *boom*/los *booms*? Si así fuera, las afirmaciones de Luis resultarían aún más evidentes y ganarían mayor validez ya que, de esta forma, el *boom* patrocinaría directamente la literatura hispano-caribeña producida en tierra estadounidense al ser esta parte integrante de dicho fenómeno. Son muchas pues las cuestiones que no hallan respuesta en las reflexiones del profesor de Vanderbilt de forma que el estudio del *boom* desde su origen, su noción, su desarrollo, la existencia de *booms* y sus consecuencias posteriores resulta ineludible para entender la impronta de este sobre la producción artística hispano-caribeña en Estados Unidos como vía de difusión hacia el mercado consumista y, con posterioridad, al tejido docente e investigador.

### **Descifrando el *boom* y su vinculación con la empresa editorial**

Sin lugar a dudas el *boom* de la narrativa hispanoamericana ha pasado a convertirse en la actualidad en una cuestión ineludible en las antologías literarias que se ocupan de la literatura homónima y es ciertamente revisitado con relativa frecuencia por parte de los investigadores que aplican nuevas perspectivas de acercamiento a dicha cuestión. Son así pues muchas las obras analíticas, capítulos,

artículos y monográficos que abordan la noción del *boom*, sus fechas y la lista de autores que se engloban bajo el mismo, tantos que el estado de la cuestión de estos podría convertirse en una tesis *per se*. No obstante, este no es el interés prioritario de el presente examen, por lo que el estudio al respecto de los efectos del *boom* sobre la difusión de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos se centrará con especial detalle en una de las obras que, a pesar de su fecha de publicación (1984), sigue resultando en la actualidad uno de los pilares más sólidos para el investigador literario. En efecto, la obra *Más allá del boom: literatura y mercado*, editada por el crítico y ensayista uruguayo Ángel Rama, ofrece una pormenorizada y detallada aproximación tanto al *boom* en sí como a sus consecuencias para la difusión comercial de la literatura hispanoamericana coetánea y posterior a este. Asimismo, el título del texto ya apunta a la línea de investigación prioritaria de la misma (no en vano, *literatura y mercado*), por lo que la inclusión de su contenido en este capítulo resulta ciertamente coherente ante el análisis de la relación entre dicho *boom* y el mercado editorial. Más allá del *boom* no solo resulta un estudio de gran solidez informativa, avalada por el número de citas que toman la obra de Rama como fuente de información bibliográfica, sino que, además, el estudio cuenta entre sus capítulos aportaciones de escritores latinoamericanos, como David Viñas o Edmundo Desnoes, que hacen del conjunto de dicha publicación una aproximación ciertamente multidisciplinar (en tanto que profesionales de diversas disciplinas confluyen en él: desde los teóricos, hasta los mismos creadores). De esta forma pues, el estudio del capítulo titulado “El <<Boom>> en perspectiva” del propio Ángel Rama es particularmente interesante para entender los orígenes del *boom*, su desarrollo

diacrónico y su vinculación con las aparición de unas determinadas estrategias comerciales de las que se benefició la producción literaria hispanoamericana por lo que pasó a ocupar una cuota de mercado hasta entonces vetada a la misma.

Dado que es el *boom* es el *leitmotiv* prioritario de la obra, Rama comienza su estudio dando diversas definiciones del *boom* que, en suma, resultan un acercamiento pormenorizado pero, asimismo, irónicamente confuso. De las reflexiones de Rama se extrae la conclusión fundamental de que no es posible dar una única descripción exhaustiva de lo que resultó el *boom*, cuando menos de sus heterogéneas consecuencias, por lo que es solo a través de la información aportada por diversas perspectivas donde el investigador puede hallar una aproximación rigurosa a dicho fenómeno. En efecto, Rama alude al juego que los diversos críticos literarios han mantenido al respecto del *boom* dado que todos parecen hablar de él, atribuyéndole unas cualidades teóricamente consensuadas por la comunidad, pero pocos coinciden en establecer una definición similar del mismo. De esta forma pues el *boom* parece haberse convertido en una especie de contraseña a la que todos hacen referencia pero, al mismo tiempo, desconocen:

Ante todo hay que definir al boom, cosa nada fácil visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los últimos diez años, como un tópico cuyo origen nadie conoce pero que se repite como una contraseña. Navegó con suerte en ese medio, casi como un comodín que registraba algo indefinido pero cierto, lo que explica su infausta denominación (1984: 56).

Parecen consensuadas, sin embargo, una serie de características que rodean al *boom* y que permiten comenzar a aproximarse a él sin demasiado titubeo. Así, parece que el famoso lema procede de la voz inglesa homónima, ciertamente onomatopéyica, que el márketing moderno estadounidense había registrado como tecnicismo ante la ascendencia vertiginosa de un determinado producto de consumo que, en este caso concreto, se circunscribe al libro, y que con la excepción de los textos escolares, resultaba sorprendente (1984: 56). La aparición en los años sesenta de los magazines de actualidad al más puro estilo norteamericano (*Time*) y europeo (*L'Express*) en América Latina propició la difusión de nombres de autores y títulos literarios, espacio reservado hasta entonces para Rama por las estrellas políticas, deportivas o del espectáculo. Es coherente pensar pues que los nombres de los autores comenzaran poco a poco a resultar familiares para el conjunto de la población *cittadina* ya que, además de la difusión que suponían los magazines de actualidad, se produjeron avances en los medios de comunicación (como la potente televisión) y el desarrollo de los recursos gráficos de la publicidad que, en suma, facilitarían el proceso de difusión de las obras literarias latinoamericanas al acervo común. Asimismo, el mundo occidental comenzó a favorecer la entrada de traducciones en sus mercados apoyadas, no solo por la calidad de las obras a traducir, sino también por el interés de los lectores de dichos países (Estados Unidos, Francia, Italia o la entonces existente Alemania Federal) en una literatura que recogiera los sucesos políticos acaecidos en la América Latina de segunda mitad de siglo XX (como el triunfo de la revolución socialista cubana). Probablemente el nuevo interés de los lectores occidentales también se vio influido por un cierto agotamiento de la novela autóctona tanto en Europa como en Estados

Unidos que encontró en la literatura foránea y, particularmente, en la latinoamericana una solución ante el vacío creado por dicho agotamiento (Ballesteros Rosas, 1997: 193). De cualquier forma, Rama señala que se produjo una exaltación inicial en los países hispanoamericanos, que desembocaría en un cierto orgullo nacional, dado el éxito *increscendo* que fue alcanzando el producto artístico netamente latinoamericano en el resto del mundo de acuerdo a las nuevas condiciones sociales, culturales y políticas de dicho momento sincrónico. En efecto, la popularidad acarreada por los medios de comunicación a los autores y sus obras, la aparición del libro como producto comercial (materializado, en parte, a través de las características ofrecidas gracias al *pocket book* o libro de bolsillo) sumados al reciente interés que mostraron las potenciales occidentales sobre la situación de los países hispanoamericanos condujeron a una nueva situación que favoreció la difusión de la sobras de origen latinoamericano tanto a los núcleos consumistas de la región (inicialmente México y Buenos Aires, y San Juan y Caracas, *a posteriori*) como a las potencias occidentales. Por lo tanto, hablar del *boom* para el crítico Ángel Rama conduce irremediablemente a la alusión a cuestiones extraliterarias, con independencia de las características y la calidad artística de las obras agrupadas bajo el lema. Las reflexiones de parte del conjunto de los autores que la crítica literaria vincula de manera constante al *boom* ponen también de relieve la relación intrínseca entre el fenómeno literario y las nuevas condiciones socio-mercantiles. Así, pues, Mario Vargas Llosa, cuya obra *La ciudad y los perros* publicada en 1963 se halla típicamente entre el *corpus* de textos literarios pertenecientes a los orígenes del *boom*, alude directamente a la importancia de las condiciones sincrónicas del comercio literario para con las obras latinoamericanas, caracterizadas estas por su

propuesta (lucrativa) de difusión al gran mercado:

Lo que se llama boom y que nadie sabe exactamente qué es –y yo particularmente no lo sé- es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. [...] Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero ésta también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo. Lo que ocurrió a nivel de difusión de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a descubrir que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de lengua. El hecho es que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años (1984: 59-60)

La impronta del mercado literario parece pues para el autor peruano una *conditio sine qua non* para entender el *boom* desde sus orígenes, con independencia -de nuevo- de las características netamente textuales. El autor reconoce, asimismo, los efectos positivos que ya en 1972 el *boom* había acarreado al panorama literario latinoamericano en tanto que este impulsó dicha actividad en la región homónima al ser los autores conocedores de la transcendencia editorial y, por tanto, la amplia difusión que sus obras podrían alcanzar ante las nuevas condiciones socio-mercantiles

para el libro latinoamericano; en boca del propio Vargas Llosa “El hecho es que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años”. No obstante, las reflexiones del autor arequipeño no son compartidas por otros autores englobados en el *boom* ya que otro de los escritores típicamente incluidos en dicho fenómeno por la crítica literaria, el argentino Julio Cortázar, entiende que el mercado literario fue una cuestión secundaria frente al *despertar* del pueblo latinoamericano ante su propia literatura e identidad. Así para el autor de *Rayuela*, publicada también en 1963 (al igual que *La ciudad y los perros* del creador peruano), el *boom* no fue sino una toma de conciencia para el público latinoamericano que se convirtió para el argentino en el público lector de las obras agrupadas bajo dicho lema, tal y como el mismo manifestó<sup>56</sup>:

[...] eso que tan mal se ha dado en llamar el *boom* de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? [...] En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores sino el

<sup>56</sup> El discurso de Cortázar se expresó originariamente en el *Coloquio de Royaumont* en París hacia diciembre de 1972 y las reiteró en un reportaje en Perú (Rama, 1984: 61). Ángel Rama las recupera en su libro a partir de dos fuentes: “Cortázar a cinco rounds” de José Miguel Oviedo, publicado en *Marcha*, n 1634, marzo de 1973 y *Conversaciones con Cortázar*, de Ernesto González Bermejo, publicado por Edhasa en 1978.

pueblo de América Latina? Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías fáciles (1984: 61).

La importancia de las cuestiones extraliterarias vuelven a ser el foco de la noción del *boom* para Cortázar, pero en este caso no las netamente mercantiles, sino las vinculadas a la búsqueda de una identidad propia por parte del escritor latinoamericano y la respuesta afirmativa del pueblo homónimo convirtiéndose en nuevo público lector. Sin embargo, el autor argentino es consciente de la impronta de las editoriales en el proceso de la difusión de las obras aunque lo releva a un aspecto secundario frente a cuestiones identitarias y lo achaca a una respuesta de “resentimiento literario” y a “una visión con antiojeras de la política de izquierdas”. Ángel Rama entiende la posición política de Cortázar y, particularmente, su discurso al respecto del *boom*, que ofrece una lectura política ciertamente explícita, como una respuesta a “las críticas que, a partir de la escisión provocada por el caso Padilla (1971), formularon intelectuales integrados a la causa cubana a los escritores disidentes y en general al boom”. En efecto, la política jugó un papel importante en la difusión de las obras latinoamericanas en el momento de su publicación ya que, como reconoce Rama, el sector universitario latinoamericano, compuesto fundamentalmente por un burguedía media y alta, lideró un activismo político en el que la divulgación de las obras en dicho sector formó parte de su posición contestataria durante la década de 1960 ante el triunfo del socialismo cubano. Sin embargo, el público universitario, si bien el más activo, “no constituyó todo el nuevo público ni siquiera la mayoría de él” (1984: 62). Por su parte, un tercer autor vinculado al fenómeno (aunque, a diferencia

de Vargas Llosa y Cortázar, su nombre no sea siempre listado como integrante del mismo), el chileno José Donoso, ofrece por su parte una tercera aproximación al *boom* donde no existe una relevancia de la cuestión editorial, como ocurría con el autor peruano, ni política, como en el caso de Cortázar. Donoso reconoce así en su *Historia personal del boom*, publicado en 1972, una serie de “cuestiones fortuitas” positivas que de manera, más o menos, sincrónica se dieron en las calidades de la producción literaria en Latinoamérica, tanto en las primeras obras de escritores noveles como en aquellas pertenecientes a autores de larga trayectoria, y su consecuencia más directa fue para el chileno<sup>57</sup> la conformación de dicho boom:

¿Qué es, entonces, el *boom*? ¿Qué hay de verdad y qué de superchería en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario que recién termina -si es verdad que ha terminado-, [...] En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escribe variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un período de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano -Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo- y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad -Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar- produciendo así una conjunción espectacular. [...] De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto (1999: 14-

<sup>57</sup> *Historia personal del boom* es para Ángel Rama un “sabroso libro que Donoso escribió a modo de confesión” lo que significa que priorizó las razones personales y sus propias experiencias frente a razonamientos histórico-teóricos (1984: 64).

15).

La impronta editorial y las cuestiones políticas del boom son para el autor chileno cuestiones secundarias frente a las “circunstancias fortuitas” caracterizadas por la calidad de los nuevos textos que aparecieron en el panorama literario latinoamericano durante la década de 1960. En este mismo sentido, Donoso recurre a la lectura personal que él mismo estableció de diversas obras escritas por autores latinoamericanos en un breve período de tiempo, entre 1962 y 1968, entre otros: *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela* o *Sobre héroes y tumbas* (1984: 64). Efectivamente, todas las obras citadas son parte de la “nueva narrativa latinoamericana” frente al “espacio desierto” que el autor chileno defiende en su ensayo. No obstante, Ángel Rama alude a que no todos los títulos pertenecen a la década de 1960, la década del *boom* por antonomasia, sino que *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que marcaría el inicio de la nueva narrativa, fue publicada en 1958, aunque Donoso la leyera en 1961 (1984: 65).

En términos generales, parece evidente que existe gran controversia y poco consenso al respecto de las características definitorias del *boom*, incluso entre el conjunto de sus propios protagonistas. Existe, sin embargo, una conciencia compartida por todos sobre la impronta editorial en la difusión de las obras incluidas en el mismo: mientras Vargas Llosa delega en ella gran importancia para la génesis del *boom*, Cortázar la sitúa en un segundo plano y Donoso apenas recurre a ella, aunque todos ellos aluden ya en plena efervescencia sincrónica (los discursos de los tres pertenecen al año 1972) al papel de dichas editoriales en el fenómeno. Por tanto, las nuevas

condiciones del mercado editorial parecen formar parte intrínseca del *boom*, aunque en las subjetividades de los diversos autores adquieran mayor o menor relevancia frente a otros factores de distinta índole (como la política o la suma de circunstancias fortuitas) en la consecución del proceso. Lo cierto es que el análisis del panorama editorial en Latinoamérica en la década de 1960 ofrecido por Rama en su investigación pone en evidencia el rol que las editoriales jugaron en la divulgación comercial de las obras, parte esta de vital importancia para que la producción latinoamericana alcanzara al grueso del público de las ciudades homónimas (e incluso el de las potencias occidentales) para la aparición del *boom*. Evidentemente, sin la maquinaria editorial las obras literarias hubiesen quedado relegadas al ámbito en el que se hallaban de manera previa al fenómeno, con independencia de su calidad y la relevancia de sus materiales narrativos. Las empresas editoriales resultaron, de esta forma, el factor clave en la aparición de obras escritas por autores latinoamericanos en un mercado de masas que les había sido privado hasta la década de 1960. En efecto, el interés de los países occidentales por la literatura producida en Latinoamérica a raíz de los acontecimientos socio-políticos sincrónicos, en cuanto a los factores internacionales, o el avance del consumismo en las propias ciudades latinas y la calidad de “la nueva narrativa latinoamericana” basada en el abandono del regionalismo previo en pos de su universalización (Rodríguez Lozano, 1997: 14), como factores nacionales, fueron clave en la difusión de los textos. Sin embargo, no cabe duda a estas alturas que la maquina editorial fue la responsable principal y fundamental de lanzar y difundir a los mercados propios y extranjeros los textos literarios producidos por autores latinoamericanos con la aceptación masiva, además, del público receptor. La

importancia que caracterizó el papel de dichas empresas comerciales fue tal que Ángel Rama las clasifica en dos tipologías bien diferenciadas: en primer lugar, existieron las editoriales culturales, cuyo afán por publicar obras latinoamericanas de notable calidad les llevó a modificar la tendencia comercial en favor de dichas obras (y en detrimento de la producción extranjera, como venía siendo la tónica habitual) y cuya mayor manifestación de sus intenciones se materializó en la publicación de libros de poesías (1984: 67). Las empresas podían prever, según Rama, el índice de ventas que dichas obras acarrearían pero su “responsabilidad cultural” les llevó a correr el riesgo del fracaso comercial. Así pues entre estas destacaron:

Ciudad/ País	Empresas editoriales culturales
Buenos Aires	Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editorial
México	Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz
Caracas	Monte Ávila
Chile	Nacimiento y Zig Zag
Uruguay	Alfa y Arca
Barcelona	Seix Barral, Lumen, Anagrama

Cuadro 16. Principales ciudades y países cuyas editoriales culturales colaboraron en la aparición del boom (a partir de las anotaciones de Rama, 1984: 66).

La actividad comercial de las editoriales culturales no solo se vinculó con la publicación de los textos latinoamericanos en los estados homónimos sino que también jugó un papel decisivo en la llegada de sus obras al público europeo y, fundamentalmente, español. De esta forma, las editoriales Seix Barral, Lumen y Anagrama de Barcelona ayudaron a difundir en Europa la producción hispanoamericana, rompiendo así también con la tradición hegemónica del origen europeo y estadounidense de los títulos en sus catálogos y facilitando el conocimiento de autores latinoamericanos por el público peninsular. Así pues las empresas que Rama tilda de culturales difundieron las obras de autores tan relevantes como Roa Bastos, *Hijo de hombre* (Losada), Onetti, *El astillero* (Fabril Editores), Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* o Carlos Fuentes, *Cambio de piel* (ambas, Seix Barral), por lo que su impronta en la aparición del *boom* queda ciertamente validada. Incluso para el crítico Donald Leslie Shaw<sup>58</sup> en su *Nueva Narrativa Hispanoamericana* (1983), crítica con las convenciones aceptadas por gran parte de la comunidad latinoamericanista, acepta la impronta de la editorial Seix Barral para la difusión de las obras hispanoamericanas en Europa y, con ello, la contribución al éxito de ventas:

Salta igualmente a la vista que Méjico y la región en torno al Río de la Plata constituyen los dos puntos de máxima concentración de la novela hispanoamericana. Y eso por obvios motivos demográficos e industriales que favorecen la producción. Está claro que el desarrollo de la industria editorial en

---

<sup>58</sup> Su posicionamiento y el contenido de dicha obra será posteriormente desarrollado con mayor detalle en el apartado “Consecuencias del Boom en el *corpus* hispano-caribeño en Estados Unidos” dada la clasificación de diversos *booms* que Shaw establece, a pesar de la negativa de muchos otros críticos, ya que dentro de sus diversas etapas del *boom* Shaw incluye a varios autores hispano-caribeños que escriben en Estados Unidos por lo que la relación entre el boom y la difusión de la literatura caribeña escrita en Norteamérica se ve directamente enlazada, con independencia de beneficiarse del *boom* por tratarse de literatura hispanoamericana, aún escrita en la diáspora.

estos dos centros y la actividad de Seix Barral, por ejemplo, en Europa, han ejercido una influencia enorme en la masiva divulgación reciente de la novela hispanoamericana (1983: 211).

Las publicaciones fueron también publicitadas por la existencia de certámenes literarios que alcanzaron la cuota mediática necesaria para la familiarización del público con los nuevos títulos y los autores pujantes y cuyo cénit fue la aparición de prestigiosos galardones de naturaleza literaria como el Casa de las Américas (antes Concurso Literario Hispanoamericano) en 1960. No obstante, y a pesar de que dichas empresas disfrutaron de cierta ganancia económica fueron, en su mayoría, cerrando sus puertas frente a unas nuevas empresas editoriales cuyas condiciones no pudieron ser igualadas por las primeras. Las editoriales multinacionales penetraron con fuerza en el mercado del libro hacia los últimos años de la década de 1970 y reabsorbieron a las culturales, salvo contadas excepciones, a través de una serie de sistemas de comercio que les acarrió un amplio *target* lector como la venta a domicilio o la disponibilidad de la venta de libros en supermercados (1984: 68). Las condiciones editoriales fueron así variando a lo largo de la década en favor de las apuestas comerciales seguras frente al riesgo que suponía la publicación de jóvenes autores siguiendo así las nuevas imposiciones del propio mercado:

No hay comparación posible entre lo que publican las multinacionales y lo que esforzadamente daban a conocer las editoras culturales: éstas procuraban descubrir nuevos valores prestándoles su ayuda para acercarlos al público; aquellas atienden exclusivamente al rendimiento económico y si bien han incorporado a sus catálogos prácticamente todos los títulos vendibles de los

autores del boom, han dejado de prestar ayuda a las nuevas invenciones, han dejado de plantar esa indispensable y previo almácigo destinado a desarrollar futuros bosques. No es por ninguna perversidad anticultural; es por imposición de su mismo sistema masivo que no les permite sino manejar título con un alto margen de confiabilidad de ventas (1984: 68,69).

De las reflexiones de Rama se puede extraer la idea fundamental de que las editoriales culturales ayudaron a abrir el camino comercial de las obras latinoamericanas en tanto que fueron las primeras en divulgar los textos al grueso de los mercados latinos y extranjeros y las multinacionales, *a posteriori*, mantuvieron únicamente las apuestas seguras del catálogo de las primeras a través de ediciones y reediciones continuadas en detrimento, claro está, del mantenimiento del camino inaugurado por las culturales. De cualquier modo, la importancia de las empresas editoriales fue tal en la conformación del *boom* que incluso la fecha de la publicación de las obras se emplea como método de inicio y final de dicho fenómeno, aunque sigue sin existir un consenso compartido por la totalidad de la crítica literaria al respecto. Los orígenes para Rama se sitúan con la publicación de *Rayuela* de Julio Cortázar en 1963 ya que el nombre del autor argentino y su obra se repiten en prácticamente todas las diversas listas encargadas de enumerar los escritores y títulos implicados en el *boom* y, asimismo, sus efectos comerciales marcaron un punto de inflexión en las ventas de la producción textual latinoamericana. Aunque el escritor ya había publicado previamente otros títulos (*Bestiario* en 1951, *Las armas secretas* en 1959 o *Los premios* en 1960) ninguna de sus trabajos había sido objeto de reedición por su editorial,

Sudamericana de Buenos Aires, como sí lo fue el texto de 1963 (1984: 87). De esta forma, la tirada de rigor de 3.000 ejemplares comenzó a verse modificada por la publicación de las reediciones que, en el caso de otra obra canónica en tanto que incluida en todas las listas de los *booms*, *Cien años de soledad* del colombiano Gabriel García Márquez, “se publica en 1967 con una tirada inicial de 25.000 ejemplares y desde 1968 se sitúa en una producción anual de 100.000 ejemplares, lo que significa una revolución en las ventas de novelas en el continente” (1984: 87,88). La fecha del fin del fenómeno se presenta más oscura que el inicio puesto que, de nuevo, no existen evidencias sólidas para dictaminar una fecha concreta. Para Rama la publicación de la obra cumbre de García Márquez supone en sí la consolidación del *boom* y, a su vez, su declive (1984: 86) mientras que abre la puerta a los efectos de otras cuestiones extraliterarias que participaron en dicho final. Entre ellas, el hecho de que 1973 fuera un año funesto en las democracias latinoamericanas, pero no cabe ninguna duda de que el final del *boom* no se debió ni a la escasez de la calidad de las obras latinoamericanas ni al agotamiento del mercado editorial para las mismas. La empresa editorial supone, por todo ello, un factor clave en la aparición de las obras literarias originadas en Latinoamérica tanto en los mercados del propio continente como en los europeos y, con ello, la aparición del *boom* cuyo inicio y final se contabiliza, de hecho, con el número de las tiradas. La calidad artística de las obras, su relevancia para con los procesos socio-políticos sincrónicos de América Latina o el creciente interés de las potencias occidentales frente a tales circunstancias (y la consiguiente demanda de obras traducidas) deben ser también tenidos en cuenta en el desarrollo del fenómeno, pero, no cabe duda ya, la empresa editorial formó un papel de máxima relevancia en la

divulgación y la publicidad de la producción literaria hispanoamericana a partir, fundamentalmente, de la década de 1960 y, de manera más o menos enérgica, en lo sucesivo.

### **Consecuencias del *boom* sobre el *corpus* hispano-caribeño insular en Estados Unidos**

Es evidente asociar a la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos con una familia genealógica mayor como es la literatura hispanoamericana (si bien, escrita en la diáspora). Por lo tanto, es también evidente pensar que si el *boom* favoreció la aparición y la publicidad de las novelas latinoamericanas en los mercados latinoamericanos, estadounidense y europeo, favoreció al tiempo a sus componentes, como el caso de la literatura hispanoamericana producida desde la migración y el exilio. No obstante, la relación del *boom* y el *corpus* literario hispano-caribeño insular en Estados Unidos va más allá que una relación de *matrioskas* en tanto que el *boom* se conforma en la década de 1960, momento en el que se están produciendo las migraciones masivas y continuadas de los individuos provenientes del Caribe español hacia la costa estadounidense y, con ello, el auge de la producción de los escritores de homónima ascendencia en la diáspora. Por lo tanto, la confluencia sincrónica entre ambos procesos resulta una cuestión de vital importancia en el estudio de la relación entre el *boom* y la producción hispano-caribeña de migración. Ambas razones parecen pues coherentes y podrían explicar la importancia del *boom* para con la difusión de la literatura hispano-caribeña de diáspora, pero lo cierto es que, con independencia de estas, existe una relación de mayor proximidad entre ambas que reside en la aparición

de los diversos *booms* o sub-*booms* que la crítica literaria ha ido estableciendo en las antologías y monografías de investigación literaria. En efecto, Donald Leslie Shaw, escritor y crítico literario británico, clasificó en la *Nueva Narrativa Hispanoamericana* (1983) la lista de los autores agrupados en el *boom* en tres grupos cronológicos que van desde el primer *boom*, el más célebre y cuyos nombres parecen ser consensuados por gran parte de la crítica literaria; el *boom* II, que incluye nombres que han sido revisados como integrantes del primer *boom* por cierto sector de la crítica literaria; y, por último, el *boom* III, también llamado *boom* junior, que contiene en sí al mayor número de autores de los tres. El propio Shaw alude así en su obra a que el *boom* no acabó con el primer *boom stricto sensu*, sino que a la vista de la publicación de las tres grandes obras sobre la dictadura (*El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca* en 1974 y 1975) este da señales de buena salud, lejos de rozar cualquier agotamiento:

¿Ha terminado ya el boom? Hay quien – para facilitar su propia tarea de crítico – quisiera encerrarlo dentro de los límites de tiempo constituidos por los años 50 y 60, es decir, la época de gran comercialización de la nueva novela, que se inicia con la entrada en escena de Fuentes<sup>59</sup> y culmina con el éxito arrollador de *Cien años de soledad*. Pero la publicación de las tres grandes novelas sobre la dictadura, *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca*, en 1974 y 1975, demuestra que el boom continúa y no da señales todavía de agotarse (Shaw, 1983: 161).

---

<sup>59</sup> Nótese cómo Shaw marca el inicio del boom con la obra de Fuentes, mientras que Rama lo hacía con el éxito de ventas de Rayuela, de Cortázar. El debate de los límites cronológicos sigue así en disputa en la crítica literaria.

Lo que ocurre para Shaw es que, además, a la sombra de este se ha ido originando otro *boom* con nombres como Puig, Sarduy, Bryce, del Paso y Elizondo, quienes disputan, siempre para Shaw, la preminencia del grupo original (1983: 161). De cualquier modo, el primer *boom* reúne en sus filas a cuatro autores cuyos nombres son siempre asociados al fenómeno (aunque a veces este se amplíe a más autores) y cuya obra resulta en la actualidad muestra ineludible de la producción textual del *boom*. Así pues el crítico opta por incluir en el *boom* I a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. En el *boom* II, por su parte, Shaw amplía el nombre de autores a Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José Lezama Lima y Cabrera Infante. Ya en el *boom* III o *boom* junior la suma de nombres propios se ve dilatada en Fernando del Paso, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Garmendia, Adriano González León, Enrique C. Martín, Alfredo Bryce Echenique, David Viñas, Manuel Puig, Néstor Sánchez y Jorge Edwards. Anecdóticamente, ninguno de los tres *booms* que describe el crítico británico incluye entre sus escritores a autoras femeninas, lo que ha sido objeto de controversia por diversos investigadores literarios que han estudiado las aportaciones del crítico como el caso de Luisa Ballesteros Rosas que en su obra *La escritora en la sociedad latinoamericana* (1997) alude a la importancia de una revisión del *boom* excluyendo “toda idea preconcebida y todo prejuicio sexista”. Así para Ballesteros Rosas a los nombres asociados al *boom* (o *booms*) deberían incluirse también los nombres de Flor Romero, Cristina Peri Rossi, Silvina Ocampo, Fanny Buitrago, Carmen Naranjo, María Luisa Bombal e Isabel Allende “porque, en realidad, los escritores masculinos no pueden ser los únicos representantes de la literatura, por buena o mala que ésta sea”

(1997: 194). De cualquier modo, la ampliación de la lista de autores del *boom* inicial a los 22 autores que expone Donald L. Shaw y las posteriores revisiones, como la de Luisa Ballesteros Rosas, que sumaría otros 7 nombres (femeninos) a dicha lista, establece una relación directa entre los efectos del *boom* y la literatura hispano-caribeña producida en tierra estadounidense que la reducción de los cuatro autores del *boom* inicial no satisface. En efecto, la clasificación de Shaw incluye nombres de autores de ascendencia hispano-caribeña, particularmente cubana, como José Lezama Lima (*Paradiso*, 1966) o Severo Sarduy (*Cobra*, 1972) pero aquellos que guardan mayor relación con la creación en Estados Unidos son, sin duda, Cabrera Infante (*Tres tristes triges*, 1965) y Reinaldo Arenas (*Celestino antes del alba*, 1967) en tanto que ambos migran al otro lado del Estrecho de la Florida, por períodos más o menos dilatados, y continúan allí con su actividad literaria. De esta forma, el vínculo entre el *boom* y la génesis hispano-caribeña en tierra norteamericana se materializa de manera directa través de dos nombres propios que se engloban en el fenómeno socio-literario a partir de la clasificación de Shaw (si bien en el *boom* II -Infante- y *boom* III -Arenas-) como en la producción caribeña de migración y exilio en Estados Unidos.

A pesar de que la producción de Cabrera Infante y Arenas se pueden incluir en la misma línea de investigación literaria dada su misma ascendencia étnico-geográfica, la sincronía cronológica próxima entre sus publicaciones y el ejercicio de su actividad artística en tierra norteamericana, ambos casos resultan entre sí ciertamente dispares (si bien, anecdóticamente, ambos nacieron en la misma ciudad cubana: Gibara<sup>60</sup>). En

---

<sup>60</sup> Si bien típicamente se alude al lugar del nacimiento de Arenas a través de la provincia de Holguín, lo cierto es que el lugar exacto de su llegada al mundo fue cerca de la ciudad de Gibara (al igual que su compatriota y colega de profesión, Cabrera Infante), ubicada en la actual provincia cubana de

efecto, aunque participara activamente en el triunfo de la revolución cubana para conseguir el derrocamiento de Fulgencio Batista, Reinaldo Arenas sufrió el acoso de las autoridades socialistas dada su negativa ante el uso de su literatura como medio de difusión del régimen y su homosexualidad. La situación de acoso por parte de las esferas de poder se va haciendo cada más asfixiante para el autor de Holguín, que incluso lo lleva ante los tribunales por su supuesta implicación en un delito de índole sexual, lo que empuja a Arenas a una clara determinación: buscar exilio en el país vecino o la muerte<sup>61</sup>. Es así pues cómo en el año 1980, el escritor cubano aprovecha el beneplácito teórico de Fidel Castro ante el éxodo acaecido en el Puerto de Mariel para abandonar el país. Así pues Arenas alcanza a la postre la tierra prometida a través de su entrada por Florida para desplazarse después a Nueva York debido al panorama socio-político que halló en su paso por la ciudad de Miami. De esta forma pues el autor isleño se asienta en la ciudad de los rascacielos y continúa allí con su actividad literaria entre la que publica tanto obras escritas en la Isla, pero de imposible publicación en la misma dadas las condiciones de imperante censura artística, como nuevos relatos en los que inevitablemente influyen sus experiencias en el nuevo medio socio-lingüístico que lo acoge. En el primer caso se hallan obras como *Arturo, la estrella más brillante* (publicada en 1984, pero escrita en 1971) , que da cuenta de la situación de represión homosexual durante los primeros años del socialismo revolucionario en Cuba y se la

---

Holguín. (Rojas, 2000: 76).

<sup>61</sup> Tras el fracaso de uno de sus intentos de lanzarse al mar para alcanzar tierra estadounidense, el propio Arenas afirma en su autobiografía varios episodios donde, en vista de la imposibilidad de acometer sus intenciones, abraza la muerte en su desesperación antes que volver a vivir en la isla de Fidel: "Llegué a la costa de Jaimanitas y vi unos edificios vacíos. Me metí en uno de ellos; [...] Sólo me quedaba una posibilidad para escaparme: el suicidio; rompí la botella de ron y con los vidrios me corté las venas. Desde luego, pensé que era el fin y me tiré en un rincón de aquella casa vacía y poco a poco fui perdiendo el sentido. Pensé que aquello era la muerte" (Arenas, 2001 [1992]: 187).

dedica a uno de sus víctimas (el también escritor Nelson Rodríguez Leyva), mientras que en el segundo se encuentra *El Portero* (1989), cuyo actante principal es un cubano exiliado en Nueva York que encuentra trabajo como portero de un edificio poblado por variados personajes que reflejan en su conjunto la heterogénea sociedad estadounidense. La producción de exilio del cubano agrupa en sí, por tanto, los materiales narrativos vinculados a la situación política de la Isla como aquellos relacionados directamente con sus nuevas experiencias como exiliado en el país anglófono. Por su parte, Cabrera Infante que, al igual que Arenas también participó en la caída de la presidencia militar de Batista, sufrió *a posteriori* en primera persona las nuevas condiciones políticas hegemónicas en la isla caribeña tras el triunfo del socialismo. En este sentido, la dirección intelectual y literaria cubana que había instaurado Fidel Castro en 1961 para los sucesivos a través de su discurso “Palabras a los intelectuales”, donde pronunció la ya famosa cita “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” y que se materializaría con el cierre del suplemento cultural *Lunes de Revolución*<sup>62</sup> (Quintero, 1997: 126), dirigido por Cabrera, impulsaría la partida del de Gibara hacia distintos destinos europeos (como Madrid o Barcelona), estableciéndose finalmente en la capital inglesa. Su paso por los Estados Unidos, hacia 1970, dio paso a la traducción de su célebre *Tres tristes tigres* (1967), rebautizada

---

<sup>62</sup> Con la clausura de *Lunes* se formó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, que reunió y supervisó a los escritores y sus nuevos medios de expresión. Esta organización, esencialmente, se aprovechó de la función creada y establecida por *Lunes* de promover la literatura y las artes, formalizándola bajo sus propios conceptos. El cierre de *Lunes* provocó un vacío, en lo literario y lo cultural, que necesitaba ser llenado, y es así como surgen dos publicaciones de la UNEAC: Unión y La Gaceta de Cuba, al mismo tiempo que se abrió una casa editorial de la UNEAC y ésta patrocinó su propio programa televisivo. [...] El último número de *Lunes* resultó en una abierta protesta contra lo acontecido en las reuniones de la Biblioteca Nacional, aunque no se incluyeran los feroces ataques y las acusaciones hechas al suplemento [...] Desde su cierre, la mayoría de los que escribieron en sus páginas se encuentra en el exilio (Luis, 2003: 53-4).

como *Three Trapped Tigers* para el mercado estadounidense, en la que participó activamente junto con la traductora de literatura latinoamericana Suzanne Jill Levin en una serie de “*closelaborations*” (Simon, 2003: 77) y se dedicó a trabajar en el ámbito cinematográfico, por el que ya se había interesado personal y profesionalmente de manera previa. Así participó escribiendo guiones para películas como la taquillera *Vanishing point* (1971), del director Richard C. Sarafian, e incluso llegó a acudir a la ceremonia de los premios Óscars de Hollywood en 1970 como acompañante de la mujer del productor de la película (Souza, 1996: 110). Su labor como guionista continuó con sus creaciones como *Divine Bodies* y escribió dos películas de temática de espías para la 20<sup>th</sup> Century Fox: *A Taste for Larceny*, basada en la obra de Eric Ambler, y *The Hero* (Souza, 1996: 111). Si bien su producción textual en Estados Unidos halló así en su *Three Trapped Tigers* fue cénit, la labor creadora del Premio Cervantes no se ciñó exclusivamente a la literatura, sino que se extendió al campo de los guiones cinematográficos, aspecto este en ocasiones ignorado en las antologías de historia literaria latinoamericana.

El trabajo artístico de Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, realizado tanto en Cuba como en el contexto exílico, se vio pues incluido en los *booms* ofrecidos por Shaw a partir de sus investigaciones, por lo que la génesis literaria hispano-caribeña en tierra norteamericana se ve directamente vinculada al fenómeno *boom*, al menos desde las anotaciones teóricas ofrecidas por el investigador. No obstante, dichos trabajos también se vieron favorecidos por la publicidad del *boom* y el consiguiente éxito de ventas en tanto que, a pesar de que este hallara su punto álgido en la década de 1960 y primeros años de la sucesiva con la publicación de títulos como *Rayuela*, *La ciudad y*

*los perros o Cien años de soledad*, los efectos editoriales del *boom* sobrepasaron dicho tiempo histórico hasta las siguientes décadas. En efecto, Burkhard Pohl, de la Universidad de Göttingen (Baja Sajonia, Alemania), ha analizado la situación del comercio de libros escritos por autores latinoamericanos en dicho momento sincrónico y *a posteriori* en su artículo “¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90”, publicado en *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los años 90* (2001) y de cuyas conclusiones se pueden extraer fructíferas conclusiones al respecto. En este mismo sentido, Pohl reconoce que aunque la fecha de fin del *boom* se sitúe hacia 1974, lo cierto es que el mercado editorial continúa con su propuesta de difusión de libros a través de la publicación de colecciones literarias así como el empleo de diversas estrategias editoriales que, lejos de limitarse a las reediciones de las obras cumbre del *boom*, mantienen la presentación comercial de nuevos autores de ascendencia latinoamericana:

[...] tras finalizar alrededor de 1974 la atención y dominación mediática de nuevos narradores de América Latina, no cesa inmediatamente la recepción editorial de estas literaturas. De hecho, sólo a partir de entonces nacen importantes colecciones e iniciativas editoriales que darán a conocer nuevos autores, aunque sin alcanzar la misma importancia que durante el boom (2001: 262).

No obstante, el investigador, en la misma línea que el antes citado Ángel Rama, reconoce que las condiciones de mercado editorial nacido al calor del *boom* han ido cambiando de acorde a los nuevos tiempos (a partir, fundamentalmente, del segundo

lustro de la década de 1970) y de ahí al cierre de diversos sellos editoriales, que de manera tan enérgica habían colaborado en la consecución del fenómeno, y la simultánea aparición de las multinacionales y sus nuevas líneas de difusión comercial de las obras latinoamericanas. De esta forma, pues, las editoriales transatlánticas encargadas de la comercialización literaria continúan abarcando el conjunto de la producción española e hispanoamericana, al igual que sus predecesoras, como la trascendente Seix Barral (Rama, 1984: 71), pero sus catálogos demuestran nuevas estrategias de márketing materializadas en la especialización individual de cada una de ellas. Así las diversas multinacionales comienza a centrar sus publicaciones en determinados autores de acuerdo a su relevancia en el mercado nacional o regional del que se trate:

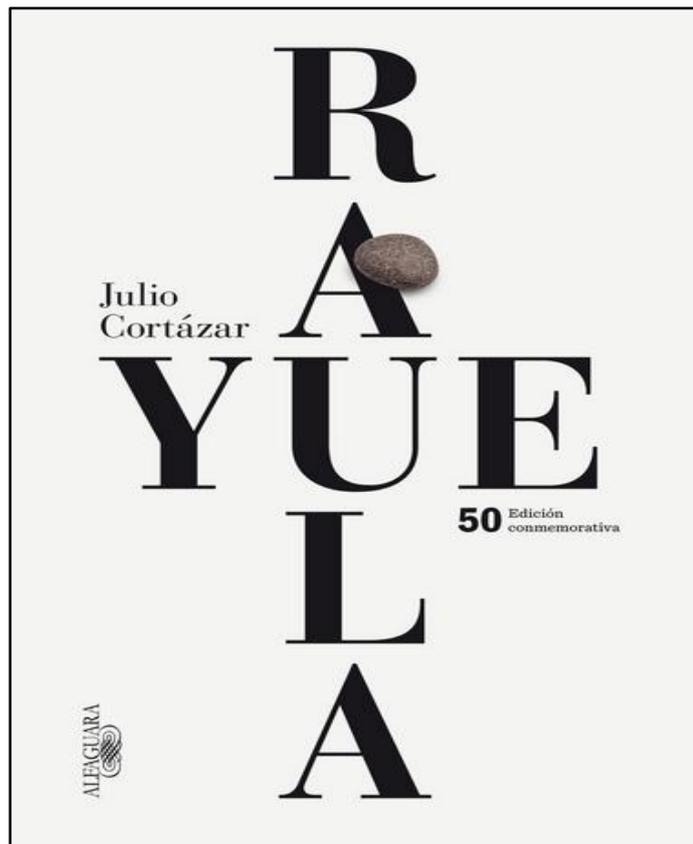
las nuevas estrategias comerciales optan por la expansión transnacional -vía absorción de empresas o fundación de filiales autónomas- y, en consecuencia, por la división de la oferta y de la producción en cada mercado nacional o regional. Siguiendo esta línea [...] mantienen catálogos distintos entre sí, especializados en autores de procedencia o de relevancia nacional (Pohl, 2001: 262).

Aparte de las multinacionales de máximo alcance en el mercado literario hispanófono (Plaza y Janés, Alfaguara, Tusquets o Planeta) aparecieron también casos aislados de pequeñas editoriales que únicamente se dedicaron a la producción netamente latinoamericana, como los casos de Casiopea, especializada en publicar autores cubanos en el exilio o la colección *Líneas aéreas* de la editorial madrileña Lengua de Trapo, que lanzó una antología de 70 relatos de autores latinoamericanos en

1999 al mismo tiempo que presentaba a nuevos autores de diversos países (Pohl, 2001: 265). De cualquier modo, las nuevas estrategias marcadas desde la política editorial en relación a la nueva situación socio-comercial propia de la etapa posboom alcanzan tan alto nivel de especialización que incluso la editorial Alfaguara, que contaba en su catálogo previo con obras de Günter Grass o Henry Miller, pasa a centrarse prácticamente con exclusividad total en la divulgación comercial de escritores de lengua española, inaugurándose dicha etapa comercial con la publicación de *Cuando ya no importe*, del uruguayo Juan Carlos Onetti (Pohl, 2001: 266). Lo cierto es que las nuevas empresas cuentan en su entremado comercial con dependencias en todo el ámbito hispanófono, pero comienzan a hacerse también presentes en otros de menor relevancia hasta dicho momento sincrónico. Así destaca el caso de la presencia de editoriales que comercian textos de autores españoles y latinoamericanos en el potente panorama comercial de Estados Unidos debido al auge de la población hispanohablante presente en dicho país. El caso de Alfaguara, por ejemplo, pone en evidencia la importancia de los textos escritos en español en el mercado norteamericano ya que la empresa trasatlántica pasó de colaborar con una filial autóctona, *Vintage*, a actuar de forma independiente y a través de su propia línea. El comercio librero estadounidense se presenta con tal fuerza para Alfaguara que en 1999 decide presentar en las importantes ciudades de Nueva York y Los Ángeles el último libro de Carlos Fuentes, *Los años de Laura Díaz*, antes que en el mercado español (Pohl, 2001: 266). Las empresas editoriales del posboom continúan, además, haciéndose con las estrategias de repercusión mediática de sus predecesoras, utilizando para ello todos los recursos publicitarios y de los medios de comunicación a su alcance, que a estas

alturas se hallan, evidentemente, más avanzados que en las décadas de 1960 y 1970 y han adquirido ya mayor relevancia en la sociedad propia de los *mass media*. Entre dichas estrategias, vuelven a destacar la celebración de los premios literarios que en el caso de Alfaguara a partir de 1998 se traduce en una suculenta recompensación económica y augura un venidero éxito comercial del galardonado (Pohl, 2001: 270).

El nuevo rumbo editorial marcado por las tácticas de especialización nacional opta por el asegurado éxito de ventas que la publicación de las obras canónicas del *boom* les va a acarrear de forma que se producen reediciones de los textos de Julio Cortázar o Maria Vargas Llosa, entre otros, a través de nuevos formatos comerciales (como las bibliotecas de autor) o fechas conmemorativas<sup>63</sup>.



<sup>63</sup>La cubierta de Rayuela en su edición conmemorativa ha sido tomada de la página web de Amazon y se halla actualmente en el mercado. [http://www.amazon.es/Rayuela-FUERA-COLECCION-ALFAGUARAADULTOS/dp/8420414700/ref=tmm\\_pap\\_swatch\\_0?\\_encoding=UTF8&qid=1450375753&sr=8-2](http://www.amazon.es/Rayuela-FUERA-COLECCION-ALFAGUARAADULTOS/dp/8420414700/ref=tmm_pap_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=1450375753&sr=8-2) (última visita: 16/12/2016).

Sin embargo, desde las editoriales como Alfaguara, y sin que resulte anecdótico, también se apuesta por obras de escritores “casi olvidados y resucitados en ocasiones” como Juan José Arreola o Jorge Onetti, así como autores de escasa relevancia como Fietta Jarque o Fernando Vallejo (Pohl, 2001: 268). La estrategia comercial del mercado posboom no solo se traduce pues por las exitosas reediciones de los textos del primer *boom* (si bien en nuevos formatos de publicación que inciden en la supuesta novedad del producto), sino que se también mantiene la presentación de nuevos autores latinoamericanos en los panoramas comerciales apoyados, además, tanto en los premios editoriales como en las posibilidades mediáticas propias del nuevo tiempo histórico. Con independencia de todo ello, se amplían también los ámbitos de difusión de los textos hispanoamericanos con la apertura de nuevos mercados, como el consumista estadounidense, por lo que la crítica literaria comienza a ver nuevos éxitos comerciales y de recepción de público de la literatura hispanoamericana, si bien de acuerdo a las nuevas tácticas comerciales, centrados en la producción nacional. Ya no se alude, por tanto, al *boom* de la literatura hispanoamericana como conjunto países productores, sino al *boom* de la narrativa cubana, como ejemplo concreto, acaecido en la segunda mitad de la década de 1990. La investigadora Esther Whitfield ha estudiado dicho fenómeno en su “Truths and Fictions: The Economic of Writing, 1994-1999”, publicado en *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s* (2009) para concluir que detrás del *boom* isleño se halla una intención comercial que ansía repetir un éxito de ventas similar al boom originario:

The term *nuevo boom*, introduced in Spain and Mexico in 1997 and soon

adopted elsewhere, including in the international edition of Cuba's *Granma*, invokes the Boom with a capital B that in 1960s brought the novels of Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar and Carlos Fuentes, and others to an international readership. Naming the 1990s Cuban phenomenon thus was no doubt an attempt on the part of publishers, book-sellers, and industry journalists to recreate the commercial success of the earlier Boom (2009: 22).

El profesor Pohl reconoce también la impronta inequívoca de las empresas editoriales en dicho fenómeno gracias a la publicación y promoción de textos producidos por autores cubanos. En este sentido, destaca la participación editorial de Tusquets a través de las tiradas de títulos pertenecientes a escritores isleños, tanto exiliados como residentes en el país (Abilio Estévez, Leonardo Padura o Reinaldo Arenas), aparte del testimonio del antiguo combatiente castrista Jorge Masetti (2001: 265). La actividad de dicha empresa ha llevado así a parte de la crítica literaria a encontrar en el ejercicio comercial de Tusquets la mayor promoción editorial del fenómeno cubano en el ámbito del comercio literario. No obstante, tal y como ocurría con el primer *boom*, Pohl reconoce también la influencia de otros factores ajenos a la difusión de los textos, que van desde el creciente turismo en Cuba, como la difusión internacional de la música autóctona o incluso la conmemoración de la muerte del Che Guevara en 1997 (2001: 265).

Por todo ello, resulta ahora evidente entender que, si bien el fenómeno socio-comercial que resultó el primer *boom* no ha vuelto a repetirse en lo sucesivo, la actividad literaria no desapareció con el fin de este, sino que se amoldó a las nuevas

décadas a través de la reconversión de las empresas culturales en transnacionales que, a su vez, aplicaron nuevas tácticas de marketing como la especialización de los catálogos al interés nacional/regional. De hecho, la apertura de nuevos mercados como el estadounidense, apoyada en una presencia ascendente de individuos hispanoamericanos en dicho país, impulsó en la etapa posboom la publicación de textos producidos por autores latinoamericanos en todo el ámbito comercial sobre el que operan las empresas editoriales hispanófonas, siendo estos tanto reediciones de las obras incluidas en el *boom* original (si bien a través de nuevos formatos) como textos salidos de la pluma de nuevos escritores. La literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos se ve así favorecida por la actividad comercial de las empresas editoriales tanto por ser -evidentemente- parte integrante de la literatura hispanoamericana, como por coincidir su momento de difusión con los diversos *booms* editoriales (*boom* II, *boom* junior, *boom* cubano) y, particularmente, por producirse en un nuevo mercado ciertamente pujante para la venta de obras escritas por autores de ascendencia hispanoamericana: Estados Unidos.

En términos generales, el *redescubrimiento* de la América española que acarrió el *boom* para el público lector occidental y las suculentas repercusiones comerciales que condujo a las empresas editoriales se han mantenido desde dicho momento histórico hasta lo sucesivo. No obstante, las nuevas condiciones socio-económicas han obligado a las editoriales a remodelarse en su estructura y en sus estrategias, pero el interés despertado por la literatura hispanoamericana desde la década de 1960 para el público internacional, no ha vuelto a adormecerse, vista la sucesiva aparición de los diversos *booms* basados en la producción y la recepción de las obras, tal y como se

examina a continuación con un caso particular y reciente de la literatura cubana.

**El *boom* comercial del recuerdo revolucionario: la impronta creacional del acercamiento diplomático entre Cuba y Estados Unidos y la muerte de Fidel Castro<sup>64</sup>**

Las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos han resultado ciertamente inestables y, en varias ocasiones, especialmente tensas desde que el 1 de enero de 1959 se produjera el triunfo de la revolución socialista que, primero con Fidel Castro en la presidencia y *a posteriori* con su hermano menor, Raúl, en el mismo cargo tras la desaparición de la escena política del primero en 2008 y su posterior muerte el día 25 de noviembre de 2016, se ha mantenido hasta nuestros días. De esta forma, el derrocamiento de Fulgencio Batista como consecuencia de la victoria revolucionaria iniciaría así un periodo de hostilidades mutuas entre los dos países basadas en la denuncia sistemática de la falta de derechos humanos en la isla caribeña por parte del país anglófono y la crítica de la actitud imperialista del gigante norteamericano por la parte cubana. Lo cierto es que dichas hostilidades se materializaron desde muy pronto en una serie de consecuencias socio-económicas para sendos pueblos ya que mientras al anglófono se le ha prohibido viajar a la isla caribeña, el cubano se ha visto fuertemente empobrecido debido al embargo contra Cuba que el anterior impuso desde comienzos de la década de 1960 y que se ha ido endureciendo en sus condiciones con los años. No obstante, el año 2015 ha dado paso a un punto de inflexión sin precedentes en cuanto a las relaciones entre ambas naciones ya que

<sup>64</sup> Artículo publicado, con diversas modificaciones, en *Imaginación o Barbarie* (Universidad de Santo Tomás, Colombia), 12, 2018.

gracias a la intervención del Papa Francisco y la actitud de mayor benevolencia frente al diálogo que anteriores presidentes mostrada por ambos mandatarios han dado pie a una serie de actos en pro de la mejora de sus vínculos diplomáticos, que se ha traducido en la reciente reapertura de las embajadas de cada uno de los implicados en sus respectivos países. El foco mediático que se ha despertado con el proceso político entre los dos pueblos se ha visto también aprovechado por la empresa editorial que ha dado lugar a una serie de publicaciones encargadas de tratar el objeto que dio pie a la ruptura de relaciones entre el país caribeño y su vecino desde distintas perspectivas. En efecto, el año 2015 ha contemplado la aparición de un gran número de publicaciones que rememoran la llegada de la revolución a la mayor de las Antillas y los efectos que esta ha acarreado para el pueblo cubano, aprovechando así el interés despertado por los *mass media* ante la vuelta a las relaciones diplomáticas entre sendas naciones y que, además, se ha visto reconocido por diversos premios que han ayudado a difundir con mayor relevancia dicha producción. De esta forma, el escritor y periodista cubano Leonardo Padura (La Habana, 1955) publica con Verbum la obra *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, donde gran parte de su contenido se centra en reflexionar sobre los efectos de la llegada del comandante Castro a la presidencia isleña, especialmente para la actividad literaria y artística del país. La salida al mercado de la obra ha coincidido con su recepción del prestigioso galardón Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2015 por lo que, a su vez, la obra se ha visto fuertemente beneficiada por la publicidad acarreada por dicha distinción. La también cubana, aunque a diferencia del primero, exiliada en París, Zoé Valdés (La Habana, 1959) publica en el mismo año con Stella Maris, *La Habana, mon amour*, texto que hace las

veces de su particular *Bildungsroman* en el que el nexo de unión de los diversos capítulos es la llegada al poder de Fidel Castro ya que la autora recrea su infancia, juventud y edad adulta a partir de su llegada al mundo en 1959, año del triunfo de la revolución, por lo que el desarrollo de su vida y el devenir del régimen castrista se ven intrínsecamente descritos en su obra. Pero no solo los autores cubanos han dedicado este último año a recordar la victoria y consecuencias de la revolución en la isla caribeña, el escritor y periodista español Fernando García del Río (Santander, España, 1962) también ha abordado los efectos de la política socialista en el país antillano a través de la recopilación de sus experiencias como corresponsal del periódico español *La Vanguardia* en La Habana desde 2006 hasta 2011. Su obra, de largo pero explícito título, *La isla de los ingenios. Aventuras e infortunios de un corresponsal en La Habana en las postrimerías del castrismo*, aborda así el ingenio que los ciudadanos cubanos se han visto obligados a desarrollar como consecuencia de la escasez material y el empobrecimiento de su país tras más de un decalustro bajo el dictado de la política castrista y el consiguiente embargo económico. Con independencia de la producción literaria, otros medios de difusión artística también han respondido al interés mediático surgido al calor del nuevo rumbo de las relaciones políticas entre los dos países americanos; así el documental *Un viaje con Fidel*, del cubano Eduardo Sánchez, ha visto la luz este último año y, al igual que las obras literarias antes nombradas, se centra en la figura del comandante ofreciendo en este caso como novedad imágenes inéditas de su viaje a Nueva York en su camino a la sede de las Naciones Unidas en 1979 como presidente de la organización de los países no alineados. Por su lado, la prestigiosa cadena internacional *British Broadcasting Corporation*, BBC, ha presentado,

ya en el año 2016 y coincidiendo con la muerte de Castro, un reportaje histórico bajo el título *Fidel Castro America's Nemesis* donde se alude a la biografía del icónico presidente latinoamericano, el triunfo de la revolución socialista y la impronta que dicha revolución ha acarreado para el pueblo cubano.

El cine hispanofóno también ha participado en el proceso de recordar las condiciones de vida acarreadas para los ciudadanos isleños tras décadas de régimen socialista a través de la adaptación de la novela del autor cubano Pedro Juan Gutiérrez, *El rey de la Habana* (Anagrama, 2004). En efecto, el director mallorquín Agustí Villaronga ha firmado la coproducción hispano-dominicana de nombre homónimo a la novela, en la que se da vida al relato de Gutiérrez centrado en una época especialmente dura para el pueblo cubano ante la crisis económica y escasez de hidrocarburos como consecuencia de la desintegración de la URSS, conocida como “período especial” que abarcó la década de 1990. La película ha gozado, además, del reconocimiento de distintos premios cinematográficos en España como la Concha de plata a la mejor actriz en la 63 edición del Festival de San Sebastián/Donostia a la intérprete protagonista del film, Yordanka Ariosa, así como tres nominaciones a los Premios Goya (entre ellos, también el de actriz relevación para Ariosa) por lo que su salida al mercado comercial se ha visto beneficiada de la publicidad arrastrada por dichas distinciones. El director español Félix Viscarret (Pamplona, 1975) dirige, por su lado, otra adaptación cinematográfica a partir de una de las obras del antes nombrado escritor cubano Leonardo Padura –quien colabora, además, en el guion de la misma-, bajo el título *Vientos de la Habana* (2016), en la que recoge la intrahistoria unamuniana de las noches habaneras a través del mítico personaje detectivesco Conde, recurrente

en varias de las obras de Padura de índole policíaco en la Isla, recreando una trama y estética típicamente *noir* en los ambientes más sórdidos del Caribe insular. La cinta cuenta con un reparto internacional que incluye al cubano Jorge Perugorría, la colombiana Juana Acosta (ambos caras conocidas para el público español) o la cubana Yoima Valdés. El film no ha gozado de la acogida mediática del anterior, pero al tratarse de una adaptación del reciente Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015 tampoco ha pasado, ni mucho menos, desapercibido por crítica y público especialmente en un momento en que la recreación de la vida cubana durante el castrismo ha levantado especial atención. 2015 y 2016 se han convertido, por lo tanto, en unos años de importantes cambios en las relaciones políticas entre Cuba y Estados Unidos, que ya han comenzado a dar sus primeros frutos en el terreno diplomático, y a juzgar por el elevado número de obras artísticas (en el sentido más amplio del término) encargadas de recordar el origen del problema, su figura más representativa y sus consecuencias para el pueblo cubano es evidente pensar en un nuevo *boom* comercial del recuerdo revolucionario y la figura de Castro surgido de forma sincrónica al acercamiento entre los dos países hasta ahora enfrentados y la reciente muerte de *El Comandante*. Ciertamente, esta no es la primera vez desde el *boom* pionero de las décadas de 1960-1970 que la literatura hispanoamericana (y, particularmente, cubana) ha sido objeto de un *boom* comercial en el sector editorial. La conmemoración del 30 aniversario de la muerte de El Che en 1997, tal y como se había anotado anteriormente, dio lugar a una auténtica eclosión editorial (así como de otra índole comercial) de la biografía y revisión de las hazañas de Ernesto Che Guevara, tal y como analiza Néstor Kohan en su *Ernesto Che Guevara: otro mundo es posible* (2003). De esta forma,

podemos apreciar el vínculo existente entre acontecimientos históricos y su explotación en el mercado editorial dando lugar a diversos *booms* de literatura hispanoamericana a lo largo de la historia desde que Occidente descubriera la calidad de la producción textual latinoamericana en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX.

## 2. La respuesta editorial: el recuerdo de la revolución como táctica de marketing

### 2.2 Leonardo Padura: la escritura del recuerdo desde tierra antillana<sup>65</sup>

El escritor y periodista habanero Leonardo Padura publica en pleno restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos de América y su Cuba natal (con el consiguiente foco mediático puesto sobre la Isla) *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, probablemente uno de sus trabajos más personales, a juzgar por la selección de los ensayos, y reivindicativos, en el sentido más amplio del lema. Tal y como su nombre indica, la publicación se compone de una extensa recopilación de ensayos salidos de la pluma (e ideología) del intelectual, junto con discursos leídos en conferencias y prólogos a obras literarias escritos en las dos últimas décadas. La obra de Padura presenta una clara división de contenidos en dos bloques: un primero, que coloniza la mayor parte del trabajo, bajo el nombre “Literatura y destino, los riesgos de la creación” y un segundo, de menor número de páginas, pero donde estratégicamente el autor da la respuesta al deseo planteado en el título de su trabajo, “Un hombre en una isla”. El prólogo de la obra, bautizado con un explícito

---

<sup>65</sup> Recensión publicada, parcialmente, en *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras* (México, Guanajato), Nº 18, 2016.

“Escribir en Cuba en el siglo XXI (Apuntes para un ensayo posible)” señala ya las intenciones del autor a lo largo de su obra que no son otras que reflexionar sobre la actividad literaria en una Isla que a duras penas consigue mantenerse a flote a través de una oxidada ancla. En efecto, la creación artística y su posterior mercantilización centran las páginas del primer capítulo cuyo mayor atractivo no reside en la descripción de dichas actividades *per se* sino en la existencia de diversos condicionantes que el artista encuentra al intentar rentabilizar su escritura en un país con limitaciones ideológicas y de escasos recursos materiales donde el ocio no resulta ser el mejor negocio. Padura reflexiona así sobre el trabajo del autor isleño desde la (incómoda, como desvelará *a posteriori*) posición de ser un escritor que crea y vive en Cuba, consiguiendo que su resultado resume la autenticidad del conocimiento adquirido *in situ* en todas y cada una de sus líneas. “Literatura y destino, los riesgos de la creación” da así buen detalle de los códigos políticos imperantes en la vida intelectual y artística cubana que han actuado como claras restricciones en la producción literaria del país tras la instauración del régimen socialista en 1959. El propio Fidel Castro se encargó, de hecho, de explicitarlos en el famoso discurso pronunciado en la Biblioteca Nacional, “Palabras a los intelectuales”, por los que veló con férrea postura el Consejo Nacional de Cultura, asuntos estos tratados por Padura sin tabúes. Lejos de resultar parco en detalles, el autor se detiene en describir el clima poco favorable para la libertad del creador isleño que los nuevos tiempos socio-políticos impusieron a lo largo del país: la asociación del estado marxista y la génesis literaria que *El Comandante* estableció tras el triunfo de la revolución hizo polvo las esperanzas de los intelectuales que participaron activamente en dicho triunfo con el

propósito de que el derrocamiento de Batista abriera una nueva etapa de marcada libertad para los cubanos (en cuya lista caben nombres como Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas) y que el trascurso de los acontecimientos terminó por esclarecer para su mal. Ante tal panorama de asfixia creativa, Padura entra en pormenores de dos grandes sucesos que tuvieron lugar en la vida intelectual de la isla y que alertaron a los jóvenes autores de los condicionantes políticos existentes en el país: por un lado, el “caso Padilla” que conllevaría la privación de libertad para el autor de *Fuera de juego* por la interpretación estatal de su obra como “subversiva” y, por otro, la legión de autores que fue abandonando la isla caribeña a medida que alcanzaron la ansiada oportunidad de la migración y el exilio aunque, eso sí, con el consabido regreso utópico en su mayoría. Con independencia de dichas restricciones ideológicas, la actividad editorial en Cuba es también un punto en el que Padura recae para reflexionar sobre la supervivencia relativa a la que el pujante escritor se verá abocado a afrontar en su país con su actividad creadora. Así, el ensayo “Literatura cubana: ¿de espaldas o de frente al mercado?” repasa la influencia que el *boom* de la novela latinoamericana de la década de 1960 acarreó para el desarrollo de la empresa editorial en ciudades como México o Buenos Aires, gracias a la externalización de su literatura a través de su publicación en Barcelona, pero de escasa repercusión comercial en Cuba. Para Padura, la lógica que dio pie al nacimiento de la empresa del libro en otras ciudades latinoamericanas (es decir, la demanda como motor de producción) no cuajó en un país donde la publicación de libros responde a fines ideológicos, próximos siempre al régimen, o fines culturales fieles, en cualquier caso, al socialismo castrista. El proteccionismo impulsado por el gobierno acabó así, siempre

para el habanero, con la posibilidad de cobrar *royalties* como recompensa del trabajo intelectual, salvo pequeños episodios de tiempo, con la imposibilidad para el escritor cubano de profesionalizar su trabajo, viéndose obligado pues a otros quehaceres. En su paseo diacrónico en direcciones inversas la impronta de la literatura cubana decimonónica en la conformación de la ciudad habanera como tótem nacional tras la publicación de *Cecilia Valdés o la loma del ángel* (1882), de Cirilo Villaverde, o la figura de la mulata como emblema nacional, gracias a la misma obra, por su carácter mestizo y bastardo, son también aspectos socio-literarios de gran interés sociológico de los que se ocupa el intelectual en el primer bloque y, de manera más precisa, en su “La Habana nuestra de cada día”.

El segundo apartado de ensayos retoma de nuevo el modelo marcado ya por el primero: es decir, se vuelve a presentar como una mezcla de reflexiones sobre el ejercicio de la escritura y la idiosincrasia cubana. Destaca, particularmente, el primer ensayo que inaugura dicho apartado, “Insularidad: la maldita circunstancia del agua por todas partes”, donde Padura recrea un metafórico paralelismo sobre la opresión y angustia que genera sobre el isleño saberse rodeado de agua y los efectos homónimos producidos sobre los sufridos caribeños por el férreo sistema socio-político imperante en la Cuba revolucionaria. El célebre verso de Virgilio Piñera “La maldita circunstancia del agua por todas partes” (*La Isla en peso*, 1943) sirve así al escritor para jugar con ironía sobre el muro físico que el oleaje crea sobre las orillas de la Isla y otros muros de carácter ideológico que, sin producir olas, son capaces de encerrarla de manera más asfixiante, si cabe. Por último, “Yo quisiera ser Paul Auster” se presenta como una alabanza a la obra literaria de dicho autor norteamericano, que el cubano admira y

desearía haber podido escribir, pero su mayor envidia no nace de la capacidad creadora de aquel, ni siquiera de las posibilidades que ofrece nacer al otro lado del Estrecho de la Florida. La mayor envidia que le produce la figura de Auster es que, como autor no cubano, sus entrevistas giran en torno a su producción artística, sus colaboraciones cinematográficas o, quizá, su postura frente a los preceptos del gobierno norteamericano en cuestión. Su posición es así deseada por el habanero porque no ha de responder siempre a las mismas cuestiones focalizadas en su posición para con el régimen socialista vigente en la Isla y su decisión de escribir y vivir en Cuba a pesar de los condicionantes de los que él mismo da buen detalle en los ensayos previamente analizados. Efectivamente, Padura alude al posicionamiento político intrínseco del que el intelectual cubano es presa si decide quedarse y crear en la Isla o si bien decide vivir fuera de ella y escribir desde la diáspora. Para el literato no hay capacidad de elección y las dos posibles variantes no parecen responder con exactitud a su caso, por lo que su posición en las entrevistas ante las consabidas preguntas, que se repiten con independencia de la razón para el encuentro con la prensa, es siempre un acto incómodo e injusto. Ante un ejercicio de abstracción del contenido de la obra, la heterogeneidad de los ensayos bien puede ser entendida como un pequeño (por su dimensiones, nunca por su calidad) compendio de literatura cubana contemporánea y actual con el aliciente de ser ejecutado por la figura de un escritor (y no un historiador literario) que, además, se halla *in situ*, en el lugar del que todos hablan desde la lejanía de las entidades universitarias internacionales o desde el exilio al que otros decidieron (y consiguieron –tarea ardua para muchos de ellos–) escapar. Lo cierto es que la selección de los ensayos que conforman la obra de Padura no evita en ningún

momento ningún capítulo, por farragoso y comprometedor que sea, de la historia más reciente de Cuba ni olvida la figura de los exiliados, muy al contrario, se hallan presentes en varios de ellos. *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos* actúa así como fuente de estudio para el investigador literario e histórico sobre la situación socio-política diacrónica de la Isla y, a su vez, como una amena colección de reflexiones personales para que el lector no especializado disfrute repasando las anécdotas biográficas de un escritor cubano que escribe y vive en (la particular) Cuba actual. El sabio manejo de Padura en la creación de sus textos, materializado en un registro lingüístico cercano a su receptor –invitándole así a ser partícipe activo de sus reflexiones–, la ironía inteligentemente soterrada en muchas de sus líneas y el interés que consigue despertar en la presentación de sus ensayos hacen de su publicación, en su conjunto, una lectura siempre recomendable con independencia de las intenciones del lector que se adentra en las páginas del habanero. Asimismo, la prestigiosa distinción que le otorga la concesión del Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015 (con la consabida propaganda y mayor difusión del título) y el interés de los medios de comunicación en la materia tratada en la obra, alentado con la vuelta a las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos de América, auguran con toda probabilidad a la obra de Padura un éxito significativo (cuando menos) en su recepción en los mercados editoriales, mientras que la calidad e interés de los ensayos contenidos en su particular selección no defraudarán al lector del último y ciertamente personal trabajo del escritor caribeño.

La vuelta a las relaciones políticas entre Cuba y Estados Unidos parece haber sido un claro detonante para que la empresa editorial, consciente del interés mediático

internacional focalizado sobre dicha noticia, apueste por impulsar la obra de los intelectuales cubanos (así como de otros autores hispanohablantes ligados, de alguna forma, a la isla caribeña), dando como resultado una significativa producción literaria de reciente publicación que rememora los años previos a la revolución, cuyo triunfo terminaría con la diplomacia entre los dos países vecinos, y que analiza la impronta que dicho acontecimiento ha ido dejando desde su instauración en 1959 hasta la actualidad sobre la vida y la actividad artística del país latinoamericano.

### **2.3 Zoé Valdés: La Habana Vieja imaginada de Zoé: Evocaciones de la infancia, influencias literarias y utopías del exilio<sup>66</sup>**

Por su parte, Zoé Valdés publica desde su exilio parisino *La Habana, mon amour* (2015), una colección de memorias sobre su infancia en su (siempre añorada) tierra natal, construidas tanto por los recuerdos verídicos vividos por las calles y travesías de La Habana Vieja (alimentados, a su vez, por su temprano consumo de obras de ficción), como por las ensoñaciones surgidas al calor de los veinte años de su destierro en Francia. La publicación acaba así por convertirse en la descripción de un particular imaginario de la Cuba de la segunda mitad del siglo XX, nutrido de evocaciones juveniles, influencias literarias y sentimientos de vuelta utópica intrínsecos al exilio, que parte desde lo más particular (el recuerdo individual) hasta su extensión al pueblo cubano en su colectividad (especialmente, en lo referido a la descripción de las consecuencias que el éxito de la revolución conllevó para todos los habitantes de la Isla).

---

<sup>66</sup> Reseña crítica publicada, parcialmente, en *Imagonautas, Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales* (Universidad de Vigo, España), Nº 7, 2016.

De manera más precisa, los paratextos que acompañan al contenido de *La Habana, mon amour* anticipan ya ante los ojos del lector más atento las dos fuentes de materiales narrativos fundamentales en la construcción de dicha obra. Por un lado, el primer capítulo (de un total de treinta) se ve precedido por unas pequeñas y escuetas dedicatorias de la autora que rezan “A mi abuela y a mi madre, habaneras de alma” y “a mi hija, habanera de nacimiento”. Por otro lado, el inicio de la obra se ve también acompañado por una selección de citas de autores cubanos que, al igual que Zoé, sufrieron en sus propias carnes los dolores del destierro al abandonar el país que los vio nacer tras el triunfo del socialismo castrista: Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*, 1965), considerado como uno de los privilegiados autores englobados en el *boom* de la novela hispanoamericana de la década de 1960, y Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*, 1992), probablemente el *marielito* más célebre del éxodo anticastrista de 1980. De esta forma, la conjunción de la Habana (La Habana Vieja, con la precisión deseada por la autora), como objeto a explorar a través del recuerdo, y la política castrista, como amenaza que acecha con robar el júbilo de la infancia de la literata van a convertirse en los dos pilares sobre los que Valdés va a sustentar su publicación que hará así las veces de su peculiar imaginario habanero donde el recuerdo de su adolescencia y la reconstrucción de la ciudad terminan por confundirse, *motu proprio*, con un recurrente (y amargo) ingrediente dictatorial que salpimenta la totalidad de los capítulos de la misma.

Lo cierto es que el recuerdo de la infancia que la autora emplea para dar pie a su obra sorprende gratamente en la heterogeneidad de su contenido en tanto que no se trata de una narración biográfica al uso, sino que Valdés toma como materiales

tanto las vivencias y experiencias de las que fue testigo en su edad más temprana, es decir, las verídicas (lo que sería esperable en dicho subgénero literario) como las imágenes habaneras aparecidas en las obras literarias de otros compatriotas, especialmente las de aquellos que han retratado la Isla con mayor celebridad, y que Valdés, dada su afición lectora desde su más temprana edad, conoció bien pronto por lo que ya han pasado a ser parte indisoluble de su recuerdo. De igual modo, los planes que quedaron solo en anhelos marchitos en la Habana tras el destierro obligado de la artista, y que se han ido alimentando con fuerza desde la distancia, actúan también como fuente de evocación que es incorporada a las páginas del relato.

La diversidad de los materiales narrativos con los que Zoé construye su infancia y, a su vez, la ciudad habanera que actuó de escenario de dicho pasado (y, con ello, todo el imaginario contenido en la ficción de las páginas) es resumido por la literata, en el conjunto de su complejidad, como “la Habana de mis vivencias, la de mis andanzas, pero también la de mis lecturas, la de mis escritores predilectos, la de mis fantasmas elegidos por mí, o yo elegida por ellos” (18-19). El pasado revisitado en *La Habana, mon amour* se convierte, por tanto, en un relato donde caben los recuerdos vividos, pero también el universo de ficción narrativa del que la autora se ha ido nutriendo desde su infancia y, de igual modo, la nostalgia de las experiencias que quedaron por ser disfrutadas en La Habana y añoradas desde el exilio parisino. Así, pues, en cuanto a las vivencias verídicas de las que Zoé fue protagonista en su etapa adolescente se hallan aquellas que a todos son familiares (el primer amor –y consiguiente desamor–, el descubrimiento de la naturaleza en su esplendor o la toma de contacto consciente con la religión), pero también aquellas que solo los habaneros tienen la dicha de gozar.

En efecto, el paisaje de La Habana Vieja del que la autora es originaria, su vida festiva y sus variopintos personajes (la prostituta Osiris, de lozanía envidiada; el temido Farolito, que lloraba a escondidas por su perrito; o el Caballero de París, que era en realidad un gallego con muchas ínfulas y poco conocimiento del francés) son descritos como experiencias inolvidables e inigualables (incluso residiendo en la privilegiada ciudad del amor) por la autora. Por su parte, el imaginario literario que sus compatriotas y colegas bautizaron con sus descripciones de La Habana en la ficción se manifiesta también de forma intermitente entre los fragmentos del relato colándose con timidez entre los recuerdos de sus primeros escauceos amorosos, sus visitas a los numerosos cines existentes en la Cuba de los primeros años de los sesenta o sus escapadas al resto del país. El gran número de autores que han nutrido la imagen de la ciudad en la mente de Zoé desde su más joven edad (como el decimonónico José Martí, o los más recientes Lezama Lima, Alejo Carpentier o Cabrera Infante) actúan como recuerdos de la infancia de la autora cuyos paisajes literarios fueron visitados por esta en la Isla sintiéndose así parte de dicho mundo literario y haciendo que este, a su vez, pasara a formar parte de su vida. Por último, el letargo de su largo exilio ha calado hondo en la memoria de Valdés y ha dado lugar a una serie de recuerdos que, sin serlo siquiera, ya han pasado a crear la nostalgia de su (supuesta) vivencia, mal común este entre todos los desterrados contra su voluntad. En suma, pues, los tres ingredientes detallados, indisolublemente mezclados en la memoria ya para la habanera, recrean así la infancia relatada en su libro: en ocasiones escrupulosamente verídica, en ocasiones excesivamente literaria. No obstante, las descripciones de dicha infancia se van viendo ensombrecidas por una figura fantasmagórica materializada en los preceptos del

régimen socialista que triunfaron en la Cuba de 1959 y que, anecdóticamente, nació en el mismo año que la propia intelectual cual maldición dictada por los astros en su futura (e irónica) biografía. La escritora va así introduciendo en sus diversos capítulos una sombra que destila desesperanza y destrucción –literal– de la vida, del color y de la alegría caribeña presente en su niñez y, con ello, la oxidación de los cimientos de su ciudad, de su Habana Vieja.

Ciertamente, la férrea imposición del ideario castrista apoyó la apropiación estatal, a través del proceso de la nacionalización, de míticos bares (Zoé nombra el caso del mítico *Sloppy Joe's* por el que se dejaron ver Clark Gable, John Wayne o Ernest Hemingway) o de los muchos cines que poblaban el escenario del ocio habanero sesentero que acabaron en cierre. La política dictada por *El Comandante* cercó también la existencia de monumentos y arte sacro, que no gozaron de la retribución turística de la que sí habrían disfrutado en otro país del mundo. El imaginario individual de la escritora abandona así el recuerdo netamente individual para tornarse colectivo en cuanto a los efectos de la política comunista tanto para la ciudad como para los habitantes de la misma. En este mismo sentido, con independencia de bares, cines y monumentos sagrados, la literata relata cómo el comandante revolucionario usó su patente de corso para delimitar lo más importante para cualquier pueblo: su libertad ideológica y el derecho a la información. Así, pues, Zoé se muestra ciertamente explícita y, así como lo hicieran sus compatriotas y compañeros en el exilio, emplea su posición de libertad parisina para testimoniar la existencia de una Cuba contemporánea y actual de la que no se habla, de la que nadie habla: porque no se puede. “La Habana, como toda gran ciudad, es una ciudad violenta, ocurren asesinatos,

robos y todo tipo de delitos, pero durante más de cincuenta años han sido acallados por el régimen, que ha querido vender una sociedad socialista ejemplar, exenta de violencia” (170). La obra, por tanto, navega por partes entre las memorias de su niñez como individuo (*ergo*, su Habana) y las injusticias acarreadas desde dicha etapa hasta la actualidad para la colectividad del pueblo cubano por la privatización de libertad y conocimiento ejercida por el Estado.

La forma de *La Habana, mon amour* (nombre que la autora personaliza a partir de la película *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais) es, cuando menos, tan original como su contenido: si en este último la autora relata las vivencias de su juventud en la capital cubana a través de los recuerdos vividos, las influencias de la ficción literaria consumida y la nostalgia del exilio, la forma de la obra sorprende por igual. En efecto, Valdés mezcla una prosa ensayística, dulce y tierna de acuerdo a la inocencia de la niñez, con la inclusión de versos y poemas propios y ajenos, narraciones de diario personal pensadas para residir bajo llave (particularmente en cuanto a los juegos sexuales con su pareja) y otras formas que la escritura le permite a la cubana en su transgresión: desde la inclusión de fragmentos pertenecientes a la historiografía cubana pretérita y actual hasta los consejos a modo de guía turística cual *flyer* propagandístico. Asimismo, el registro que Valdés emplea a lo largo de su publicación incide en la intimidad esperada en unas memorias biográficas, íntimas y particulares, que la autora parece decidir *a posteriori* compartir con su público lector, si bien en ocasiones, especialmente en lo referente a su posicionamiento político, el registro varía hacia lo colectivo y la denuncia pública para mostrar la gran ira, la rabia y el rencor contenido, fruto evidente de más de dos décadas de un exilio forzado que la llevó a

abandonar, sin posibilidad de elección, a sus familiares, a sus preciados libros (en gran medida, partes de su vida atendiendo a la heterogénea fuente de sus recuerdos), todas sus pertenencias, su casa y, por último, su ciudad (169). Innovación, por tanto, es con toda probabilidad el mejor adjetivo para definir el contenido y la forma del último trabajo de la escritora (orgullosamente) habanera.

*La Habana, mon amour* resulta así una obra de gran actualidad dados los acontecimientos diplomáticos entre el país caribeño y los Estados Unidos en tanto que ofrece una imagen histórica del porqué de las desavenencias y, de igual modo, gozará de gran interés para el lector ávido en los detalles de la historia y la política de la Cuba contemporánea y actual (el elemento historiográfico, particularmente, resulta sorprendente en la precisión de fechas, lugares y acontecimientos). Asimismo, la obra resultará atractiva para todo aquel que sepa disfrutar del subgénero autobiográfico, si bien innovador en sus formas y ciertamente entretenido en sus detalles (el humor es, a pesar de todo, un elemento intrínseco en muchas de las situaciones relatadas) y que, además, permitirá reflexionar a su receptor sobre la relación que el tiempo va creando entre los recuerdos de la infancia y la ciudad donde fueron vividos hasta el punto de mezclar, conjugar y unificar ambos elementos en el imaginario de dicha etapa vital que, en última instancia, construye nuestro pasado como individuos y que Valdés explicita, aún con veinte años de destierro sobre la espalda, como reivindicación identitaria en su último capítulo: “Yo me fui, pero ella no se fue de mí. Ella se ha quedado aquí, a mi vera, en un acorde ininterrumpido” (p. 172).

### **3.3 Fernando García del Río: Idiosincrasia caribeña, psicosis colectiva e**

### ingenios de supervivencia <sup>67</sup>

La situación socio-política cubana no ha sido sólo revisada por autores nacidos en la mayor de las Antillas: el periodista y escritor español Fernando García del Río (Santander, España, 1962) se ha encargado, también en 2015, de hacer memoria de su particular peregrinaje como corresponsal en la Isla desde 2006 a 2011 para dar origen así a la publicación de su *La isla de los ingenios. Aventuras e infortunios de un corresponsal en La Habana en las postrimerías del castrismo*, nombre de extensión más que notable, pero en el que el lector más sagaz hallará los tres componentes narrativos principales del relato: aventuras e infortunios (particularmente, estos últimos, si bien narrados en clave de humor), la ciudad de la Habana y la política castrista. La obra, que se halla a medio camino entre la literatura de viajes y la autobiografía, se presenta inicialmente como el periplo de un periodista español enviado por el diario para el que trabaja, *La Vanguardia*, a la capital cubana en noviembre de 2006 con el fin de recoger de primera mano la inminente muerte del comandante debido a una aparente y grave enfermedad (es sabido que toda información relativa a la salud de Fidel fue —y es— secreto de Estado por lo que apenas se detallan las particularidades verídicas de dicha enfermedad y todo se limita a las hipótesis). No obstante, lo que pudiera parecer un relato periodístico al tratarse, precisamente, de un informador que se desplaza al "Nuevo Mundo" en busca de una noticia de altura, pronto va dejándose en un distante segundo plano para adentrarse con detalle en el contacto intercultural que se produce entre el corresponsal español y la cotidianidad del país caribeño, tan pronto como este aterriza en su destino y pisa suelo habanero. En efecto, el primer capítulo, de un total

<sup>67</sup> Recensión de la obra publicada, parcialmente, en *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Latinoamericanos* (Universitat Autònoma de Barcelona), Vol. 15, 2017.

de quince, alude ya a los efectos que dicho contacto acarrea al periodista a través de un explícito nombre, “La máquina del tiempo”, en el que el escritor da buena cuenta de la sensación de haber retrocedido en el tiempo debido a la impresión que le provoca la mera observación del paisaje cubano que va descubriendo en su primer día: “Quien haya viajado a Cuba ya habrá experimentado la impresión de súbito retorno a un pasado del que sólo tenía noción por fotos, películas y libros de historia” (33). Sin embargo, el proceso de retroceso que el escritor apunta se ve intensificado, más si cabe, por su peculiar narración de la idiosincrasia caribeña, lo que da origen a una surrealista cotidianidad con la que el español va topándose irremediabilmente en su peregrinaje por la Isla: “Pero la vuelta atrás inspirada por el paisaje no era nada en comparación con el retroceso que el sistema y sus circunstancias me sugerían a cada rato” (34). La descripción de los peculiares hábitos caribeños y los efectos que estos producen en el desplazado comienzan así a colonizar la mayor parte del contenido de la obra, por lo que la publicación empieza a mostrarse ya, desde sus primeras hojas, más próxima a la disciplina sociológica que a los entresijos de la labor periodística. Precisamente, fiel a dicho análisis sociológico, el periodista se detiene en su ritmo narrativo para relatar con gran detalle la impronta que la política instaurada en la Isla tras el triunfo de la revolución ha dejado sobre sus habitantes, quienes se han visto abocados a aplicar todo su ingenio para adaptarse a esta y, en última instancia, convertirse en “supervivientes” de la misma (y de ahí al nombre del libro que, de forma nada anecdótica, viene precedido de una primera página introductoria con las acepciones lexicográficas del propio lema “ingenio”, dada su relevancia en la obra). Lo cierto es que, en gran medida, los preceptos socialistas no sólo han modificado las

leyes sobre la propiedad privada o la capacidad de adquisición individual de productos comerciales (de los que el autor también da cuenta), sino que los preceptos políticos dictados por *El Comandante* han modificado también la forma de relacionarse entre los propios cubanos, a través de la instauración tácita de un código antiespía, especialmente al tratar temas que pudieran ser incómodos para los servicios de seguridad del Estado. De esta forma, en el capítulo “Súbeme esa radio, haz el favor” el autor cántabro hipotetiza con perspicacia periodística sobre el porqué en todos los lugares que visita en la Isla, la música puede llegar a ser ciertamente molesta para el tímpano del visitante, ya que, como desvelará *a posteriori*, dicho volumen tiene una razón que se aleja de cualquier problema auditivo del pueblo cubano: evitar que las conversaciones puedan ser interceptadas fácilmente por algún micrófono escondido o algún agente secreto, lo que tiñe a la cotidianidad cubana de un clima pseudobélico constante, fruto de una psicosis colectiva que teme los efectos de la contrariedad política. En palabras del escritor: “En el coche o en casa; en el hotel o en el restaurante, cualquier objeto o hueco insignificante podía contener un micrófono que arruinaría la aventura cubana de todos los interlocutores en la charla así registrada” (51). La ya mencionada psicosis podría así explicar, en palabras del español, “la aparente necesidad de los cubanos de escuchar cualquier tipo de música con el mayor nivel de vatios y decibelios disponible en el aparato reproductor” (51). Con independencia de la dedicación descriptiva de la idiosincrasia caribeña y la psicosis colectiva que presencia en su estancia, el autor también se detiene con detalle en argumentar cómo los antillanos consiguen mantener la Isla a flote y evitar así el ahogamiento metafórico de sus sufridos, siempre según García del Río, habitantes: un gran ingenio empleado como

forma de supervivencia, que hace de la carencia su virtud. A diferencia de la cultura española, el ingenio en Cuba no se circunscribe exclusivamente a la picaresca, sino que se aplica a todas las parcelas del individuo en su día a día y tanto de forma singular como colectiva. Así pues el periodista se topa en su visita con antiguas lavadoras-secadoras de origen soviético, las populares y pretéritas Aurika 70, que llegan a ser prescritas por los médicos isleños como aparatos de hidromasaje para el tratamiento de lesiones (104); reconvertidas en máquinas de aire acondicionado para afrontar la humedad y el calor antillano (107); o empleadas por agricultores y comerciantes como trituradoras de grandes cantidades de tomate en época de recolección, para obtener el valioso fruto listo para su envase en botellas de cristal (107-8). Pero el ingenio cubano ha ido también adaptándose a los tiempos actuales donde, como es sabido, priman la tecnología y las comunicaciones, por lo que el corresponsal español también describe la evolución de dicho ingenio típicamente cubano en su adaptación a los nuevos tiempos: “Más allá de los apaños con electrodomésticos, son las telecomunicaciones y la automoción los sectores donde la inventiva cubana se desarrolla con mayor desparpajo y riqueza de soluciones” —para precisar después— “Así lo acreditan las miles de antenas de factura casera que todavía hoy pueblan las terrazas de La Habana. Destacan las parabólicas hechas con sartenes, bandejas de aluminio, sombrillas o paraguas, así como las antenas radiofónicas a base de perchas o agujas de coser [...]” (109). También el sector automovilístico se ha visto desarrollado en la Isla por —prácticamente solo— el ingenio cubano, haciendo que “miles o tal vez decenas de miles de imponentes cochazos de marcas tan insignes como Buick, Dodge o Chevrolet sobreviven desde los años cincuenta del pasado siglo gracias a un eficaz sistema de

trasplantes de piezas extirpadas a robustos ejemplares de Lada, Moskvitch o Volga producidos en la extinta URSS” (110). En lo referente al registro que García del Río emplea en la génesis del relato, destaca con claridad su propósito de alejarse de toda retórica barroca que, en última instancia, resulte vacía o repetitiva en su contenido para mantenerse directo, explícito y, hasta en alguna ocasión justificada, coloquial con su lector. En efecto, la descripción del periplo por la isla caribeña y el consiguiente choque cultural que se produce entre el corresponsal y su nuevo destino requiere de una comicidad con el lector que evite causar dramatismo ante los acontecimientos relatados y que el autor consigue hallar en dicho registro humorístico para mantener, a su vez, el interés en el devenir de los acontecimientos (y, particularmente, las diversas desventuras del periodista en tierra ajena). El cántabro emplea así el elemento cómico para evitar cualquier tono trágico ante las situaciones de las que es testigo y como método de atracción continuo para el lector, manteniéndose fiel a su ingrediente narrativo principal hasta el final de las páginas, donde consuma el viaje con su deportación de la Isla en 2011 por ciertas desavenencias entre el periodista y el partido comunista cubano (lo que abrirá varios interrogantes en el lector sobre la división de poderes actual en el país caribeño).

*La isla de los ingenios* es, por tanto, una obra de relevancia actual dada la atención mediática que la Isla ha alcanzado tras retomar las relaciones diplomáticas con su país vecino, escrita con gran sentido del humor y ciertas dosis de ironía explícita que puede resultar de gran interés, tanto para el lector atraído por el rumbo de la política castrista en la actualidad como para aquel que sólo se aproxime a la publicación por el mero ejercicio saludable de la lectura. En ninguno de los dos casos,

García del Río defraudará a su público.

La impronta de los sucesos más recientes acaecidos entre Cuba y Estados Unidos, a la par que la desaparición mortal de *El Comandante*, ha dejado clara huella, tal y como hemos examinado en líneas superiores, en el sector editorial y audiovisual, que incluso ha gozado de diversos premios de distinta índole por lo que se ha visto ampliamente reconocida. De esta forma, es posible pensar en un nuevo *boom* de la literatura cubana (e hispano-caribeña, por extensión), escrita tanto en los confines de la Isla así como fuera de ellos (y condiciones tan particulares como el exilio). ¿Finalizó el *boom* pionero con los propios Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y Carlos Fuentes de las décadas de 1960 y 1970? Probablemente, sí, se abrió y cerró su *boom*, pero a juzgar por analistas como Donald Shaw o nuestro propio examen la literatura hispanoamericana actual y contemporánea ve oscilar su difusión en el mercado editorial (y, de acorde a los nuevos tiempos, audiovisual) según el periodo histórico y los acontecimientos sucedidos en estos como objetos de consumo, ocio y, probablemente en menor medida, investigación, a modo de explosión o, en su voz inglesa: *boom*.

## OTRAS VÍAS DE DIFUSIÓN Y PUBLICIDAD:

### LAS ADAPTACIONES ARTÍSTICAS

Con independencia de la existencia de los certámenes literarios, los consiguientes galardones, nuevas eclosiones comerciales o la cuota mediática alcanzada por los autores a través de su aparición en las revistas y los programas de televisión, la segunda mitad del siglo XX ve nacer también otra maquinaria de difusión y publicidad de las obras hispano-caribeñas insulares escritas en Estados Unidos hacia el gran público: las adaptaciones. En efecto, dichas adaptaciones inciden en la divulgación de los nombres de los autores y sus historias al acervo común con tal fuerza que consiguen alcanzar incluso a aquellos individuos poco dados a la lectura y que de no ser, precisamente, por las adaptaciones no conocería la existencia de los autores y sus obras literarias. Tal y como su nombre indica, las adaptaciones transfieren a un nuevo código el contenido de los textos de ficción (generalmente, al código cinematográfico y televisivo, aunque también se aprecian adaptaciones musicales y teatrales) por lo que su existencia se convierte en una nueva vía de difusión que termina por convertirse en publicidad de los textos literarios de gran alcance que incluso llega a modificar las características materiales del libro (basta con ver las reediciones que se producen de las obras adaptadas cuya portada se ve modificada para incluir en ella el póster de la adaptación cinematográfica o la aparición de alguna mención explícita a dicha

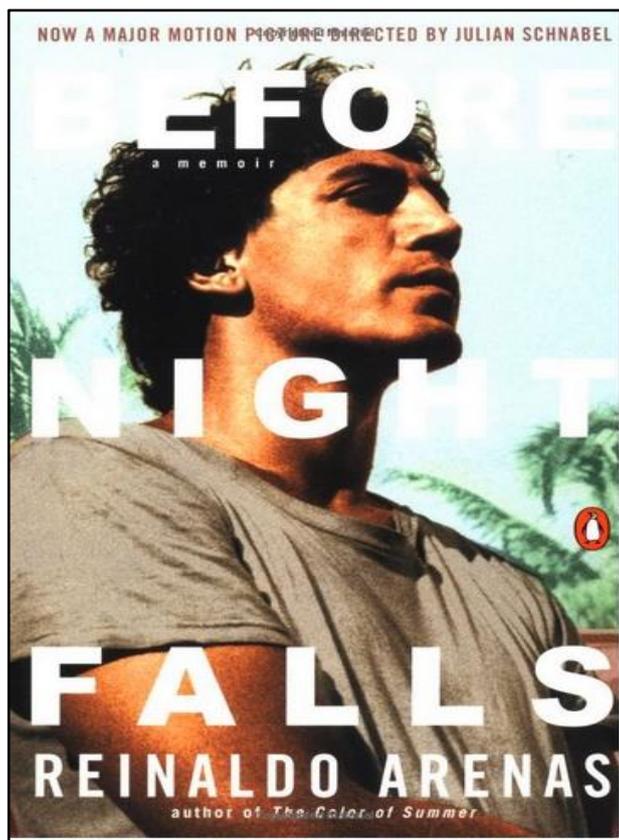
adaptación en la portada). De esta forma, pues, el amplio número de las variopintas adaptaciones ayuda inequívocamente a difundir el nombre de autores y obras agrupadas bajo dicha línea de investigación al acervo social más popular destacando, entre otros muchos casos<sup>68</sup>:

- *Antes que anochezca (Before Night Falls, 2001)*, del polifacético director neoyorquino Julian Schnabel, a partir de la autobiografía póstuma de Reinaldo Arenas (1992). La película cuenta en su reparto con el actor español Javier Bardem en el papel del escritor cubano, lo que valió la nominación al mejor actor protagonista en los premios Óscar de Hollywood en el año 2000, acompañado de otros actores de gran relevancia internacional como Johnny Depp, Olivier Martínez, Andrea Di Stefano o Sean Penn. La adaptación, al igual que el texto original, da buen detalle de las vivencias biográficas de Arenas en su Cuba natal, el triunfo de la Revolución socialista, la consiguiente necesidad

<sup>68</sup> Las imágenes de las cubiertas de las obras literarias aquí mostradas han sido tomadas del mayor almacén de libros de venta en línea, *Amazon*, lo que demuestra que dichas ediciones se mantiene en comercialización en la actualidad, a excepción de la cubierta de *The Mambo Kings Play Songs of Love*, tomada de otra web de venta de libros, *Leura Books*.

- La cubierta de *Before Night Falls* se halla en la dirección <http://www.amazon.com/Before-Night-Falls-A-Memoir/dp/0140157654>
- La cubierta de *Carlito's Way* y *After Hours* se halla en [http://www.amazon.com/Carlitos-Way-After-Hours-Film/dp/1853754900/ref=sr\\_1\\_3?s=books&ie=UTF8&qid=1450345591&sr=1-3&keywords=carlito%27s+way](http://www.amazon.com/Carlitos-Way-After-Hours-Film/dp/1853754900/ref=sr_1_3?s=books&ie=UTF8&qid=1450345591&sr=1-3&keywords=carlito%27s+way)
- La cubierta de *After Hours* en formato electrónico se halla en [http://www.amazon.com/After-Hours-Carlitos-starring-Pacino-ebook/dp/B00GODMZ6E/ref=sr\\_1\\_4?s=books&ie=UTF8&qid=1450346025&sr=1-4&keywords=carlito%27s+way](http://www.amazon.com/After-Hours-Carlitos-starring-Pacino-ebook/dp/B00GODMZ6E/ref=sr_1_4?s=books&ie=UTF8&qid=1450346025&sr=1-4&keywords=carlito%27s+way)
- La cubierta de *In The Time of The Butterflies* se halla en [http://www.amazon.com/Time-Butterflies-Julia-Alvarez/dp/1565129768/ref=sr\\_1\\_1?s=books&ie=UTF8&qid=1450345660&sr=1-1&keywords=in+the+time+of+the+butterflies](http://www.amazon.com/Time-Butterflies-Julia-Alvarez/dp/1565129768/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1450345660&sr=1-1&keywords=in+the+time+of+the+butterflies)
- La cubierta de la obra de Hijuelos, por su parte, se ha tomado de la dirección [http://www.leurabooks.com.au/?page=shop/flypage&product\\_id=463787](http://www.leurabooks.com.au/?page=shop/flypage&product_id=463787) (la última revisión de las cuatro páginas: 17/12/2016).

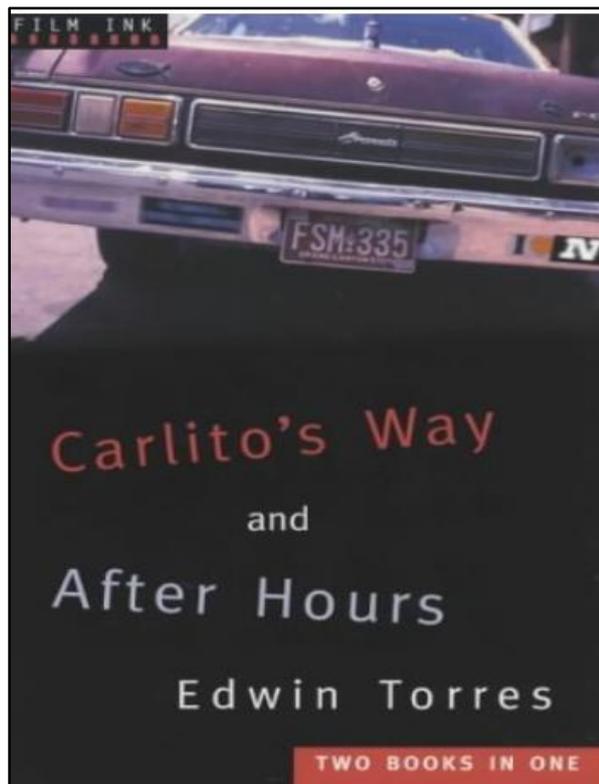
de exilio del autor y, por último, su ocaso tras saberse víctima mortal del SIDA. La relevancia de la película, apoyada en el éxito de la nominación al premio Óscar del actor español, dio lugar así a una reedición de la novela en 2001 por parte de la editorial Penguin Books, que la había publicado por primera vez en 1994, en cuya portada aparece ahora el póster de la película de Schnabel con el rostro de Bardem, en la que, además, se lee “Now a major motion picture directed by Julian Schnabel” (en español: “Ahora convertida en película de gran producción dirigida por Julian Schnabel”). La película se convierte, por tanto, en una nueva vía de difusión *per se* del relato de Arenas pero, a su vez, actúa como elemento de publicidad de dicha obra, que se materializa en nuevas reediciones aprovechando el éxito del film, y, en última instancia, consigue la familiarización del nombre de su autor con el gran público, incluso con aquel poco dado a la actividad lectora.



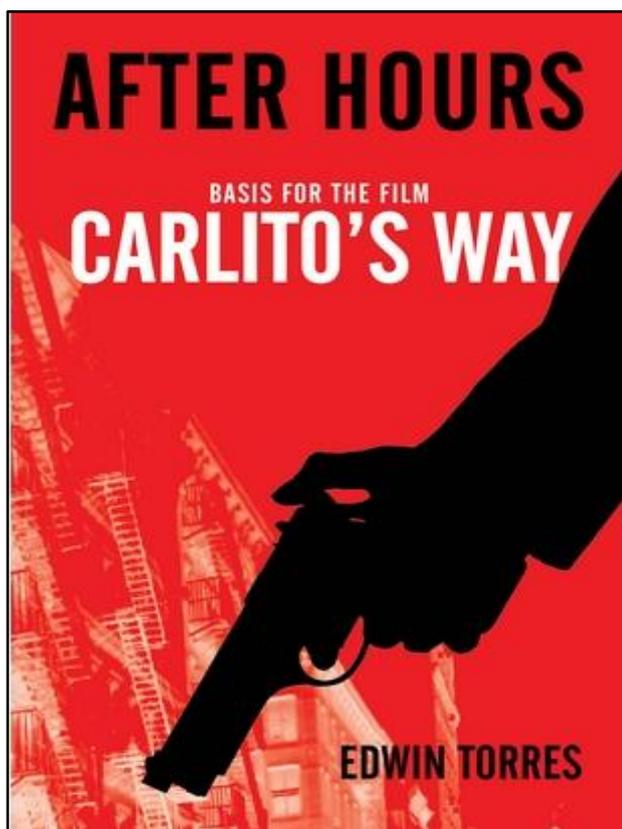
Reedición de 2001 por Penguin Books de *Antes que anochezca* en su traducción al inglés donde se emplea el póster de la adaptación cinematográfica como reclamo publicitario.

- *Atrapado por su pasado (Carlito's Way, 1993)*, del aclamado director Brian de Palma, basada en las novelas policíacas *Carlito's Way* (1975) y *After Hours* (1979) del autor *boricua*-americano Edwin Torres. La película, que sigue las hazañas al margen de la ley del personaje Carlito Brigante, de origen puertorriqueño, y su posterior intento por reintegrarse a la sociedad tras su paso por la cárcel, obtuvo gran éxito de taquilla y cuenta en su elenco con actores de gran repercusión como Al Pacino, que encarna a Brigante, Sean Penn, Penelope Ann Miller, John Leguizamo o Viggo Mortensen. Varias de las interpretaciones de los actores partícipes del film fueron reconocidas con sendas nominaciones a los

premios Globos de Oro de 1993 en las categorías de mejor actor y actriz de reparto (Penn y Miller, respectivamente). El éxito alcanzado por la película llevó a las empresas editoriales a las reediciones de las obras de Edwin Torres apoyándose en dicho éxito, como el caso de Prion Books, que incluso tiempo después del estreno de la película, publicó en 2002 ambos títulos en un único libro dentro de la serie *Film Ink* (tinta de película). La versión en *ebook* (libro electrónico) de *After Hours* es aún más explícita en cuanto a la influencia de la versión cinematográfica sobre la comercialización del libro ya que en su cubierta se alude explícitamente a que dicho relato constituye “la base” de la película de *Carlito's Way*.

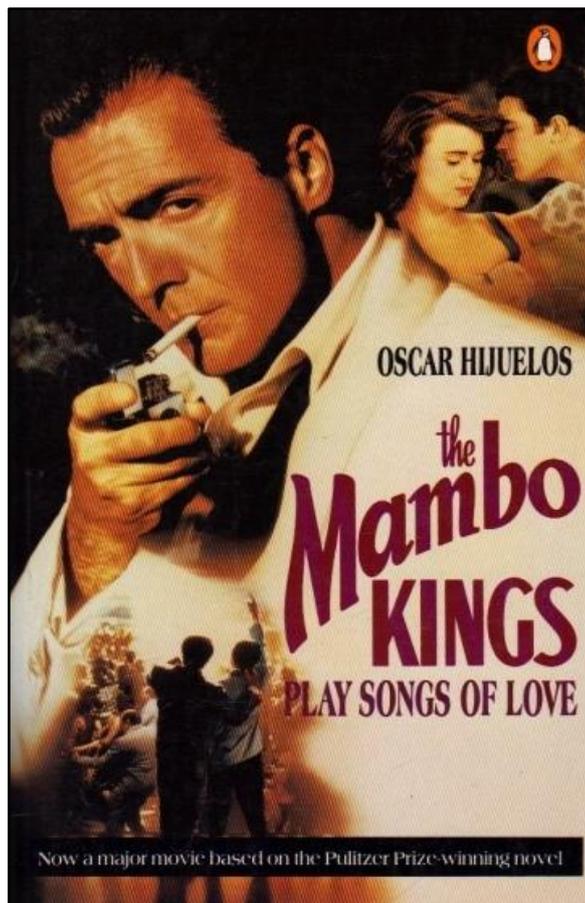


Reedición de 2002 por Prion Books bajo la serie Film Ink de los dos títulos de Edwin Torres que dieron origen a la adaptación de 1993 protagonizada por Al Pacino en el papel de Carlito Brigante.



- *Los reyes del Mambo tocan canciones de amor (The Mambo Kings, 1992)*, de Arne Glimcher, a partir de la obra ganadora del Pulitzer de Óscar Hijuelos, *The Mambo Kings Play Songs of Love (1989)*. Al igual que la novela, la adaptación cinematográfica de Glimcher narra el periplo de los dos hermanos cubanos, interpretados por el actor neoyorquino Armand Assante y el español Antonio Banderas (siendo este su primer papel en una película norteamericana), en su idea de alcanzar el supuesto sueño americano a través de su música, a la vez que se envuelven en diversas relaciones amorosas: las que dejan en la Isla y las del nuevo país. La película cuenta, anecdóticamente, con la aparición de auténticas estrellas del mundo de la canción hispano-caribeña migradas a Estados Unidos como el puertorriqueño-americano Tito Puente o la cubana

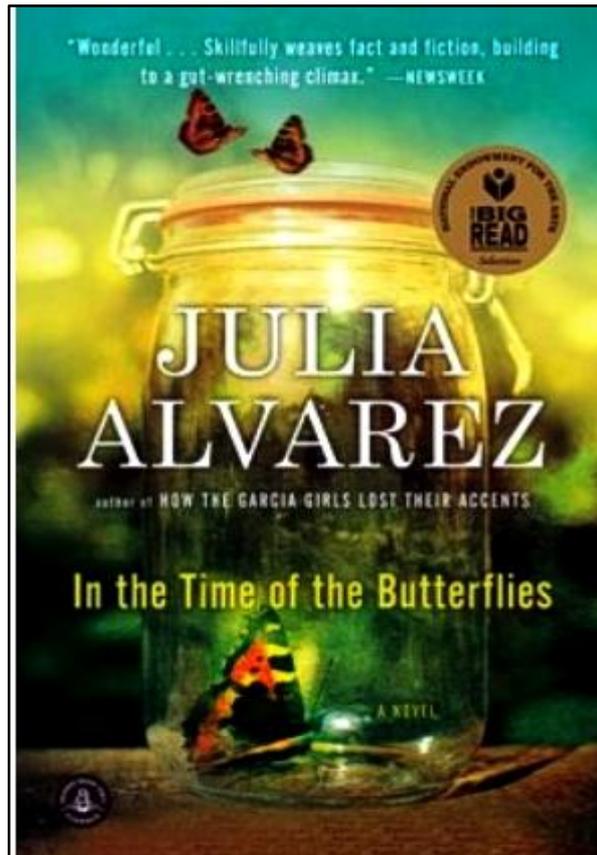
Celia Cruz. Por su parte, los productores Daryl Roth y Jordan Roth sufragan la adaptación de la obra de Hijuelos para la escena teatral en 2005 siendo así estrenada ese mismo año en el Golden Gate Theatre de San Francisco y con la participación de Esai Morales y Jaime Camill en sendos papeles protagonistas. De cualquier modo, las posteriores reediciones de la obra del autor cubano-americano aprovechan tanto la relevancia del film como el prestigio acarreado por el Pulitzer ganado por el escritor como reclamo comercial. No en vano, la existencia de la adaptación cinematográfica, la relevancia de sus actores (particularmente, Antonio Banderas) y el premio Pulitzer han conseguido en la actualidad que el título del relato de Hijuelos resulte conocido para el gran público (y de ahí a dichas tácticas comerciales).



Reedición de 1992 de Penguin Books de la obra de Hijuelos en cuya portada se emplea el mismo póster de la película de Glimcher. En la portada también se aprecia la mención al galardón Pulitzer ganado.

- *En el tiempo de las mariposas (In the Time of The Butterflies, 2001)*, del director catalán Mariano Barroso, basada en la vivencias de las hermanas Mirabal durante el trujillato relatadas en el texto homónimo (1994) de Julia Álvarez. El elenco de las actrices que interpretan a las hermanas dominicanas que sufrirán la persecución y muerte por parte del dictador se corresponde con la mexicana Salma Hayek (también convertida en productora del film) en el papel de Minerva, la argentina Mía Maestro en el papel de Mate y la mexicana Lumi Cavazos como Patria. Por su parte, Leónidas Trujillo es interpretado por Edward

James Olmos y Lio, encargado de compartir con Minerva la existencia del grupo de resistencia frente a la política ejecutada por el dictador en la Isla, es llevado a cabo por el mediático cantante estadounidense de origen puertorriqueño, Marc Anthony (cuyo nombre real es Marco Antonio Muñiz).



Tal y como se ha venido apuntando, varias de estas adaptaciones cinematográficas se han visto, a su vez, publicitadas por la recepción y nominación de premios cinematográficos de gran relevancia internacional como los Óscar de Hollywood o los Globos de Oro, referidos estos, fundamentalmente, tanto a las interpretaciones de sus actores como a su banda sonora. Así en el caso del primer

galardón apuntado, *Before Night Falls* le acarrió la nominación al mejor actor protagonista al actor español Javier Bardem en el año 2000 y *The Mambo Kings* optó a la mejor canción original en 1992 con el tema “Beautiful Maria of my soul”. En cuanto a los Globos de Oro, *Carlito's Way* les supuso en 1993 sendas nominaciones al mejor actor y actriz de reparto para Sean Penn y Penelope Ann Miller y, de nuevo, *The Mambo Kings* optó a la mejor canción original con la antes apuntada. De esta forma, los premios cinematográficos han dado mayor presencia mediática a las películas y, con ello, mayor difusión de los autores y los títulos recogidos bajo la producción artística hispano-caribeña en Estados Unidos.

Los premios literarios, por su parte, han supuesto también un factor clave en la difusión de las obras tanto al tejido social como al mercado editorial (basta con ver las referencias a dichos premios en las portadas de las reediciones, como el caso de la antes señalada *The Mambo Kings Play Songs of Love* de Hijuelos en la que se alude al Pulitzer ganado por esta). En efecto, el escritor cubano-americano ganó dicho galardón a la mejor obra de ficción en 1990 por la historia de los dos músicos cubanos, publicada en 1898 (en castellano, *Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor*), mientras que, por su parte, el dominicano-americano Junot Díaz lo hizo en la misma categoría en 2008 por su *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, publicada en 2007 (en castellano, *La Breve y Maravillosa Vida de Óscar Wao*). Los premios Pulitzer no son los únicos galardones con los que se ha distinguido la producción artística hispano-caribeña insular producida en el país estadounidense, sino que muchos otros han pasado a manos de autores procedentes del Caribe español en reconocimiento a su trabajo artístico en tierra norteamericana, con particularidad a lo largo de la segunda

mitad del siglo XX, con la consiguiente retribución económica y publicitaria. Así, entre muchos otros, el prestigioso *Jane Addams Children Book Award* le fue concedido en 1973 a la *nuyorican* Nicholasa Mohr por su *Nilda* y, dos años después, el *New York Times Outstanding Book Award* reconoció también la calidad de su *El Bronx Remembered* (1975). El Premio Literario Casa de las Américas, por su parte, galardonó en 1982 al catañense (Puerto Rico) Pedro Juan Soto por su *Un oscuro pueblo sonriente*, mientras que el dominicano Viriato Sención resultó ganador del Premio Nacional de Novela de la República Dominicana, otorgado por la Secretaría Dominicana de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, con su polémico *Los que falsificaron la firma de Dios* (1992). El *Janet Heidiger Kafka Prize* distinguió en 1997 la novela *The Agüero Sisters* de la cubano-americana Cristina García, que años antes había publicado su novela debut *Dreaming in Cuban*, que la convirtió en 1992 en finalista del premio estadounidense *National Book Award*. En cuanto al género literario teatral, Miguel Piñero fue agraciado por su cruda pero ciertamente exitosa obra *Short Eyes* (1974) con dos relevantes premios teatrales como el *New York Drama Critics Circle Award* y el *Off-Broadway*. Los premios literarios, por tanto, se han convertido en un factor clave en la difusión de las obras hispano-caribeñas escritas en Estados Unidos a través de la relevancia mediática que les es acarreada gracias a las nominaciones y a los galardones recibidos (así como, evidentemente, la retribución económica que suele acompañar a los premios que supone un espaldarazo en la carrera literaria de los autores). Como ya se ha podido apreciar, los galardones y las adaptaciones (y los reconocimientos debidos a estas) han supuesto en suma una publicidad añadida a las estrategias de marketing propias de la empresa editorial y han pasado a convertirse *per se* en nuevas vías de

conocimiento y expansión de la producción literaria hispano-caribeña escrita en tierra estadounidense.

<b>Influencia editorial y publicitaria del <i>boom</i> sobre la producción hispano-caribeña en Estados Unidos</b>	
Literatura latinoamericana	
Agotamiento de la novela en Europa y EE.UU.	Repercusión mediática de los escritores (presencia en magazines y otros medios de difusión mediática)
Interés occidental en los acontecimientos sincrónicos latinoamericanos	Tácticas de márketing de la empresa editorial: libro como producto de ventas masivas
Beneplácito occidental ante la entrada de traducciones de obras producidas en Latinoamérica	Aparición de editoriales <i>culturales</i> que difunden obras latinoamericanas

Certámenes literarios		Galardones	
<i>Boom de 1960-1970</i>			
Difusión mundial de las obras latinoamericanas	Espacio comercial para las obras hispanas	Reediciones continuadas	Adaptaciones (cine, teatro, ...)
<i>Otros booms</i>			
<i>Boom II</i>	<i>Boom III o Boom junior</i>	<i>Boom cubano “Che Guevara” (1997)</i>  <i>Boom tras la toma de relaciones políticas entre EE.UU. y Cuba y post-muerte de Fidel Castro (2015-2016)</i>	

Cuadro 17. Resumen de los efectos de difusión y publicidad de los booms sobre la literatura hispanocaribeña en Estados Unidos.



## **CAPÍTULO 2:**

### **ANÁLISIS DE LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA ESCRITA EN**

### **ESTADOS UNIDOS: LITERATURAS MIGRACIONALES**

“Ser imparcial de eso es que se trata.  
Hay que compartir los dulces de la piñata.  
Ahora si el vaquero nos maltrata  
puede ser que a las hormigas les salga lo de Zapata.  
En equipo se resuelve cualquier contratiempo,  
cuando te picamos picamos al mismo tiempo.  
Sobre nuestra unidad no debe haber preguntas.  
Frente al peligro las hormigas mueren juntas”.

Calle 13, *El hormiguero*.

PEDRO JUAN SOTO: LA HISTORIA DE PUERTO RICO A TRAVÉS DEL  
CUENTO TESTIMONIAL.  
EL CASO DE LA GRAN MIGRACIÓN PUERTORRIQUEÑA HACIA NUEVA  
YORK Y LA GÉNESIS DE *SPIKS*.

### La historia de Puerto Rico a través del *corpus* textual de Pedro Juan Soto

“Escribir este cuento y enfrentarme a la censura de amistades y parientes fue una sola cosa. Todos temían la revelación de unos hechos aparentemente comprometedores.

Me di cuenta, entonces, de que yo habría de escribir siempre sin respeto hacia los censores. Intentaba en este cuento dar testimonio de la vida puertorriqueña en Nueva York. No sabía si otra vez podría aunar de una vez la familia, el sufrimiento, la economía de palabras, mi propio dolor”.

Pedro Juan Soto, “Los inocentes”, *Spiks*.

Son muchos los autores cuya producción responde al contexto socio-político de su presente y de las experiencias de las que es testigo. No en vano, la literatura ha sido históricamente una exposición de diálogo entre la producción artística y los acontecimientos de distinta índole que dichos autores han atestiguado, convirtiendo así la génesis textual en un elemento de testimonio a través de la ficción. Este es el caso indudable del escritor y activista<sup>69</sup> político Pedro Juan Soto (Cataño, Puerto Rico, 1928- San Juan, Puerto Rico, 2002). Su vasta producción textual permite, de hecho, aproximarse con detalle a la historia contemporánea de la Isla del Encanto a través de sus relatos en el eje diacrónico: desde la Gran Migración Puertorriqueña (1946-1965), la invasión estadounidense de la isla de Vieques (1940-1983), el retorno de los neorricanos a la Isla coincidiendo con los vaivenes económicos de Estados Unidos o la vida de los anglo-estadounidenses enguetados en la Isla. En palabras de su viuda, la escritora miembro de la generación puertorriqueña de la década de 1960 y profesora,

<sup>69</sup> Dada la precisión que requiere la tesis, se desplaza el activismo político de Pedro Juan Soto en pro del examen de su análisis literario.

ya jubilada, de la Universidad de Puerto Rico, Carmen Lugo Filippi<sup>70</sup> (Ponce, Puerto Rico, 1940), ante la pregunta: ¿Cree que el conjunto de la obra de Soto puede ofrecer a sus lectores una aproximación a través de la ficción literaria a los sucesos más destacados de la historia contemporánea de Puerto Rico? Su respuesta es clara y rotunda: “¡Claro, es indudable [ríe]! Que en la totalidad de su obra de ficción se reflejan conflictos destacados de la historia nuestra [puertorriqueña] contemporánea [...]”. Por lo tanto, el estudio de títulos como *Spiks* (1956), *Usmail* (1959), *Ardiente suelo, fría estación* (1961) o *Un oscuro pueblo sonriente* (1982) suponen una serie de relatos testimoniales de la biografía isleña y, particularmente, el rumbo de sus relaciones políticas con Estados Unidos dada la particular situación de la Perla del Caribe con dicho país. La literatura narrativa y el propósito testimonial resultan pues un binomio indisoluble en el examen de la producción de Soto tanto en su conjunto como de manera individual. La literatura en este caso se define como parte de la historiografía de la Isla, aspecto este que recalca la relevancia del texto como producto de su tiempo y respuesta a los contextos políticos de, en este caso, Latinoamérica.

El presente examen se propone pues analizar de forma detallada la obra *Spiks*

---

<sup>70</sup> Carmen Lugo Filippi, con independencia de su génesis textual como miembro de la Generación de 1960 en Puerto Rico, donde predominan los nombres femeninos y los materiales narrativos vinculados a la realidad de las mujeres en dicho país -olvidados hasta la fecha en el resto de generaciones literarias, predominantemente falocéntricas en todos los aspectos-, fue, sin duda alguna, la mujer que mejor conoció a Pedro Juan Soto ya que fue su compañera sentimental durante largas décadas y lo acompañó, de hecho, hasta el último de sus días en San Juan de Puerto Rico. A lo largo de mi estancia en dicha Isla, pude contactar con la viuda de Soto gracias a la profesora de la Universidad de Puerto Rico, Adamaría Vilar-Pina, y la primera accedió amablemente (incluso a pesar de su debilitado estado físico) a concederme una entrevista en relación a la biografía y génesis artística de Pedro Juan Soto. Aparte de la entrevista, pude charlar con ella sobre otros aspectos vinculados a la literatura y cultura puertorriqueña por lo que su visión me ayudó a aproximarme con detalle a dicha idiosincrasia *in situ* y, además, me regaló un ejemplar de *Spiks* con anotaciones del propio Pedro Juan para la presente tesis. Las palabras de agradecimiento a Lugo Filippi son insuficientes ante tanta amabilidad y cariño. La entrevista se halla anexada al final del proyecto bajo el título “Eterno Pedro Juan Soto: un repaso a su figura y trayectoria literaria a través de los recuerdos de su viuda, la escritora y profesora doña Carmen Lugo Filippi”. Todas las reflexiones de Lugo-Filippi se han tomado de dicha entrevista.

(1956) del autor de Cataño como material literario testimonial de la Gran Migración Puertorriqueña (1946-1965), así como, en un plano de examen profundo, examinar su génesis textual encuadrada en el contexto socio-político de la firma del Estado Libre Asociado en 1952, que afectará a la generación de escritores sincrónicos en su producción textual, así como la renovación del cuento puertorriqueño dadas las influencias de autores de reconocido prestigio y difusión mundial como Faulkner, Joyce o Hemingway en la génesis puertorriqueña y, de manera más precisa, ambas cuestiones en la construcción de la obra de Soto y sus cuentos. Afortunadamente, durante mi estancia de investigación en el Departamento de Estudios Hispánicos y en el Seminario Federico de Onís, epicentro de la literatura caribeña mundial, de la Universidad de Puerto Rico me permitió acceder al ejercicio de entrevistar a investigadores de dicho Seminario, como el caso de don Mario O. Ayala, al catedrático en literatura puertorriqueña y director del Departamento de Estudios Hispánicos, don Fernando Feliú Matilla, la doctora miembro de número de la RAE puertorriqueña, Mercedes López-Baralt, o la escritora y viuda de Pedro Juan Soto, Carmen Lugo Filippi, por lo que este capítulo, además de la teoría *stricto sensu* como fuente de argumentación de las exposiciones, va a verse enriquecido con las perspectivas y reflexiones de todos y todas los entrevistados que ofrecen, además, diversas perspectivas de los temas tratados a lo largo de este análisis. Las entrevistas van a convertirse así en una fuente de conocimiento que actualiza el estado de la cuestión y permitirá construir un relato próximo a las circunstancias acaecidas en la vida histórica, política e intelectual de Puerto Rico que tuvieron lugar en la aparición de *Spiks*.

## En busca de definiciones del cuento testimonial en América Latina

El doctor y director del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Pittsburgh (Pensilvania, Estados Unidos), Duchesne Winter, se ha dedicado a estudiar la importancia histórica y, sobre todo, la relación del relato literario y el testimonio como herramienta de crítica y difusión en América Latina, debido a los contextos socio-políticos que esta región ha afrontado a lo largo de su vida desde los procesos colonizadores europeos de los que fue objeto, dando lugar a una obra canónica en su temática bajo el nombre *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios* (1992). En efecto, la difusión del texto de Duchesne pasa a convertir a su autor en uno de los investigadores más representativos del testimonio en América Latina cuyas teorías beben de los preceptos de uno de los padres más relevantes en cuanto al examen del testimonio en Latinoamérica como John Beverley y su exitoso “Anatomía del testimonio”, publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1987), a la vez que recoge reflexiones que dialogan con los preceptos de críticos del testimonio en la América que habla español como las que Zimmermann o Hugo Achugar darán lugar *a posteriori* como el trabajo *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (2004) de este último (y, particularmente, el capítulo “Sobre relatos, memorias, olvidos y orejas. Permanencias y cambios en la cultura latinoamericana”). Ciertamente, el concepto de literatura testimonial se ha convertido desde hace ya unas década, revisado hasta la actualidad, en objeto de debate en la comunidad literaria con el fin de aclarar qué se entiende por el término y cuál es su asociación entre la experiencia y la escritura:

La emergencia de la “literatura testimonial” en las últimas décadas es, de hecho, una prueba más de la ductilidad del concepto de literatura, que habitualmente utilizamos como algo dado, pero que en realidad no para de ampliar sus límites y de redefinirse en cada época. Hace cincuenta años, el testimonio era reconocido como un tipo de discurso judicial, histórico o de denuncia política, pero no como texto literario. ¿De qué hablamos, pues, al hablar de literatura testimonial? ¿Qué tipo de problemas implica esta categoría? (Peris Blanes, 2014: 10).

En su reflexión el investigador de la Universidad de Valencia/Universitat de València Peris Blanes recurre a ejemplos ampliamente aceptados como literatura testimonial, como Primo Levi, para argumentar su hipótesis al respecto de las características del texto homónimo:

Primo Levi, que en 1946 había escrito *Si esto es un hombre*, su doloroso testimonio sobre Auschwitz, narró poco después en *La tregua* (1962) la experiencia posterior a la liberación y su vuelta a través de la Europa devastada por la guerra. En ese escenario en ruinas, Levi cuenta su necesidad de hacer público lo vivido en los campos y de hacer a sus contemporáneos partícipes de la magnitud insondable de la destrucción vivida en Auschwitz (2014: 11).

Resultando para este de vital importancia el pacto tácito entre el lector y la voz narradora o “yo” autoral, lo que ha ligado la experiencia autobiográfica y la memoria con la escritura testimonial:

su vinculación a un sujeto que se hace responsable de la veracidad de lo

narrado y que, de ese modo, establece un pacto de verdad con el lector. No solo eso, sino que propone un texto en el que, además del acontecimiento histórico o violento, lo que se representa es el propio “yo” autoral en su vivencia personal de ese acontecimiento. Es por ello que la literatura testimonial se ha vinculado recurrentemente a las obras autobiográficas, a las memorias y a la escritura de diarios no ficcionales. La especificidad de lo testimonial frente a esas otras escrituras del yo podría ser su vinculación a un acontecimiento definido ocurrido en un periodo de tiempo breve y en el que el sujeto que narra la experiencia desempeña un rol más de víctima que de actor principal (2014: 13).

Para finalizar recalcando la necesidad de visibilidad del testimoniante en los acontecimientos que ha atestiguado con el propósito de externalizar y denunciar así dichas experiencias:

La eclosión de lo testimonial en los últimos años ha estado, sin duda, ligada a esos procesos, pero también a la necesidad de visibilizar, denunciar y dar cuenta de realidades políticas, sociales y económicas negadas por los Estados y las instituciones. En ese sentido, la creciente legitimidad de los supervivientes en la escena pública desde, al menos, los años sesenta ha permitido que buena parte de los testigos de la violencia en los procesos de descolonización, en las dictaduras militares de América Latina o en algunas de las guerras contemporáneas contaran con modelos ya consolidados para hacer públicas sus experiencias desgarradoras (2014: 12).

Examinadas las ideas principales que envuelven el debate del concepto de

literatura testimonial en la actualidad a través del profesor Peris Blanes, las reflexiones iniciales de la investigación de Duchesne apuntan, por su parte, a que:

No existe un reino estético del que sólo determinadas clases de obras ostenten carta inamovible de ciudadanía. Los rasgos que definen la producción estética se desplazan de continuo, pues ésta adquiere y conjuga diversas funciones en distintos contextos sociales e históricos. [...] en el campo literario, la canonización de ciertas obras como “auténticamente” literarias responde a las funciones adoptadas por las diferentes instituciones que condicionan esta tarea (1).

Siendo estas para Duchesne una heterogénea suma de elementos que establecen los confines de la literariedad y establecer, por tanto, una clasificación textual limitante:

Los grupos sociales que formulan, ocupan, dirigen o pugnan por dirigir o influir esas instituciones (centros educativos, editoriales, medios de comunicación periódica, premios, institutos, seminarios, bibliotecas, librerías, etc.)[...] los que, a fin de cuentas, determinan, de acuerdo con el papel que le asignan a la variedad de productos que programan y sustentan, los lindes de la literariedad y las consiguientes jerarquías de géneros, formas y contenidos valederos (1-2).

No obstante, la cuestión de la relevancia de la literariedad de la obra que se presume testimonial resulta una cuestión especialmente crítica ya que puede oponerse al carácter testimonial de esta por lo que el doctor emplea gran parte de sus reflexiones al respecto. En este sentido, la metáfora del eje temporal se convierte en

elemento de vital importancia para este en tanto que, al igual que ocurre con es este dispositivo intangible, es la diacronía del estudio del texto y el hecho descrito lo que permite la corroboración del carácter descriptivo del mismo:

quizás no podríamos percibir su movimiento hacia esa “no literariedad” sino como un desconocimiento de su existencia o valor de parte de determinadas formaciones ideológico-literarias. De manera que la volubilidad histórica del hecho literario, hasta ahora, solo es perceptible como la del tiempo físico mismo, siempre hacia adelante, sin posibilidad comprobable de regresión (2).

El estudio del investigador propone en su teoría una nueva perspectiva del estudio del material literario como instrumento testimonial en una redefinición de la categorización del *corpus* latinoamericano:

Podemos aducir éstas y otras consideraciones de enfoque similar, como premisas teóricas de una investigación de la narrativa testimonio conducente a explicarla dentro del reordenamiento contemporáneo de los registros literarios latinoamericanos (2).

El testimonio en el material literario debe así, siempre según los postulados de Duchesne, enfatizar su función comunicativa a través de dos características clave como son el registro del acontecimiento en cuestión y su posterior difusión a través de su propio canal en términos de la comunicación:

Pero no es nuevo el desarrollo de formas literarias que, como la narrativa del testimonio, hacen del registro y divulgación documental del acontecer sociohistórico su principal función comunicativa, a la vez que integran, dentro

de esa función, el particular trabajo que realizan sobre el canal comunicativo que les es propio: el lenguaje (4).

A pesar de que su estudio se centre con especial atención en la segunda mitad del siglo XX dados los contextos dictatoriales y la relevancia que estos han adquirido en el panorama mundial en los que se ha empleado el medio literario como herramienta de conocimiento testimonial, el profesor sitúa ya desde los tiempos de la colonización la aparición de una literatura con valor evidencial de sucesos y experiencias de carácter, fundamentalmente, histórico-político, solo que la crítica latinoamericanista ha consensuado ahora una categorización firmemente aceptada por la misma:

El testimonio continúa, pues, en realidad, una tradición literaria latinoamericana existente desde el “Descubrimiento”. La producción actual singulariza y desarrolla una de las modalidades de esa tradición, cuyos rasgos básicos se perfilan en aquellos géneros incluibles en la literatura documental: la crónica, la relación, las memorias, diarios de campaña, colecciones epistolares, cuadernos de viaje, autobiografías y biografías, discursos, ensayos y reportajes. Todos encauzan, al menos, algunos elementos testimoniales.

Dicho consenso ha dado lugar a la normatividad del uso de sintagmas ya consensuados (en ocasiones con la innovación de un añadido terminológico que enfatice el binomio del texto y el testimonio), si bien dentro de la tipología del texto testimonial es ahora su carácter de relevancia histórica lo que le permite destacar, precisamente, dicha “testimonialidad”:

No es de extrañar que la presente producción testimonial recurra al tesoro

expresivo de estas formas, o que en muchos casos, obras que subtitulamos, por ejemplo, “novela testimonio”, consistan en versiones actualizadas de algunas de ellas, cual la memoria o el diario de campaña. La diferencia es que ahora preferimos destacar su “testimonialidad”, por así decir (4-5).

Y es en sus siguientes teorías donde reside la pertinencia del estudio del profesor Duchesne en el presente capítulo: su no discriminación a subgéneros literarios dentro de la narrativa como el cuento (recordemos que *Spiks* es una compilación de siete cuentos individuales que permiten en el ejercicio de la lectura una visión separada o bien en su conjunto) como parte del material literario testimonial, incluso aunque el cuento tienda –según él mismo- a priorizar la ficción como nexo del relato:

Las denominaciones “testimonio”, “novela testimonial”, o “narrativa testimonial”, no deben separar una clase necesariamente opuesta a otros géneros de narración documental, ni siquiera a la novela o cuento, pues estos no se circunscriben a la predicación ficticia (por más que tiendan a privilegiarla como centro magnetizador del conjunto) (5).

No obstante, matiza el investigador, la narrativa testimonial, en sus heterogéneas formas (incluida el cuento), debe presentar una serie de condiciones que resultan necesarias para dicho estatus y, no en vano, favorecen su condición de relato veraz. Así destaca:

La narrativa testimonial entonces:

1. Presenta un testigo o testigos auténticos.
2. Las declaraciones de los testigos son la materia principal del relato.

3. El relato se propone atenerse a la factualidad estricta del acontecimiento, de acuerdo a los modelos de factualidad que dé en adoptar o presentar (5).

Si bien es cierto que el testimonio se ha visto ciertamente popularizado por autores de la talla del escritor italiano de origen hebreo Primo Levi y su relato de los horrores del Holocausto nazi de los que fue testigo en Auschwitz recogidos en *Si esto es un nombre* (1947) o el autor español Max Aub y su *La gallina ciega. Diario español* (1971), en la que ofrece la descripción de la cotidianidad de la vida trágica, mísera y triste de la España dictatorial desde su exilio en México, probablemente ha sido Latinoamérica el lugar donde con mayor innovación se ha desarrollado el texto testimonial. En efecto, dado que este ha tenido que contraponerse y reconfigurar los preceptos ofrecidos desde las instancias de poder, el ingenio de los escritores y escritoras latinoamericanos se ha convertido en *conditio sine qua non* para la aparición y desarrollo de una producción significativa homónima desde su posición de alteridad:

Un testimonio, cualquiera que sea, interesa no sólo por el orden de hechos que revela, sino por la posición y perspectiva que adquiere aquel que lo proporciona en el acontecimiento de acontecimientos que contribuye a configurar. Ello es más evidente en el caso de las actuales narraciones testimoniales latinoamericanas, pues a ellas ha afluido un conjunto de paradigmas estético-culturales alternos, es decir, temas, asuntos, personajes y modos de configurarlos, nacidos de aquellas experiencias populares que contradicen las informaciones, versiones y modelos de la realidad de general hegemonía en el continente (6).

Las nociones teórico-reflexivas sobre la presencia histórica y el carácter testimonial del relato literario en América Latina permiten así establecer el aparato metodológico para analizar una de las obras más canónicas del catañés Pedro Juan Soto como cuentos de carácter testimonial encargados de recoger a través del medio literario las experiencias de los migrantes boricuas en la Gran Migración Puertorriqueña.

### **Contexto sociológico de la Generación de 1940/1950: Gran Migración Puertorriqueña**

Tal y como se ha analizado en el primer capítulo de la tesis, en cuanto a las migraciones humanas masivas hacia los Estados Unidos acaecidas en el segundo decalustro del siglo XX (y en cuanto al caso particular de Puerto Rico) las nefastas consecuencias que acarrió para la infraestructura económica de Puerto Rico la Operación *Bootstrap* o Manos a la Obra impulsada por el Gobierno de Washington D.C. hacia la década de 1940 resultaron el factor clave para el éxodo migratorio. Dicha operación, que fue promulgada también desde la Perla del Caribe por el primer gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, basó su estrategia principal en promover el ingreso de capital foráneo (fundamentalmente, estadounidense) gracias a incentivos monetarios atrayentes y salarios reducidos lo que produjo grandes movimientos migratorios dentro de la Isla, convirtiendo a su capital y sus fábricas recién instaladas como destino de los trabajadores de los pueblos periféricos de San Juan hacia la misma. Puerto Rico, país mayormente agrícola, no soportó por largo tiempo la estrategia de los planes de Washintong D.C. y, acosados por la competencia

mundial, el país caribeño pronto mostró signos de debilidad económica en cuanto a la industrialización y el desempleo aumentó hasta cifras inaguantables por el sistema gubernamental de la isla lo que empujó a miles de puertorriqueños al desplazamiento a los Estados Unidos:

A pesar de que la producción industrial se triplicó entre 1950 y 1980, este aumento no fue suficiente para compensar la enorme merma en la agricultura durante este período. En 1940, la agricultura empleaba el 44.7 por ciento de la fuerza de trabajo y la industria el 10.9 por ciento; para 1980, la agricultura había bajado al 5.2 por ciento, mientras la industria casi había duplicado su participación [...]. Los servicios y, en particular, la administración pública, absorbieron parte del excedente laboral, pero muchos trabajadores se vieron forzados a emigrar a los Estados Unidos (Icken Safa, 1998: 20).



Imagen de un contenedor de *Spanish Harlem* en el que se hace referencia a la semi-oficialidad del nombre de El Barrio debido a la presencia puertorriqueña en East Harlem.

La ciudad de Nueva York fue principalmente el destino elegido por los migrantes económicos dada la aparición de una línea aérea directa entre la capital de la Isla y dicha ciudad estadounidense (Badillo, 2006: 73), aunque otros estados próximos, como Nueva Jersey, o ciudades de gran atractivo económico para el desplazado se vieron también convertidas en final de trayecto para los boricuas:

Los antiguos sectores puertorriqueños de Manhattan crecieron rápidamente con la afluencia de nuevos migrantes. Estos desarrollaron barrios puertorriqueños importantes en el Bronx y Brooklyn y en las comunidades vecinas de Nueva Jersey. En Chicago y Filadelfia las comunidades boricuas también se expandieron rápidamente entre 1950 y 1960 y se desarrollaron otras en Cleveland, Connecticut, Buffalo e Indiana (Picó, 1988:263-64).

Bien es cierto que de manera previa a la Gran Migración Puertorriqueña ya se habían dado casos de migraciones notables de individuos puertorriqueños a Estados Unidos desde las primeras décadas del siglo XX. Tal y como afirma el investigador en economía y escritor de la Universidad de Puerto Rico Julio César Pol alude en su “Determinantes económicos de la migración entre Puerto Rico y Estados Unidos”:

Entre 1900 y 1901 se manifestaron los primeros eventos de migración de puertorriqueños a Hawaii (en ese momento otra colonia estadounidense) [...] Para 1927, alrededor de 1.500 trabajadores, esposas e hijos fueron llevados al estado de Arizona a trabajar a campos de algodón (2004: 3).

El investigador enfatiza también que “otros eventos de migración fueron de carácter individual, mostrando una preferencia a establecerse en el noreste de los Estados Unidos”. Pol, por último, apunta que “Se estima que entre 1900 a 1944, alrededor de 90.000 puertorriqueños se mudaron al noreste [...] Aunque la mayor parte de los puertorriqueños se concentraría en el estado de Nueva York” (2004: 3).

De cualquier modo, la época comprendida entre 1946 y 1965 va a presenciar un éxodo sin precedentes en la historia de la Isla del Encanto: desde 1930 hasta 1970 el número de puertorriqueños censado en Estados Unidos pasó de alrededor apenas 68.000 personas hasta la impresionante cifra de más de 1.4 millones:

From a population of about 68.000 in 1930 the number of Puerto Ricans in the United States increased to 246.000 in 1950 of whom 87% resided in New York State, most in New York City. By 1960 the more than tripled to 911.000 and although the growth rate slowed by the end of the decade, in 1970 there were over 1.4 million Puerto Ricans residing on the U.S. Mainland (Bergad y Klein, 2010: 38).

En efecto, dicho éxodo va a impactar directamente en la producción literaria de la agrupación de escritores que fueron testigos directos (muchos de ellos también migraron a tierra estadounidense) y escribieron durante dicha época que la crítica latinoamericanista ha tildado de Generación de 1940, 1945 o 1950 indistintamente para englobar en dicho grupo a autores cuyas obras más representativas fueron publicadas en sendas décadas, entre la que destacan nombres como René Maqués,

Emilio Díaz Valcárcel, José Luis González, Abelardo Díaz Alfaro y, por supuesto, Pedro Juan Soto.



Autores de la Generación del 40/50 juntos. De izquierda a derecha: José Luis González, Luis Rafael Sánchez, Emilio Díaz Valcárcel, Manuel Maldonado Denis, Juan María Bras y, por último, Pedro Juan Soto. [Fotografía cedida por Juan Manuel Soto Arrivi, hijo de Pedro Juan Soto y profesor de español en la Universidad de Indiana, Estados Unidos].

De forma sincrónica, la firma del Estado Libre Asociado en 1952 entre el gobierno de Puerto Rico y los Estados Unidos van a truncar las esperanzas de independencia de la mayoría de estos autores, que vienen precedidos de los preceptos recogidos en el *Insularismo* (1934) de Antonio Salvador Pedreira (más conocido únicamente por su apellido, Pedreira) sobre la relevancia de la defensa de la puertorriqueñidad frente a la absorción cultural por parte de los Estados Unidos, que marcarían los postulados en los que se movieron tanto en términos políticos como literarios los miembros de la Generación de 1930, predecesora esta de la de 1940/1950, en la que se halla el autor de nuestro interés.

### **Las limitaciones del concepto de “generación” y falocentrismo literario**

No obstante, si bien es cierto que el término “generación” permite un enfoque didáctico y encaja en las herramientas temporales que permiten una investigación más precisa y focalizada, el mismo ha sido debatido continuamente por la comunidad latinoamericanista dadas las limitaciones que, a su vez, recrea en la historia de la literatura. Así el investigador Mario O. Ayala<sup>71</sup>, doctor en literatura hispanoamericana e investigador del Seminario de Onís (Universidad de Puerto Rico):

Lo primero que le tengo que decir es que, obligatoriamente, uno no puede escapar de lo que es la utilización de las herramientas de la generación como método, como herramienta conceptual, porque en muchos de los acercamientos a la literatura siempre se ha utilizado la generación para

---

<sup>71</sup> Puede leerse la entrevista que me concedió el investigador del Seminario Federico de Onís Mario O. Ayala Santiago durante mi estancia de investigación en la Universidad de Puerto Rico en el anexo “Una revisión crítico-política de la generación literaria del 40 en Puerto Rico: Insularismo, falocentrismo, intertextualidad y colonialismo estadounidense”. Todas las referencias a las palabras de dicho investigador son tomadas de la mencionada entrevista.

establecer el estudio diacrónico. Sin embargo, yo creo que la generación, el concepto de generación, es un concepto extremadamente problemático y limitante porque, si bien ayuda a organizar o a periodizar a ciertos escritores que producen unas obras literarias de valía, no toman en cuenta que ese autor puede escribir por mucho más tiempo y puede evolucionar, como en muchos casos han evolucionado.

A lo que puntualiza:

[...] desde una perspectiva más teórica, el concepto de generación es demasiado rígido con respecto a la situación de las fechas y a los eventos que agrupan a cierto grupo de escritores o a cierto grupo de obras. Muchas veces cuando se han utilizado los elementos característicos de ese tipo de etiqueta de la generación, se tiende a limitar los acercamientos que se pueden hacer al análisis del texto, texto que puede conllevar una serie de trabajos ideológicos o estéticos distintos. Básicamente esa etiqueta comienza a buscar lo que se establece como característico de la generación y muchas veces puede nublar otros elementos constitutivos de la obra literaria como tal, pero también de la evolución del escritor o del lenguaje. Y en el caso de Puerto Rico es extremadamente problemática la utilización de la generación, pero es imposible para uno poder no utilizar el concepto de generación como parte de lo que son los estudios de la literatura puertorriqueña.

El catedrático don Fernando Feliú Matilla<sup>72</sup>, por su parte, coincide, en gran

---

<sup>72</sup> La entrevista de la que se han tomado todos los postulados del catedrático contenidos en este capítulo puede leerse completa en el anexo titulado “Una revisión histórico-política de la producción literaria puertorriqueña. Entrevista con Fernando Feliú Matilla”. Todas las referencias a las palabras de dicho catedrático se hallan tomadas de la mencionada entrevista. La misma ha sido, de igual modo, publicada

medida, con las apreciaciones del investigador Ayala en tanto que como el propio afirma que dicho concepto resulta “limitante”:

Ese es un esquema muy típico de las historias de las literaturas, que tienden a periodizar a partir de fechas particulares entendiendo por generación la mayoría de ellas -incluyendo la de Puerto Rico-, no como la fecha de nacimiento de un grupo de personas sino más bien como una fecha de nacimiento en común en la cual influyen unos acontecimientos históricos que marcan el desarrollo de ese grupo colectivo. Es muy complejo, es muy limitante limitar la literatura a generaciones porque en el caso de, por ejemplo, Enrique Laguerre -al que se le vincula a la generación del 30, uno de los más conocidos con la novela *La llamarada* de 1935: quizá una de las novelas más famosas de la década del 30-, muere a los 100 años, o sea que él mismo supera el concepto generación. Pedreira, que murió por un virus, una cosa un poco rara, muere a los 40 años. Si hubiera vivido más, muy posiblemente, hubiera reflexionado sobre su propia obra y seguir otro derrotero totalmente distinto, vete tú a saber... En ese sentido el concepto generación es más limitante: es muy limitante.

Frente a las posibilidades que pueden ser empleadas por el investigador en su función, como alternativa a la periodización generacional, el catedrático detalla las siguientes, si bien puntualiza de nuevo la inevitable sistematización hacia la misma:

¿Qué alternativa hay? Buscar modelos alternos, es decir, buscar líneas de fuga temáticas que corran paralelas, que corran simultáneamente entre varios

---

en la revista Kamchatka. Revista de Análisis Cultural de la Universidad de Valencia/Universitat de València, Nº 9, 2017.

textos. Como, por ejemplo, puede ser el problema de la caña de azúcar, el problema de la música, de la comida... Hay varias formas de verlo y la tecnología sería uno de ellos. La tecnología, la relación entre lo real y lo escrito, el campo y la ciudad. Son paradigmas que se pueden ver diacrónica y sincrónicamente y que romperían un poco ese esquema tan rígido de las generaciones que es muy difícil de romper porque, no es que aquí lo hagamos mal, [...]

En lo que extrapola sus reflexiones al campo de la literatura universal: “[...] piensa en la generación del 98, piensa en la generación del 27 y luego está la del 14, la de Gómez de la Serna también... o sea que somos muy dados a la periodización por generaciones”. No obstante, el mismo recalca también las ventajas que dicha tendencia a la agrupación de autores puede ofrecer, con independencia de las limitaciones a las que previamente había hecho referencia:

Por otro lado, tiene sus ventajas también porque te da un centro centrípeto alrededor del cual aglutinar una serie de escritores y obras, ayuda a organizar centrípetamente, a partir de un núcleo, y se van generando, a partir de ese núcleo, como una metáfora de la sideral, como una planetaria. Gira sobre un centro, que en el caso de la generación del 30 fue Pedreira, y así, ¿no?

De cualquier modo, el concepto generacional en la literatura puertorriqueña parece hallar sus orígenes en la generación predecesora a la de las décadas del 40/50, es decir, la del 30, periodizando así la posterior producción boricua:

En cuanto a la importancia de la generación del 30, fue enorme porque

fue, de hecho, la primera generación que vivió y se crió bajo la dominación estadounidense [...] Ellos fueron los primeros en sistematizar el estudio a partir de un concepto clave que es la identidad: qué somos, cómo somos y por qué somos como somos. Pedreira sería el buque insignia, precisamente por eso: porque lo periodizaron y organizaron en ese proceso y canonizaron unas obras por encima de otras. Todo canon incluye y excluye simultáneamente y así *El jíbaro* queda consolidado, mientras que otros textos como *Tapia*, *La cuarterona*, *Las coplas del jíbaro* también quedaron relegados a la prehistoria de la literatura puertorriqueña [...] O sea que en ese proceso de canonización ellos casi se apropiaron de un *corpus* y lo manejaron un poco a su antojo para imponerle un valor ideológico y así eso explica que muchos textos pre-*Llamarada*, muchas novelas, hayan pasado inadvertidas. Porque una de las primeras historias de la literatura puertorriqueña, la de Manrique Cabrera, es de la generación del 30 y él empieza con ese criterio generacional.

Otros de los aspectos clave en el sistema de periodización de la génesis literaria puertorriqueña es la ausencia de nombres femeninos, a pesar de haber casos de gran relevancia estética y legado histórico como Julia de Burgos, que debería haber encajado en la Generación del 30, pero ha pasado desapercibida hasta la fecha, en los que se llevan a cabo intentos de recuperar su legado como en la obra de Vanessa Pérez-Rosario *Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon*<sup>73</sup> (2014). Las generaciones literarias puertorriqueñas, al menos hasta la década de 1960, parecen

<sup>73</sup> Ver anexo bajo el título "Recensión. *Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon*" para una lectura más profunda de la obra de recuperación de la figura y *corpus* de la autora puertorriqueña gracias a la profesora Vanessa Pérez-Rosario.

pues haberse creado alrededor de un epicentro netamente falocéntrico. La razón a esta característica, según el investigador Mario O. Ayala se debe a que la cultura e idiosincrasia del pueblo puertorriqueño ha resultado, en efecto, machista por lo que se ha privilegiado la producción masculina frente a la femenina:

Yo creo, evidentemente, nuestra cultura, nuestra idiosincrasia cultural ha sido bastante machista y es todavía machista. La situación falocéntrica sí tiene mucho que ver en términos teóricos, pero más bien a mí me parece que los sujetos de mayor exposición en la gran mayoría, y no estoy hablando de la calidad de su literatura, que muchos sí tienen literatura de mucha calidad y de mucho calibre, la exposición era mayormente masculina porque nuestra cultura ha sido siempre una cultura muy tradicional, donde se le negaban los espacios a los sujetos femeninos; [...].

En cuanto a la figura de la antes nombrada Julia de Burgos, olvidada prácticamente hasta la actualidad y recuperada por la comunidad latinoamericanista con el fin de promover una nueva historia de la literatura que refleje la veracidad de los hechos, Ayala apunta que, aparte de ser mujer, las características de su obra resultaban innovadoras para una sociedad en la que la sexualidad de la mujer no podía ser expresada con libertad, además de la hipocresía de la sociedad en que le tocó vivir y escribir frente a una mujer :

[...] incluso el propio mito que hay sobre Julia de Burgos, Julia de Burgos es un mito y es un sujeto porque en la gran mayoría de ocasiones ella se alejaba de lo que era la idiosincrasia femenina puertorriqueña. Y hay aspectos incluso de la vida de Julia de Burgos que muchos críticos no quieren tocar ni con una vara.

Julia de Burgos era nacionalista y haber sido nacionalista en los años treinta cuando realmente el nacionalismo fue un movimiento político que enfrentó el coloniaje de manera directa era una ruptura total en términos políticos. [...] Yo creo que hay que investigar porque el canon privilegió desde una perspectiva idiosincrática y cultural la exposición de las obras de los varones. A veces no necesariamente con mala intención sino porque por la cultura era así, dominada por hombres, y entonces tenían más exposición. [...] La literatura y la poesía de Julia de Burgos no solamente es poesía con matices políticos, con matices eróticos y entonces el que una mujer pudiera expresar su sexualidad con un orgullo de la perspectiva erótica eso era pecado mortal en nuestra sociedad, era pecado mortal. Pero, por ejemplo, una compositora como Silvia Rexach es otra *rara avis*. Cuando buscas las composiciones musicales de Silvia Rexach... es básicamente una Julia de Burgos en la canción popular. De todo tipo de exposición: de la sensualidad, de la sexualidad femenina, del elemento erótico... siempre fue muy vedado no solamente por el canon sino por el contexto cultural: nosotros vivimos en una sociedad extremadamente reprimida, Y también hay un discurso de doble moral, [...].

La opinión del investigador es también compartida por el catedrático en tanto que Feliú plantea que la literatura puertorriqueña ha sido muy machista y paternalista y ha negado la posibilidad de entrada a autoras femeninas, si bien es cierto que ofrece una nueva perspectiva en cuanto a la desvinculación del perfil de Julia de Burgos en relación al perfil hegemónico de la Generación del 30:

Muchas de las obras de Julia y Clara Lair, etcétera, y, sobre todo, Marina Arzola

-que es una de mis favoritas-, han sido publicadas, pero tampoco han llamado la atención de la crítica, no mucho al menos. [...] Es una literatura muy machista, muy paternalista que ha relegado a las escritoras a un segundo plano desde el siglo XIX. O sea que en ese sentido sí, la incorporación de ellas al canon suele ser problemática y mínima, ¿por qué mínima? Porque se conoce de Julia de Burgos lo de siempre, “Rio grande de Loiza”, “Julia y yo”... poemas así. Sin embargo, para mí lo mejor de Julia es su último libro, *El mar y yo*, que es el más profundo, es el que menos se conoce. No es que no se conozca, es el que menos se le vincula a ella, se le vincula con lo erótico, con el tema del río, lo erótico, la sexualidad...

El catedrático destaca, a su vez, la biografía, ciertamente marginal, de la autora, lo que ayudaría a su invisibilidad en el canon generacional:

en la década del 30 y también el perfil de Julia de Burgos no encajaba con el perfil del intelectual. Esta es una mujer pobre, nace en Carolina, prácticamente iba descalza a la Universidad, consiguió estudiar en la lupi [Universidad de Puerto Rico en sus siglas en inglés: UP(R)], en la Facultad de Educación, pero no fue profesora del Departamento de Estudios Hispánicos. Estuvo un poco ajena a los centros de poder cultural. Fue una figura marginal también por eso. Si hubiera dado clase de Estudios Hispánicos otro hubiera sido el cuento...

### **La firma del Estado Libre Asociado: *Condado con candado*<sup>74</sup>**

De cualquier forma, partiendo de la noción de Generación, con los

<sup>74</sup> Metáfora tomada del libro del autor dominicano Guillermo Francisco Gutiérrez publicado en 1986 en el que emplea dicha metáfora como el prejuicio atado a los sujetos migrados a Estados Unidos.

problemas (y ventajas) que este conlleva y el falocentrismo que ha guiado dicha periodización en la génesis literaria puertorriqueña, cierto es que la Generación de 1940/1950 se ve fuertemente influida por la firma del tratado del Estado Libre Asociado establecido *ad hoc* entre el gobierno boricua y el gobierno de Washington para formalizar legalmente la relación geo-política entre la Isla y los Estados Unidos. En términos legales, la firma del ELA viene a reconfigurar los anteriores tratados y actas (como el caso de Foraker, 1900, o Jones, 1917 –que reemplazaba la anterior-) en pro de un sistema legal teóricamente consensuado por ambas partes y el beneplácito de Luiz Muñoz Marín, promulgándose como un proceso de riqueza recíproca (en inglés recibe el nombre de *Commonwealth of Puerto Rico*) y una mayor libertad para la Isla (no en vano el nombre en español contiene el término “Libre”: Estado Libre Asociado). No obstante, los intelectuales que tuvieron acceso a la información de la veracidad de dicha firma fueron testigos de lo que realmente implicaba el tratado para la autonomía de la Isla y sus habitantes por lo que su literatura reflejó la preocupación de la materialización de los efectos del ELA para Puerto Rico. En palabras de Ayala el tratado no fue en realidad lo que se promocionó sino que supuso un nuevo nombre para una relación de dominio de las instituciones anglo-estadounidenses en la Isla por lo que lo tilda de “mentira histórica”:

Lo que pasa es que el ELA como realidad política y geopolítica significó muchas cosas, entre... la peor, lo que significó el ELA para nosotros, hablando como independentista, es que básicamente el establecimiento del Estado Libre Asociado conllevó una mentira histórica: la mentira histórica de presentar o de promulgar discursivamente que existía un acuerdo y un impacto bilateral entre

el colonizado y la metrópolis. Y eso nunca fue cierto.

Asimismo, el investigador del Seminario Federico de Onís destaca que en las últimas investigaciones llevadas a cabo por el mismo y su grupo de investigación han desvelado que el ELA fue una herramienta política para calmar las ansias de mayor autonomía por parte del pueblo boricua y sus intelectuales en un tiempo especialmente complicado para los Estados Unidos debido a los conflictos bélicos mundiales:

En las últimas investigaciones, los que hemos investigado la historia de Puerto Rico [...] nosotros en los documentos y en todo lo que hemos encontrado nos hemos dado cuenta de que, básicamente, esto fue un complot. Los EE.UU. necesitaban apaciguar al nacionalismo, eliminar el nacionalismo del contexto de la participación en las guerras mundiales. En los años cincuenta había que eliminar el nacionalismo porque estábamos en plena guerra fría, en los años 30 se salía de la primera guerra mundial y los EE.UU. en las dos guerras se mantuvieron como ejes bélicos, pero también como ejes económicos en términos de inversiones. Los EE.UU., dentro de su perspectiva imperial, necesitaban tener en Puerto Rico una relativa paz por lo que era la amenaza bélica de la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, de la Segunda Guerra Mundial. Durante el proceso de la Segunda Guerra Mundial y después en la tercera guerra fría. Obviamente eso ya ha cambiado, con el avance de la tecnología, pero Puerto Rico, un país que estaba rodeado de campamentos y bases militares de todo tipo, de todo tipo. Y nosotros tenemos diez o doce campamentos militares, campamentos de entrenamientos, campamentos de

prácticas militares, etcétera, que en una situación normal, cualquier país que intenta o quiere tener una base militar en otro país tiene que pagar. Aquí no tiene que pagar...

De forma nada anecdótica, Ayala destaca el caso de la isla puertorriqueña de Vieques en la que Estados Unidos prestaba el terreno de dicha isla a terceros para sus pruebas de índole bélico como ejemplo del dominio absoluto del gobierno de Washington sobre la Isla antillana y la impronta literaria:

Básicamente, nosotros somos propiedad de ellos, sin contar la situación del caso de Vieques que fue campamento de tiro, que la desfachatez era tal que se le alquilaba Vieques a otros países para que vinieran a hacer prácticas de tiro. Esa situación, evidentemente, cala hondo en los sujetos coloniales con conciencia o los sujetos que pretendemos no ser colonizados, pero para los escritores era muchos más dura esa realidad. Por ejemplo, el caso de Pedro Juan Soto y José Luis González, ellos conocían, básicamente, lo que era este tipo de realidad y atacaron ferozmente, discursivamente desde su literatura... muchas veces su literatura se le tacha de literatura comprometida o de literatura panfletaria cuando realmente estos están encargando de un fenómeno político real que es el fenómeno del coloniaje. [...].

El ELA es también entendido como una cierta excusa teórica de naturaleza política para el director del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Feliú Matilla en tanto que resulta –según el mismo- contradictorio en sus términos:

El ELA fue una estrategia política de Muñoz Marín para sentar las bases de una relación pseudo-colonial con un grado de autonomía limitado, como por ejemplo el inglés, que no es idioma oficial, y si lo es nunca ha sido oficial real; se habla español, pero la aduana, la moneda, el control de fronteras lo tiene EE.UU. O sea que el ELA fue una especie de concreción de una especie de alianza mutua entre Puerto Rico y EE.UU. que Muñoz Marín se inventó y que nos llevó a un callejón sin salida. Porque es un Estado Libre Asociado, ELA, que es totalmente contradictorio. Si es libre no es estado, si es estado no es libre, si es libre no es asociado, si es asociado no es estado. Como quiera que lo mires es una total contradicción.

Recogida tal y como él la describe por la generación del 40/50 en la que impactó de lleno por ser testigos de dicha firma histórica, mantenida hasta nuestros días, entre ellos Pedro Juan Soto:

Díaz Valcárcel, José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto, los cuatro fueron cuentistas. Es una generación de prosa realmente y es una generación que, resiente más que la del 30 el ELA, porque resiente ese colonialismo descarado que la del 30, cuando se publican los textos a los del 30, no se había llegado a ese momento. Ya en el 50, cuando publican los del 40 o 45, ya se ven las consecuencias de la relación política con EE.UU., ya se ve la inmigración masiva, se ve la ruina económica, se ve la presión, el racismo, se ve la persecución hacia los independentistas, la manipulación de la información, esas campañas de descrédito hacia muchos de ellos. [...].

De manera sincrónica al panorama político, la realidad socio-laboral de la

Isla se ve fuertemente influida por los movimientos migratorios entre los puertorriqueños que van a dar lugar a una producción diaspórica homónima y va a desdibujar por completo los límites insulares en cuanto a la historia de la literatura puertorriqueña. No obstante, dicha producción va a acarrear una serie de interrogantes para la comunidad latinoamericanista en tanto que algunos de ellos escriben en inglés y, además, muchos de ellos recrean en su literatura las experiencias de los migrantes en Estados Unidos. En palabras de la doctora y miembro de la RAE puertorriqueña Mercedes López-Baralt<sup>75</sup>, los puertorriqueños migrados:

[...] Son puertorriqueños, claro que sí y, además, me conmueve cómo defienden la identidad puertorriqueña cuando nos agreden. [...] Hay muchas maneras de ser puertorriqueño, muchas. [...] Son puertorriqueños de otra manera, de otra manera [...].

Por su parte, Fernando Feliú, comparte la opinión de López-Baralt, incluso a lo referido a la producción neorrican escrita íntegramente en inglés para definirla, si bien con ciertas especificaciones, como puertorriqueña fruto de los movimientos migratorios:

Yo la veo más próxima a la literatura puertorriqueña, es literatura puertorriqueña, con los *nuyoricans*, con esa poesía, esa literatura escrita en Nueva York ocurre un poco con la literatura escrita por los republicanos en el exilio... ¿dónde la colocas? Es una vertiente de, es parte de, es simultánea a...

---

<sup>75</sup> Puede leerse la entrevista completa en el anexo que se corresponde con el nombre de “Entrevista a la doctora y miembro de la RAE de Puerto Rico Mercedes López-Baralt: Identidad puertorriqueña, relaciones transnacionales e impronta caribeña en la Isla del Encanto”. Todas las reflexiones tomadas de la doctora son tomadas de la entrevista anexada.

¿cómo la colocas? Son literaturas que rompen un poco, precisamente por la complejidad de su producción, desde dónde se escribe, hacia quién se dirige... Plantean un problema de límites territoriales porque no se pueden circunscribir totalmente a la Generación del 30 porque tienen rasgos que no encajan con el 30 para nada, pero tampoco encajan con John Dospassos aunque sí se podría incorporar, [...] O sea que sí, yo creo que son textos de muy difícil clasificación, pero, de igual modo, creo que es literatura puertorriqueña. Si es respuesta sí o no: sí. Yo creo que es literatura puertorriqueña. Que se pueda incorporar como literatura estadounidense es otra cosa. De la misma manera los textos del exilio.

La génesis al otro lado del Estrecho de la Florida debida a la Gran Migración Puertorriqueña, de la que muchos intelectuales fueron objeto, dejó una gran mella en su quehacer literario en tanto que, no es que únicamente presenciaran dicho éxodo sin precedentes, sino que ellos mismos se vieron obligados a desplazarse por lo que sus experiencias al otro lado pasaron a ser material narrativo de su *corpus*, lo que modificó el rumbo de la literatura puertorriqueña hacia la vida de los desplazados en Estados Unidos y, particularmente, la ciudad de Nueva York. En palabras de Feliú Matilla:

[...] los autores llamados del 40, 45 o 50 -otra vez el problema generacional-, vivieron esa circunstancia directamente, es decir, porque ellos son el grupo que, a diferencia de los del 30, fueron militares, sirvieron en el ejército. Pedro Juan en la II Guerra Mundial, Emilio Díaz Valcárcel en Corea. Pedro Juan estudio literatura en Nueva York. O sea que es una generación, un grupo de escritores con un perfil un poco distinto al de la del 30. Son escritores más bien urbanos,

ellos ampliaron el mapa literario puertorriqueño hasta Nueva York, o sea con ellos entra el tema de la inmigración, entre el tema del puertorriqueño en EE.UU. y se le da un nuevo giro a la relación colonial con Puerto Rico. Bueno, un nuevo giro literario porque aparece entonces el personaje desubicado, desarraigado, que no necesariamente tiene nostalgia del pasado puertorriqueño sino que tiene una incertidumbre de “cómo coño voy a vivir en Nueva York”. [...]

El investigador Ayala prefiere, por su parte, ahondar en la cuestión del desplazamiento de estos autores como una cuestión de toma de conciencia con su realidad desde el camino más desgarrador, la migración forzada por términos económicos a la vez que ve su Isla bajo el dominio estadounidense a través de un nuevo nombre, lo que hace que dicha conciencia se transfiera a su producción literaria de forma irremediable:

Yo lo que creo es que la contundencia del fenómeno de la inmigración era tal y el proceso acelerado de una sociedad puertorriqueña tan golpeada no podía ser obviado por ningún escritor. Yo creo que si algo puede identificar a estos escritores como parte de una estricta generación es ese. El fenómeno de la inmigración está amarrado al proceso de industrialización del país, al abandono de la agricultura, a la represión nacionalista, a la instauración de una supuesta paz política -que es una paz política forzosa y forzada-. Yo creo que eso identifica muy bien a los escritores que participan de esa realidad incluso yo creo que el elemento más coherente desde la perspectiva de la generación. [...]

[...] Y esto tiene que ver con las generaciones, posterior a la Generación del 30,

a la Generación del 40, el escritor puertorriqueño se hace un sujeto más conscientemente político y eso es un cambio que muchas veces no se quiere hablar. El escritor no es que se convierta en un escritor panfletario, es que se hace un escritor mucho más consciente en términos políticos y traslada esos niveles de conciencia o algunos niveles de conciencia política a su literatura.

### **Las influencias literarias en el cuento puertorriqueño y la construcción literaria como respuesta crítica a la política sincrónica anglo-estadounidense**

Una de las características más representativas de la generación literaria del 40/50 en Puerto Rico va a consistir en su posibilidad de viajar, abandonar la Isla y entrar en contacto con nuevas corrientes artísticas universales, dato este especialmente evidente en comparación con la generación predecesora y el *corpus* literario puertorriqueño anterior en su conjunto. En efecto, los autores boricuas van a desplazarse físicamente (muchos de ellos por necesidad económica como el caso de Soto y su migración a Nueva York) y, por tanto, van a abandonar momentáneamente el entorno artístico isleño, y van a verse influenciados por las nuevas estructuras y movimientos literarios sincrónicos en los Estados Unidos. Así pues, el desplazamiento de Soto se produce a la edad de 18 años, estudia, trabaja e incluso se enrola en el ejército estadounidense, lo que le permite entrar en contacto con la realidad de la vida de sus paisanos en la ciudad de la Gran Manzana:

A la edad de 18 años, se traslada a la ciudad de Nueva York en donde permanece desde 1946 hasta 1955. Estudia para el grado de Bachiller en Artes en Long Island Univeristy. Sirve en el ejército de los Estados Unidos y utiliza los beneficios como veterano luego para estudiar su Maestría en Educación en la

Universidad de Columbia; recibe el grado en 1953. En enero de 1955, regresa a Puerto Rico (Umpierre, 1983: 148).

De cualquier forma, la renovación de la narrativa y, especialmente, el cuento (dado que la generación del 40/50 se caracteriza por su adhesión a la cuentística) va a capitalizar la génesis literaria de dichas décadas por su carácter innovador y experimental, abriéndose así al contacto con otras literaturas y estableciendo puentes de la literatura puertorriqueña con lecturas universales. En palabras de Fernando Feliú Matilla:

Son escritores más bien urbanos, ellos ampliaron el mapa literario puertorriqueño hasta Nueva York, o sea con ellos entra el tema de la inmigración, entre el tema del puertorriqueño en EE.UU. y se le da un nuevo giro a la relación colonial con Puerto Rico. [...] O sea que es una generación bastante distinta, predomina además el cuento. Es una generación que consolida el cuento como arte. Había cuentistas en el 30, estaba Frau y Gustavo Graid también, pero realmente la Generación del 40 es la generación que consolida las bases del cuento: *Spiks*, en *Una ciudad llamada San Juan, Nueva York y otras desgracias...* Díaz Valcárcel, José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto, los cuatro fueron cuentistas. Es una generación de prosa realmente y es una generación que, resiente más que la del 30 el ELA, porque resiente ese colonialismo descarado que la del 30, cuando se publican los textos a los del 30, no se había llegado a ese momento. Ya en el 50, cuando publican los del 40 o 45, ya se ven las consecuencias de la relación política con EE.UU [...]

Para el investigador Ayala, la generación del 40/50 existe indudablemente una apertura de la literatura puertorriqueña a nuevas corrientes ajenas a la vida isleña:

Yo te voy a decir que sí, pero también te tengo que aclarar que a veces es un poco problemático hablar de influencias. Yo creo que sí hay modelos y que ellos han tenido contacto con otros modelos y que muchas veces no es que ellos reciban la influencia, yo creo que comienzan a ver esas otras maneras de escribir y de incorporar y reincorporar. Esas maneras de escribir, no solamente en el caso de Faulkner y Hemingway, y yo creo que también de otros muchos escritores y eso no es nuevo en la literatura puertorriqueña. Los mejores escritores de Puerto Rico del siglo XIX estaban en contacto con la cultura, no solamente europea sino también norteamericana. Un poco, tomar con seriedad el oficio de la escritura, sí, pero también es un poco de visión [...].

Aunque, lejos de enfatizar las influencias literarias sincrónicas a la generación del 40/50, Ayala prefiere establecer un análisis sincrónico y resaltar la existencia de contactos literarios en la Isla y el entorno caribeño, lo que argumenta la idea de la inexistencia de literaturas nacionales como objetos herméticos y ajenos a la realidad de su entorno y a los acontecimientos mundiales:

Nuestra literatura siempre tuvo vasos comunicantes con el exterior en el caso de estos escritores del siglo XX, pero también en todos los del siglo XIX. Tampoco de esos, muchas veces, la crítica se ocupa, de establecer esa situación de vínculo... aún cuando el método de la estética provee para eso: la estética y la retórica si se es muy conservador desde una perspectiva crítica, aún desde la

perspectiva estética y retórica, se pueden establecer el tipo de vasos comunicantes de las obras literarias puertorriqueñas con elementos estéticos foráneos, no necesariamente europeos o no únicamente europeos, sino también norteamericanos y latinoamericanos, sobre todo en la región del Caribe, porque el Caribe, culturalmente, funciona como una entidad que es un archipiélago unido, pero heterogéneo [...].

Con independencia de la existencia de “vasos comunicantes” de la literatura puertorriqueña con otras literaturas, tanto latinoamericanas como europeas o estadounidenses, lo cierto es que sí existe una impronta de las influencias contemporáneas a su tiempo en la cuentística de la generación del 40/50 debido, precisamente, a los desplazamientos por motivos económicos de los intelectuales así como su interés por experimentar con el cuento y ofrecer nuevos modelos estructurales en la producción puertorriqueña tanto escrita desde la Isla como desde los Estados Unidos. Para el catedrático Feliú Matilla, no hay duda al respecto en cuanto a dicho proceso de influjo:

[...] Autores que influyeron, que marcaron esta generación, como ya dije -John Dospassos, Hemingway y Faulkner, los tres estadounidenses ¿no? ¿Por qué? Porque los tres, sobre todo Dospassos, tienen Nueva York como tema privilegiado, pero inevitablemente estos son escritores cultos, muy cultos. Son gente que conoce la literatura española, que han leído literatura inglesa, que conocen el caso de René Marqués, de Terency Williams, de Eugene O’Neill. En el caso de los cuentistas, [...] pero también por ahí los españoles clásicos. No se puede saltar *El Quijote* así como que... las influencias son los de siempre, los

novelistas de siempre, del XIX y parte del XX, más los existencialistas franceses y también, por qué no, los propios puertorriqueños que ya hay una tradición precedente. O sea, Laguerre, Pedreira, que reaccionan en contra o favor es otra cosa, pero la influencia está ahí. No sé hasta qué punto, Cela, sería interesante ver, *Pascual Duarte*,... Sí hay conexiones entre la novela *Figuraciones en el mes de marzo* de Emilio Díaz Valcárcel y *Tiempo de silencio*, una de las mejores novelas españolas de la segunda mitad del siglo XX.

Lo cierto es que las migraciones de los intelectuales, y de manera más precisa, la experiencia de Soto no resultan inocuas para su ejercicio literario en tanto que este va a verse irremediabilmente ligado a dichas experiencias en Estados Unidos, lo que va a convertir su producción textual en una herramienta combativa, un espacio de reflexión testimonial y un vaso comunicante de difusión para su público. La cuentística de Soto, al igual que otros autores de su generación, va a abandonar así la figura emblema del imaginario puertorriqueño, el jíbaro, para ejecutar un mecanismo de palabras críticas contra la política estadounidense para con su Isla, la situación de los boricuas migrados por la pobreza acarreada por la fallida operación industrializadora del Gobierno de Washington en Puerto Rico y la discriminación y marginalidad que el sujeto hispano, aún siendo estadounidense en términos legales como su caso y el de sus coetáneos, sufre en su paso al otro lado. La figura del jíbaro se convierte, por tanto, en actante combatiente en el legado de Soto, no sigue la línea marcada por las generaciones predecesoras en la que este cae en lo netamente folklórico sin actitud crítica y propósito homogeneizante de la idiosincrasia puertorriqueña. En palabras del investigador Ayala dicha actitud por parte de Soto u otro autor clave en su generación,

José Luis González, ha conllevado cierta censura de su *corpus* debido al carácter crítico que se halla intrínseco en su producción:

Yo creo que hay cierta evolución en esos escritores [los de la Generación del 40/50], pero muchas veces la crítica se ha centrado en la recuperación de ese tótem o de ese ícono del jíbaro como representativo de una identidad homogénea, cuando realmente no es representativo de una identidad homogénea: es representativo de un discurso con una intención homogeneizante, que servía políticamente a los intereses de una clase política que realmente mantenía el poder o estaba en correspondencia con el poder colonial norteamericano, obviamente esto establece una serie de discursos conciliatorios,; entonces el jíbaro, en la medida que es jíbaro y solamente es el sujeto sufrido que está en evolución que no importa que sufre el fenómeno de la inmigración, etcétera, tiene unas raíces muy propias, muy identificadas con lo puertorriqueño.

Para concluir en su reflexión:

pero si tú te fijas, esa evolución homogénea de los puertorriqueño o de lo que es la esencia de lo puertorriqueño cuando tú lo examinas en términos políticos no representa ningún reto político al coloniaje, ningún reto político al gobierno, ningún reto político a la situación de la dominación del capital.

Hasta, según Ayala, la irrupción en escena de los escritores comprometidos con su tiempo:

Poco a poco una serie de escritores participaron de ese tipo de discurso homogeneizante y hubo escritores que, desde perspectivas mucho más amplias, como Pedro Juan Soto y José Luis González, no aceptaron en su literatura ese tipo de discurso homogeneizante y yo creo que esa es la importancia que tiene este tipo de escritores que, lamentablemente, los han enterrado y nos han olvidado a muchos de ellos.

En efecto, la visión del investigador de Ayala se ve, a su vez, corroborada por la voz de la viuda de Soto en cuanto a la presencia y relevancia del legado textual del Premio de las Américas en Puerto Rico, precisamente, por su participación activa en la vida política del país, lo que acarrió una gran y triste tragedia para la familia: el asesinato de su hijo Carlos en una emboscada llevada a cabo en el Cerro Maravilla (Puerto Rico). De esta forma, el compromiso que adquirió Soto con su tiempo y la independencia de la Isla se vio relegada a un segundo plano en pro de ser “el padre del joven asesinado en el Cerro Maravilla<sup>76</sup>”:

Sobre este particular debo aclarar lo siguiente: de la Generación del 50, fueron muy reconocidos René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel, José Luis González y Pedro Juan. Otros escritores de esa hornada no sobresalieron tanto. A Pedro Juan se le reconoció y se le otorgaron diversos premios. Había respeto y admiración por su obra. Los críticos nuestros, desde Concha Meléndez,

---

<sup>76</sup> En palabras del investigador del Seminario Federico de Onís en la entrevista anexada a la tesis, este aspecto supuso para la literatura de Soto una gran desventaja en tanto que se convirtió en un aspecto problemático para las instituciones: “En el caso particular de la vida personal de Pedro Juan Soto y la situación que sufre él a raíz de los sucesos del Cerro Maravillas yo creo que eso aportó, básicamente, a que a él no se le tocara. Porque el problema es que en las colonias los sistemas de dominación y de represión evolucionan. Nosotros somos una colonia diseñada a sangre y a fuego. Obviamente, la represión de los años 30 contra el albizuismo no fue la misma represión contra el albizuismo en los años 50, ni fue la misma represión en los años 60 y 70. En Puerto Rico han operado múltiples instancias represivas, legales e ilegales, y en el caso del Cerro Maravillas fue una que mezcló las dos, lo legal con lo ilegal”.

Josefina Rivera de Álvarez, Manrique Cabrera, Juan Martínez Capó y Nilita Vientos le dieron, como diríamos popularmente, su bendición. Sobre ese respecto es mi aclaración. Ahora bien, en el espacio político-cultural es diferente. El currículo en las escuelas está sujeto a vaivenes por nuestra incierta situación colonial. Se desconocen, a veces, figuras claves de nuestro quehacer como pueblo. Por otro lado, en lo que concierne a Pedro Juan, se suma la tragedia del Cerro Maravilla, en donde fue asesinado su hijo Carlos Enrique Soto, por razones políticas. Este desgraciado hecho causó que, en muchas instancias, Pedro Juan fuera más recordado como el padre de Carlos Enrique que como el escritor que él había sido.

### ***Spiks*: un legado testimonial en primera persona**

Retomando los postulados de Dushesne, el cuento testimonial debe presentar una serie de características para ser aceptado como tal, a saber:

1. Presenta un testigo o testigo auténticos.
2. Las declaraciones de los testigos son la materia principal del relato.
3. El relato se propone atenerse a la factualidad estricta del acontecimiento, de acuerdo a los modelos de factualidad que dé en adoptar o presentar (5).

El examen ahora gira en torno pues a la constatación de la biografía y experiencias de Pedro Juan Soto en Estados Unidos para verificar si, en efecto, el mismo emplea su génesis cuentística con propósito testimonial acerca tanto de sus

propias vivencias como de las que fue testigo en su desplazamiento a Nueva York. Gracias a su viuda, Carmen Lugo Filippi, podemos constatar que Soto, en efecto, se desplazó a la ciudad de la Gran Manzana para estudiar medicina (si bien la abandonaría por las Letras *a posteriori* y conseguiría obtener su maestría o máster en dicha materia) y, a su vez, trabajar para sufragar sus gastos. Así pues fue escalando desde posiciones laborales ciertamente precarias (a pesar de su conocimiento del inglés y sus estudios en Cataño y Bayamón –es decir, no era analfabeto, como una parte significativa de los migrantes boricuas coetáneos) hacia mejores oficios e incluso moverse con otros intelectuales caribeños también desplazados al mismo lugar:

No es que los recuerde personalmente por que yo no estaba en su vida entonces, pero sí por lo que él contaba. Tuvo varios empleos: primero empezó desde la plaza más baja en la Revista *Visión de Nueva York* y fue escalando posiciones. Recuerdo que él revivía los años cuando trabajó en el mimiógrafo de esta revista simplemente haciendo copias. Luego, cuando comprobaron que tenía talento como escritor, se le asignaron entrevistas a artistas y a escritores. Recuerdo siempre la entrevista que le hizo a Libertad Lamarque... La fotografía en que aparece junto a la actriz es un poema... [risas enternecedoras] Bromeábamos muchísimo con la foto farandulera. Después de ser reconocido en la revista, allí [en Nueva York] pudo relacionarse con algunos escritores cubanos que estaban en el exilio. Los otros trabajos que hizo... sí, también fue hasta *mandadero*, pero, principalmente, resultó significativo el de su trabajo en aquella revista de la cual todavía guardo algún ejemplar.

Por lo tanto, la primera de las condiciones de Dushesne queda constatada con

el desplazamiento del de Cataño como testigo de los acontecimientos sobre los que va a crear testimonio a través del significante en forma de palabra. Los siete cuentos publicados en *Spiks* recrean los procesos de discriminación, marginalidad y precariedad que los desplazados en la Gran Migración Puertorriqueña sufrieron por ser parte de la etnia hispana, tener acento español en su pronunciación (de ahí al título) y, al fin y al cabo, ser sujetos alternos en un medio anglo hegemónico donde les es permitida la entrada de forma legal, pero no la entrada en la sociedad neoyorquina, que se convierte en tejido impermeable para el migrante hispano (incluso con pasaporte estadounidense, como el caso de Soto al ser puertorriqueño). En este caso, la crítica es tan explícita en la construcción de los cuentos que tanto los postulados de Umberto Eco en cuanto a la *intectio autoris*, *intectio lectoris* o *intectio operis* (1992: 29-32) se aproximan sin mayor debate al respecto ni siquiera para el lector neófito. En palabras de su viuda, la génesis de *Spiks* reside en sus experiencias, en la discriminación que sufrió en primera persona y de la que fue testigo al llevarse consigo a su familia a Nueva York así como la de sus amigos allí (también hispanos). En cuanto a mi pregunta “De manera más precisa, ser puertorriqueño y pertenecer a la etnia hispana, ¿le acarrió discriminación durante su estadía, tal y como la sufren los personajes boricuas desplazados a la ciudad de la Gran Manzana de sus relatos?”, la respuesta de Lugo-Filippi resulta ciertamente esclarecedora e incluso ella misma alude a la génesis de uno de los cuentos contenidos en la obra cumbre de Soto como testimonio de las vivencias del pintor, también boricua, Augusto Marín en Nueva York de las que Pedro Juan fue testigo:

Sí, sí [rotundamente, sin vacilar en su respuesta], obviamente. De

hecho, esa vivencia es lo que lo motiva a escribir los cuentos de *Spiks*. Cuando ve esas actitudes, cuando vive en carne propia muchos de esos prejuicios... tanto él como su familia, se siente movido a escribir *Spiks*. De hecho, en esa época, él tenía un amigo muy querido quien también trabajaba en una de las revistas, el pintor puertorriqueño Augusto Marín. Ambos me contaban que se reunían para, por lo menos, conversar sobre arte y literatura. Augusto quería ser un gran pintor reconocido, lo cual logró, de hecho, no sé si ha visto el mural de Bellas Artes [me pregunta], lo diseñó y creó Augusto Marín. Además, este pintor también inspiró a Pedro Juan; de forma más concreta, el relato para escribir "Garabatos"<sup>77</sup>, cuyo tema gira en torno a la insatisfacción de un artista emigrado. De modo que sí, vivió en carne propia el prejuicio tanto en la familia como en los amigos.

La experiencia de Pedro Juan es por tanto correlativa con la escritura de *Spiks*, tal y como su propia viuda atestigua. Ciertamente, los episodios de exclusión no se dieron tan solo en él y en sus amigos (algunos de los cuales claves, como hemos analizado, para la escritura de sus cuentos), sino que cada cuento contiene, además, un prólogo que antecede al relato en que Soto explica la vivencia que toma como material narrativo del mismo: una vivencia, una experiencia o un acontecimiento atestiguado por el de Cataño con nombres de calles, fechas y personajes basados en su periplo de *flâneur* en Nueva York. Asimismo, incluso su propia familia, al viajar a Nueva York también se vio en la misma tesitura de segregación dada su procedencia étnico-

---

<sup>77</sup> Este aspecto será analizado de forma detallada en el examen del cuento homónimo en páginas sucesivas para demostrar la veracidad de los materiales narrativos de Soto en cuanto a la génesis de su obra.

lingüística, exactamente la misma que sufren sus actantes en sus textos; según su viuda:

[...] Su familia completa emigra, aunque primero viaja él. Lo envían porque iba a estudiar medicina. Luego su madre, su padre y sus hermanos, todos se mudaron también para Nueva York y a raíz de las experiencias de discriminación tan obvias, germina la idea de los cuentos que se publican en 1956: *Spiks*. Pedro Juan es, pues, no solo un iniciador en el tema de la emigración y sus consecuencias, sino también un innovador en el género que cultiva. *Spiks* se adelanta a otras obras que abordan el conflicto y la violencia hacia las minorías de origen hispano. Piri Thomas, por ejemplo, es otro escritor de la época que retoma, en 1967, el tema de la violencia y del prejuicio hacia los grupos minoritarios de origen puertorriqueño en su obra escrita en inglés, *Down These Mean Streets* [traducida al español como *Por estas calles bravas*]. Pero ya, indudablemente, Pedro Juan era un pionero en ese renglón.

A lo que añade, en relación precisa de la elección del título:

Con el título de *Spiks*, que encuentro genial por su juego fonético al contraponer *speak/spik*, logra convertir el verbo en nombre original con sus consiguientes connotaciones de discriminación. Fue muy agraciado el bautismo.

Los preceptos del profesor Duchesne se cumplen pues para la consideración de la narración de Soto como obra testimonial ya que esta responde al flujo entre la vivencia en primera persona y las experiencias de sus coetáneos desplazados y la posterior escritura de estas en forma de relato. Las palabras de la escritora Carmen Lugo-Filippi, probablemente la persona que mejor lo conoció en su vida, resultan así

una fuente de argumentación clave para la constatación de una literatura que se ve inevitablemente ligada al fruto fallido de las relaciones del pueblo anglo-estadounidense con el boricua que se proponía reforzar, en términos jurídicos, la firma del ELA. El pasaporte estadounidense tan solo permitía pues al individuo puertorriqueño la entrada a terreno continental, no así la misma en su tejido socio-cultural y económico, tal y como demuestran sus siete cuentos.

Preceptos de Duchesne	Génesis de <i>Spiks</i>
Presenta un testigo o testigos auténticos.	Desplazamiento físico de Soto a Nueva York coincidiendo con la Gran Migración Puertorriqueña. Testigo de experiencias de la discriminación y precariedad de los migrantes boricuas en Nueva York.
Las declaraciones de los testigos son la materia principal del relato.	Cada cuento contiene un prólogo que antecede al relato en que Soto explica la vivencia que toma como material narrativo.
El relato se propone atenerse a la factualidad estricta del acontecimiento, de acuerdo a los modelos de factualidad que dé en adoptar o presentar.	Los cuentos datan fechas, personajes basados en personas reales, situaciones verídicas y nombres de lugares que se ajustan a los modelos de factualidad.

--	--

Cuadro 18. Resumen de las teorías del profesor Dushesne para la consideración del cuento testimonial en Latinoamérica y su aplicación en la escritura de *Spiks*.

### **Una visión poliédrica de los sujetos migrantes en siete cuentos**

Cualquier persona que tengas nociones avanzadas de la lengua inglesa sabe que el término *spic* es un adjetivo peyorativo cargado de racismo y xenofobia contra los individuos hispanos. La pronunciación de un hispanohablante, a menos que sea trabajada la fonética inglesa con especial atención a los sonidos que no existen en la lengua española y sí en la inglesa, tiende a confundir e igualar el fono “ea” como el “i”. Y esto ocurre con el verbo *speak* (hablar) en el que la confusión se materializa y concreta como ejemplo de tal característica interlingüística. La respuesta de los migrantes que procedían del campo puertorriqueño a la ciudad de Nueva York daba lugar al contacto con el mundo angloparlante frente al cual tan solo podían exhalar un “I no speak English” como calco del español “No hablo inglés”. Dicha respuesta, usual, y las características de la pronunciación del verbo *speak* como “spic” dio pie a la asociación de esta última confusión fonética con el pueblo hispanohablante llena pues de una carga connotativa negativa evidente para dicho pueblo. El término “spic” no solo se aplicaba y aplica como insulto a los individuos latinoamericanos por parte de ciertos estadounidenses cuya lengua materna es el inglés, sino que también es usual, aunque de forma menos frecuente, en la Europa angloparlante para los españoles, quienes también tienden a pronunciar erróneamente el vocablo inglés. Es este pues el origen del término “spic” y, para que nadie quede sin este conocimiento por no contar

con un nivel avanzando de inglés quizá (especialmente en el año 1956 cuando se publica la primera edición del libro), el propio Soto emplea su prólogo para dar las explicaciones al respecto:

Decir “I no spik English” en Estados Unidos es ofender al espíritu de una nación de inmigrantes que dijeron lo mismo al llegar, cuestionar la pronunciación del nuevo prójimo, revelar los nexos que lo unen a usted a unos vínculos culturales extraños. Su mala pronunciación de esa i que en la frase correcta de “I don’t speak English” debe ser aguda, no gruesa, hará que le endilguen, como hispanohablante, el término peyorativo de *spik*. En la región oriental de la nación se nos aplica el mote particularmente a los puertorriqueños, en la región occidental a los de origen mexicano (Soto, 1980:9).

Resulta especialmente llamativo cómo Soto hace partícipe al lector, al que presupone hispanohablante al tratarse de un libro escrito en español, a quien se dirige directamente para advertirle de su paso a la conversión automática del “spic” en su entrada a tierra estadounidense así provenga de México, Colombia, Chile o Cuba –con las diferencias étnicas, raciales y culturales que se les presupone- (“lo unen a usted a unos vínculos culturales extraños”). No obstante, el término que emplea Soto no es “spic” sino “spik”, él mismo explica el porqué:

La grafía del término varía: puede ser *spik*, *spic* o *spick*. Hasta 1915 se empleó de modo distinto, *spig*, para designar a los inmigrantes italianos, por causa de su afición hacia el *spiggoty* (tratamiento burlón de *spaghetti*) y de su competencia para el trabajo con inmigrantes ya establecidos.

Preferí la grafía *spik* para mi libro de puertorriqueños en Nueva York no por capricho, sino por su concisión particular que remata con *k* soldadesca, policial [...] (Soto, 1980: 9).

Cabe resaltar que la elección de Pedro Juan Soto de emplear un término explícitamente peyorativo como título de su obra reformula las connotaciones del mismo. No en vano, la filósofa estadounidense Judith Butler, en sus estudios sobre los postulados de las teorías *queer* en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2002[1993]), se ha ocupado del análisis de dicho proceso socio-lingüístico tomando para ello, especialmente, el término inglés *queer*:

El término *queer* emerge como una interpretación que plantea la cuestión del lugar que ocupan la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad. El término "*queer*" operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpretación humillante. La palabra "*queer*" adquiere su fuerza precisamente de la innovación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto. Ésta es una invocación mediante la cual se forma, a través del tiempo, un vínculo social entre las comunidades homofóbicas. La interpelación repite, como en un eco, interpelaciones pasadas y vincula a quienes la pronuncian, como si éstos hablaran al unísono a lo largo del tiempo. [...] (2002: 318).

En lo que concluye:

Si la expresión performativa opera como la sanción que realiza la heterosexualización del vínculo social, tal vez también funcione como el tabú

vergonzante que “perturba” [*queers*] a aquellos que se resisten o se oponen a esa forma social, así como a aquellos que la ocupan sin la sanción social hegemónica. (318).

Así, pues, extrapolando sus teorías al caso de los hispanos con el término “spic”, la apropiación de este como un significante que va a definir a dicho grupo étnico por parte del de Cataño reformula así la connotación negativa del mismo como parte, ahora, del emblema propio del pueblo hispano, lo que permite, en última instancia, una posibilidad de modificar la semántica connotada de un nombre, en este caso abiertamente peyorativo, por parte de un “yo” que ha actuado como sujeto apelado y definido por el mismo nombre que lo invoca:

Cuando hay un “yo” que pronuncia o habla y, por consiguiente, produce un efecto del discurso, primero hay un discurso que lo precede y que lo habilita, un discurso que forma en el lenguaje la trayectoria obligada de su voluntad. De modo que no hay ningún “yo” que, situado detrás del discurso, ejecute su volición o voluntad a través del discurso. Por el contrario, el “yo” solo cobra vida al ser llamado, nombrado, interpelado [...] y esta constitución discursiva es anterior al “yo”; es la invocación transitiva del “yo”. En realidad, sólo decir “yo” en la medida que primero alguien se haya dirigido a mí y que esa apelación haya movilizado mi lugar en el habla [...] es la posibilidad históricamente modificable de un nombre que me precede y me excede, pero sin el cual yo no puedo hablar (2002: 317).

Por su parte, Soto prosigue su introducción con la razón por la cual el propio

escribió y publicó el libro, que si recordamos las palabras de su viuda Carmen Lugo-Filippi antes citadas, se vinculan a su experiencia como sujeto hispano en los Estados Unidos de mitad de siglo XX. Los recuerdos de Lugo-Filippi al respecto de la génesis de *Spiks* y su vínculo a las vivencias de discriminación y marginalidad de su marido en Nueva York se ven así reflejados, a su vez, en las propias palabras del escritor en su obra:

¿Qué cosas me indujeron a escribir el libro? La pregunta me persigue desde hace mucho en encuentros con lectores. [Nos hallamos ante la edición de 1980] [...] Recuerdo vagamente las emociones que también intervinieron en cada caso porque, como es natural, cada narración me sirvió para exorcizar las emociones que entonces me torturaban. Lástima, impotencia, ira, asco, dolor, eran algunas de ellas. Tales sentimientos se hallan colgando como murciélago, creo, de los renglones de uno y otro relato (Soto, 1980: 10).

El propósito testimonial de Soto se aprecia también en su elección de escribir en español como símbolo identitario del pueblo hispanoamericano en su conjunto, a pesar de ser bilingüe, y publicar, precisamente, en Latinoamérica, en México, lo que bien puede ser interpretado como una advertencia a los pueblos componentes de Latinoamérica sobre la evanescencia del sueño americano y especialmente a sus paisanos (su intención era publicar en Puerto Rico), a la vez que conseguía abrir el camino de la literatura puertorriqueña hacia dicha región hermana. En palabras de Lugo-Filippi:

Puerto Rico era inexistente en el panorama latinoamericano y esta *movida* es un esfuerzo que hace la Generación del 50 por proyectarse más allá

de la isla y de hacer conocer a los latinoamericanos la producción literaria de la Isla. Se dio la gran suerte de que la editorial Los Presentes, quien publica *Spiks* en México, acogiera con beneplácito ese libro. Sí, definitivamente había la intención de difusión y de hacer constar: "Puerto Rico existe". [...] En efecto. Al hacer tal selección había el deseo expreso de escribir en su vernáculo. Pedro Juan era bilingüe, de hecho, él podía escribir en inglés muy bien y lo hizo en la revista llamada *The San Juan Review* que crearon varios intelectuales norteamericanos, entre ellos Bill Kennedy y Kal Wagenheim. Publican esta revista, *The San Juan Review*, y Pedro Juan, quien redactaba perfectamente en inglés, se convierte en el traductor oficial de la revista. Pero sus obras de ficción no: sus obras las escribía en español, su seña de identidad.

Lo cierto es que el propio Soto tuvo que hacer frente a los gastos de la publicación de su libro de cuentos sufragando los gastos de su propio bolsillo, lo que incide en su empeño en publicar su obra bajo cualquier contexto, si bien esta publicación se encuadra en sus inicios por lo que él mismo reconoce cierta ignorancia al respecto del funcionamiento de estas empresas del libro:

Todavía duraba mi desconocimiento en torno a los asuntos de las editoriales, por lo cual escribí a la editorial Los Presentes en México. Hacía pocos años que esa empresa se había iniciado bajo la dirección del cuentista mexicano Juan José Arreola. Pregunté si querían leer la novela y me contestaron que sí. Envié el manuscrito. Al cabo de semanas o meses me escribieron para explicar que por falta de fondos cada escritor tenía que pagar parte de los costos de impresión y dejar en manos de ellos 200 de los 1000

ejemplares que se imprimirían. No vi razón alguna en pagar creo que \$200 y cederles los ejemplares que solicitaban- ¿a cambio de qué?, ¿a cambio de un pie editorial?-, pero comparé precios en Puerto Rico y me di cuenta de que las imprentas nuestras pedían más del doble por un millar de ejemplares. Acepté publicar con Los Presentes, no había más remedio (Soto, 1973: 28-9).

Los siete capítulos que conforman *Spiks* han abierto, a su vez, un debate sobre la consideración de esta como una suma de cuentos que originan una lectura única o bien cuentos de lectura individual. Consciente de este debate, el propio Soto aclara que la unidad de su publicación no es “accidental”:

Es obvio que el libro obedece a un plan. La unidad de esta obra, o de cualquier obra, nunca es accidental. Hay que sudar mentalmente un largo rato para moldear cada parte dentro de una unidad y hay que sudar aún más para que cada parte disfrute de una independencia propia (Soto, 1973: 25).

Preguntada Carmen Lugo-Filippi, como profesora de la Universidad de Puerto Rico y escritora de la Generación de 1960 en Puerto Rico, acerca de este mismo debate su respuesta no deja lugar a dudas:

Hay relatos que pueden leerse independientemente al observar el canon del cuento: con su íncipit o principio, su desarrollo y su cierre o final. En las antologías, por ejemplo, se escoge tal o cual cuento porque vale como unidad en sí misma. La poética del cuento está presente en cada narración, así que se considera como obra *per se*, a pesar de su brevedad o de su extensión. Pero justamente en *Spiks* se da una innovación al dotar al conjunto de un hilo

conductor y producirse la alternancia: miniatura/cuento. Al final, esa estrategia permite captar la totalidad de la intención.

De cualquier modo, los siete cuentos (“La cautiva”, “Garabatos”, “Los inocentes”, “Ausencia”, “Bayaminiña”, “Campeones” y “Dios en Harlem” –nombrados en orden de aparición de la primera y sucesivas ediciones-) vienen acompañados de una serie de pequeños relatos, muy breves (de apenas una página) llamado miniaturas, que vienen a incidir en el propósito poliédrico de la visión de Soto, de recoger así en su propósito testimonial pequeñas vivencias atestiguadas en su desplazamiento. Asimismo, el catañés decide también incorporar pequeños dibujos o retratos que refuerzan la emisión de los detalles de sus relatos a modo fotográfico, lo que va en consonancia con el propósito testimonial. Bien es cierto que Soto no solo se interesó por la literatura, sino que, en palabras de su viuda, se interesó por las artes en la heterogeneidad de las mismas:

[...] indudablemente, se interesó y trabajó casi todos los géneros literarios y, además, escribió guiones para películas. De hecho, su gran sueño siempre fue dirigir una película, adoraba el cine y también la música. Definitivamente, destacaría su obra narrativa, pero, de igual modo, también su pasión por el resto de expresiones artísticas.

### **“La cautiva”: metáfora introductoria del desamparo de los boricuas en Nueva York**

“La cautiva” es el cuento que abre la obra de Soto. A diferencia del resto de cuentos, este “es un cuento de pura invención, al cual llegué con cierto rigor matemático. No contiene, a diferencia de otras partes de la colección de cuentos,

elementos autobiográficos” (1980: 13). Soto reconoce pues que el resto de sus cuentos, seis, sí contienen “elementos autobiográficos” fruto de sus experiencias en Nueva York y puntualiza, además, el porqué de esta característica: Soto decide abandonar la recreación de elementos testimoniales en su cuento ya que se ve en la necesidad de introducir al lector en el tránsito, físico y mental, que el resto de sus personajes van a ser objeto ante un panorama desolador que abandonan en Puerto Rico, pero no menos alentador este en su llegada a Nueva York:

Entendía yo que para conducir al lector al mundo de los puertorriqueños de Nueva York, precisaba un punto de partida semejante al de los preparativos de un viaje. Tal cosa debería dejar ver algunas penumbras procedentes de las vidas tratadas en las narraciones siguientes. El cuento debería contener, asimismo, algunos de los temas que reciben tratamiento más detallado sucesivamente: desamparo, soledad, osadía, amargura,... Decidí, pues, intentar lograrlo todo ubicando la acción umbral de viajeros que era el recién inaugurado Aeropuerto Internacional de Isla Verde (1980: 13).

Por lo tanto, Soto encuentra en su cautiva una introducción que él mismo considera precisa para contextualizar al lector al que presume neófito en los sucesos históricos migracionales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX entre la Isla y la ciudad de Nueva York. “La cautiva” es, pues, más que un cuento testimonial y autobiográfico, como sí sucede en el resto de cuentos, un prólogo del cautiverio al que van a verme sometidos los migrantes a través del relato, en sus palabras, “un resumen”: “redacté diversos episodios a lo largo de varios meses, hasta contentarme con la trama de “La cautiva”. Todavía me parece buen resumen de lo que acontece en Nueva York a

los demás protagonistas” (1973: 9). La elección de situar dicho cuento como el primero en su colección, a pesar de ser “el último cuento que redacté que redacté para *Spiks*” (1980: 13) hace pues las veces de prólogo o “resumen” que sitúa al lector en el tono de los materiales narrativos que el de Cataño va emplear a lo largo del resto de su obra: sus memorias sobre su estancia en Nueva York, así como la de sus paisanos, caracterizadas por “desamparo, soledad, osadía, amargura,…” (1980, 13). La desvinculación de la relación entre el acontecimiento y la escritura se ve así argumentada por el propio autor en su afán de situar a su lector en el contexto histórico y económico imperante en dicho tiempo sincrónico para los boricuas que se desplazan en masa a Nueva York:

“La cautiva” es un título literal y editorializante. El autor, a la vez que se afana por mostrarse frío y objetivo, no logra abstenerse de comentar entre líneas, no logra abstenerse de comentar entre líneas. Porque si bien Fernanda es una cautiva del amor o del deseo carnal que le inspira su cuñado, no resulta menos cautiva, ya en el avión de un futuro deplorable en todos los órdenes: Nueva York (1973: 14).

De cualquier forma, es Fernanda quien actúa como actante principal del primer cuento. La joven se halla a punto de partir desde su Isla natal a la ciudad de Nueva York por motivos laborales-económicos, pero en su partida antes de tomar el avión que la lleve a su destino, donde la aguarda su hermano Julio quien ya está asentado allí, espera a alguien que no termina por llegar. A pesar de la atención que Fernanda presta a todos los pasajeros que van llegando al aeropuerto hacia Nueva York, el ausente no termina por presentarse, tratándose este del marido de su hermana Inés, embarazada,

con quien Fernanda mantiene una relación a escondidas y con quien desea partir hacia el otro lado del Estrecho de la Florida. En el sentido netamente literal, Fernanda es cautiva de un amor imposible, pero en el sentido del conjunto de los siete cuentos y el tono que Soto maneja a lo largo de *Spiks*, Fernanda es cautiva de un futuro hostil y una ciudad enemiga del diferente a la que va a enfrentarse: “El avión giró por completo, corrió sobre la pista y despegó. Entonces ella comenzó a reír sin ganas, sin fuerzas. Y el llanto le vino luego” (Soto, 1980: 26). De forma poco anecdótica, el autor comienza su primer cuento, y lo mantendrá a lo largo de todos ellos, la oralidad típicamente caribeña. Muestra de ello es la conversación que Fernanda mantiene en el aeropuerto con su madre acerca de su intención de escapar con su cuñado y amante:

-Fernanda, t'estoy viendo- dijo la anciana rascándose disimuladamente la espalda con la pared-. No lo sigas ehperando, que no viene. Ya se lo dije anoche, que si se presenta voy se lo cuento to a Inés. [...]

- Pero ¿qué tú te creeh?-resistió la anciana- Lo qui has hecho eh terrible ya Dios te cahtigará. No le dicho na Inés porque lo botará de la casa y se quedará sola y amargá. No eh por él que mi priocupo. El no vale na.

-Ehtá bien – dijo ella reanimándose- Ponle punto final, por ahora. Pero tengo esperanzah... (Soto, 1980: 16).

Lo que puede pues resultar anecdótico, especialmente en comparación con la morfo-sintaxis del narrador de los cuentos, aséptica y gramaticalmente correcta, muestra el signo más característico de la cultura del pueblo hispano-caribeño: su oralidad. No en vano, en palabras de la doctora López-Baralt la cultura ha sido una base sobre la cual el pueblo caribeño y, particularmente, Puerto Rico dado su estatus con los

Estados Unidos la construye como nación diferente al conjunto de los anglo-estadounidenses:

Estados Unidos [...] es otra nación, somos otra gente. El hecho de ser una nación no jurídicamente constituida, pero sí a nivel cultural, vivencial e históricamente constituida, eso hace que la lengua se resista, que resistamos. Es natural que la lengua se resista. [...] Nosotros somos una variedad riquísima del latín y del árabe, si se le quitan los arabismos a nuestra lengua se queda feísimo y esquelético... O sea que, somos una nación y la lengua es parte de uno.

Así la elección de la oralidad caribeña como modo de comunicación entre los personajes de la obra hace que Soto muestre de forma explícita la procedencia de estos y la característica que los define como nación, a pesar de su situación geo-política bajo el dominio estadounidense: su propia cultura construida históricamente. “La cautiva” se presenta, por tanto, como introducción espacial y temática del resto de cuentos ya que tiene lugar en el aeropuerto que va transportar a los migrantes boricuas a la ciudad de Nueva York, donde confluirán todos ellos escapando de la pobreza y la precariedad acarreada por el intento fallido de industrialización. En efecto, entre los migrantes que ansían alcanzar suelo norteamericano, se escuchan voces que hacen referencia directa a tal acontecimiento histórico: “-Yo no tardo seih meseh más en irme di aquí, porque ya el campo s’está volviendo un patio pa to ese montón de fábricas que van levantando- decía otro” (1980: 24).

Fernanda es así cautiva de un amor a la vez que su cautiverio va a tomar vuelo a

medida que el avión despegue y se dirige a dicha ciudad. En palabras del autor: “Fernanda es una cautiva del amor o del deseo carnal que le inspira su cuñado, no resulta menos cautiva, ya en el avión, de un futuro deplorable en todos los órdenes: Nueva York” (1980: 14). La propuesta de Soto de relegar la testimonialidad a un segundo lugar en pro de la ficción responde así en el contexto necesario para situar a su lector en el viaje que va a iniciar junto al resto de los migrantes, que ya se hallan en la ciudad de la Gran Manzana.

### **“Gabaratos”: la precariedad boricua del sueño americano**

El título del siguiente cuento de *Spiks* hace alusión a la labor del actante principal del mismo: el pintor Rosendo. La escritura, que data de 1953, nace al calor del Certamen de Navidad del Ateneo Puertorriqueño del mismo año para el cual Soto decidió presentar su relato que, aunque quedara en el segundo puesto de casi cien trabajos presentados, su verdadera intención se vincula con el aviso a los boricuas del fallido sueño americano que les espera en su paso a tierra continental:

Si bien contaba con el reconocimiento de un par de amigos en Nueva York, me sentía deseoso de enterar a los isleños de cuanto nos ocurría a los puertorriqueños-neoyorquinos. Eso me impulsó a querer participar en el certamen (Soto, 1980: 29).

La acción del cuento tiene lugar en un sótano donde malvive una pequeña familia de puertorriqueños migrados a Nueva York: el padre, Rosendo, la madre, Graciela, y sus hijos. Rosendo ve en sus posibilidades como artista pictórico una forma

de ingresos para la débil economía familiar; su mujer, sin embargo se muestra reticente a la idea del artista ante el contexto de precariedad en que se mueve la familia y, más si cabe, en fechas navideñas donde ni siquiera hay dinero para los regalos a los pequeños. El sótano en que convive la familia no es una elección al azar para Soto sino “realista”, al igual que el lugar donde Rosendo recrea su arte, el baño:

La simbología escogida me parece ahora obvia, sin embargo. El estrato económico del puertorriqueño-neoyorquino está obviamente ilustrado por ese sótano donde malviven los personajes. Y dentro de ese sótano, la ubicación posible del arte es el cuarto de baño. Visión pesimista dirá alguien. No la creo pesimista, sino realista (Soto, 1980: 30).

En efecto, la recreación de la vida de la familia boricua resulta dolorosamente cruda. La vida en Nueva York no es fácil para los sujetos alternos y mucho menos para el artista, que sufre en el cuento una doble discriminación. Si se ve invisibilizado en su nuevo medio receptor, ¿cómo dar a conocer su obra? La precariedad ahoga a la familia y Graciela, asfixiada en su situación de ama de casa y madre, no confía en las posibilidades del arte como herramienta de trabajo para una familia pobre:

-Qué piensah hacer hoy, buhcal trabajo o seguir por ahí, de bodega en bodega y de bar en bar, dibujando a to esoh vagoh? [...] Mañana eh Crihmah y esoh muchachoh se van a quedah sin jugeteh (Soto, 1980: 33).

Graciela, por su parte, deja toda su suerte a la devoción a sus santos, llenado las paredes del sótano de vírgenes y ofreciendo velas a San Lázaro (santo de gran relevancia en el Caribe y vinculado a la resurrección gracias a ser revivido por Jesús

según los preceptos del Evangelio de Juan) esperando un golpe de suerte que dé un nuevo rumbo a sus vidas en Harlem que no termina por llegar. Rosendo, sin embargo, confía su destino a la aceptación de la realidad que les ahoga en Estados Unidos y decide hacer de la práctica su mejor supervivencia. Así, cobra diez dólares por un rótulo hecho para un bar y lo emplea en los regalos para sus hijos y en el árbol de Navidad. Sus visiones de la realidad se hallan completamente enfrentadas y resultan irreconciliables en su situación de extrema necesidad:

-Voy a buhcal un árbol pal oh muchachoh. Don Pedro me debe dieh pesos.

Ella le sonrió, dando gracias a los santos por el milagro de los diez dólares (Soto, 1980: 37).

A Graciela, ante la falta de recursos económicos, decide sorprenderla con un cuadro dibujado en la pared del baño ya que la cocina estaba mugrienta y agrietada y el resto de la casa se hallaba empapelada con fotos de vírgenes y santos (incluido el mismo baño, aunque Rosendo confía en no herir las creencias de su esposa al dibujar en el lugar el regalo para ella).

Para Graciela él pintaría un cuadro. Un cuadro que resumiría aquel vivir juntos, en medio de carencias y frustraciones. Un cuadro con un parecido melancólico a aquellas fotografías tomadas en las fiestas patronales de Bayamón [...] En ella, ambos aparecerían recostados contra un taburete alto, en cuyo frente se leía “Nuestro Amor” o “Siempre Juntos” (Soto, 1980: 36).

Ante la falta de materiales, algo a lo que parece ya estar acostumbrado, el pintor decide hallar sus materiales en la caldera del edificio para dar lugar a su regalo,

su gran presente para su esposa:

A la caldera del edificio iba a parar toda la madera vieja e inservible que el superintendente traía de todos los pisos. De allí sacó Rosendo el carbón que necesitaba [...] Si necesitan ir al cuarto de baño –dijo a su mujer– aguántense o usen la ehcupidera. Tengo que arreglar unoh tuboh (Soto, 1980: 36).

De esta forma, tras pintar su regalo en las paredes sucias, mohosas y mugrientas del baño, Rosendo anhela hallar en el rostro de su esposa una muestra de agradecimiento. Mientras la misma reza a sus santos con el fin de mejorar su situación económica, la aceptación de la realidad para los puertorriqueños en Nueva York de Rosendo lo obliga a ser práctico y hacer de la necesidad su virtud. Pero el agradecimiento no llega. Graciela solo ve el árbol de Navidad y los juguetes, todos los elementos materiales que el trabajo de papá ha permitido adquirir.

De rato en rato, miraba a Graciela, buscando en los labios de ella la sonrisa que no llegaba. [...]

-Esoh muñecoh loh borré.

[...]

- ¿Ahora te dio por pintal suciedadeh?

El dejó caer la sonrisa en el abismo de su realidad.

-Ya ni velgüenza tieneh...

Su sangre se hizo agua fría (1980: 38).

Para terminar concluyendo que “Aquella pared no era más que la lápida ancha y

clara de sus sueños” (Soto, 1980:38). En efecto, la ceguera que conduce la precariedad no permite en el relato de Soto el aprecio de lo intangible, del esfuerzo que no se vea traducido en material o dólares. La extrema pobreza en la que se mueven los boricuas en Nueva York es para Soto pues una venda impermeable que lleva a los sujetos a refugiarse en la religión (Graciela) o aceptar su situación tal y como es en un mugriento sótano minúsculo del barrio de Harlem. El sueño americano no se hizo para los sujetos hispanos pobres que se mueven en una situación de exclusión económica y su máximo sueño no es que sea convertirse en estrellas sino tan solo ingeniárselas para poder sobrevivir en un ambiente hostil y marginal. Para el investigador Rafael Falcón a Rosendo, en efecto, “la amarga realidad neoyorquina les ha tragado sus sueños” (1984: 122).

Por último, cabe destacar que “Garabatos”, en palabras de Lugo Filippi, nace de la relación de Soto en Nueva York con el pintor boricua Augusto Marín, quien tan solo se hizo un hueco en el panorama artístico en su regreso a Puerto Rico:

[...] De hecho, en esa época, él tenía un amigo muy querido quien también trabajaba en una de las revistas, el pintor puertorriqueño Augusto Marín. Ambos me contaban que se reunían para, por lo menos, conversar sobre arte y literatura. Augusto quería ser un gran pintor reconocido, lo cual logró, de hecho, no sé si ha visto el mural de Bellas Artes [me pregunta], lo diseñó y creó Augusto Marín. Además, este pintor también inspiró a Pedro Juan; de forma más concreta, el relato para escribir “Garabatos”, cuyo tema gira en torno a la insatisfacción de un artista emigrado.

**“Los inocentes”: en Nueva York no hay sitio para Pipe**

El siguiente cuento, escrito un año después que “Garabatos”, nace de una historia ciertamente particular que pone al autor en una gran tesitura que finalmente acepta contar en su obra, lo que recalca el carácter testimonial de la obra dados los materiales tan personales sobre los que genera *Spiks*:

Escribir este cuento y enfrentarme a la censura de amistades y parientes fue una sola cosa. Todos temían la revelación de unos hechos aparentemente comprometedores. Me di cuenta, entonces, de que yo habría de escribir siempre sin respeto hacia los censores (Soto, 1980: 41).

Para destacar, tal y como había hecho con “Garabatos”: “Intentaba en este cuento dar testimonio de la vida puertorriqueña en Nueva York” (Soto, 1980:41). De cualquier modo, tal y como fue relevante en su generación, Soto alude explícitamente a las influencias de Faulkner en la creación de su relato, sin cuya lectura no habría podido crear, según él, el mismo:

Faulkner pesa como una sombra en la narración. Eso lo vi tarde. [...] Si bien me preocupan, ahora mismo, las resonancias de *The Sound and The Fury* en este cuento, no estoy seguro de que lograría dar con otra manera de contarlo de nuevo (Soto, 1980:42).

En este mismo sentido, la investigadora Concha Meléndez ve en el personaje de Pipe al Benjy de William Faulkner en tanto que “en las dos ficciones los personajes tienen treinta años al comenzar la narración; los dos aceptan que un lugar puede irse y volver; los dos tienen hipersensibilidad para los olores aunque Pipe no la demuestra para los sonidos Benjy” y “Los dos son llevados al fin a una clínica para enfermos”

(1974: 360). Es posible, pues, que tan y como el propio escritor alude en su prólogo al cuento, muchas de las características del personaje de Faulkner fueran empleadas por Soto para cubrir las aristas de su hombre-niño, pero en ningún caso se trata de un proceso de ficción aleatoria ya que la historia que narra el de Cataño se ve atestiguada por sus propias memorias al respecto de la génesis del relato. En efecto, de nuevo Soto, actúa como *flâneur* del microcosmos boricua en el Nueva York de mitad de siglo XX.

“Los inocentes” relata así la vida de una mujer y sus dos hijos, Hortensia y Pipe, con retraso mental debido a un antiguo accidente con un caballo a los diez años, en Nueva York. La madre, ya mayor, es la única que puede hacerse cargo de Pipe mientras Hortensia se dedica a trabajar en una factoría (al igual que tantos migrantes insulares), pero Pipe no es capaz de controlar sus impulsos y pega de forma regular a su madre. Hortensia, frente a esta situación, decide llevarse a Pipe a un manicomio de la Gran Manzana. La situación que se plantea en el relato es tremendamente dolorosa tanto para su madre y su hermana, como para el lector que recibe el mensaje, más aún sabiendo de la veracidad de los hechos que el propio Soto se encarga de recalcar en la introducción al mismo (lo que, por su lado, restaría relevancia a la propuesta de Concha Meléndez entre el Benjy de Faulkner y el Pipe de Soto):

No recuerdo escrito mío que me haya provocado más dolor que el que obtuve de “Los inocentes”. Veía a diario al individuo que me hizo idea a Pipe. Lo imaginaba de regreso a Puerto Rico y sabía que no sobreviviría. [...] Fue penoso, aunque no trágico, el envío de Pipe a un manicomio de Nueva York. Al final de un año de reclusión –tal vez dos-, su madre lo trajo a Puerto Rico. Sobrevivió diez años esa mudanza (Soto, 1980: 43).

Al igual que ocurría con la precariedad y la asfixia económica extrema que sufría el pintor de “Garabatos” y su familia, las condiciones laborales de Hortensia no le permiten ayudar a su madre a prestar la atención continua que requiere Pipe y, así, se ven obligadas a ingresarlo en el manicomio, ante la negativa de la madre. La situación aquí presentada refleja el contraste que ocurre con el joven retrasado mental en Nueva York y Puerto Rico ya que la primera los convierte en ciudadanos anónimos dejados a su suerte, mientras que su Isla hace ellos sujetos con nombre y apellidos y un sustento familiar mayor para la atención que requiere Pipe, sin necesidad de ser apartado de la sociedad:

-En Puerto Rico era dishtinto –dijo Hortensia, hablando por encima del hombro-. Lo conocía la gente. Podía salir porque lo conocía la gente. Pero en Niu Yol la gente no se ocupa y uno no conoce al vecino. La vida eh dura (Soto, 1980: 45).

La anonimidad que les acarrea la gran ciudad y la falta de recursos para la atención de Pipe obliga así a sus familiares a despojarse de su ser querido. Para el catedrático Feliú Matilla:

Hay una marcada influencia de Hemingway, de John Dospassos incluso también del existencialismo de Sartre y de Camus, la frialdad del anonimato en una ciudad en la cual todos somos anónimos. La escritura rescata el anonimato, le da voz al marginado... Este es el caso, sin duda, de Pedro Juan Soto en *Spiks*.

Pipe se convierte así en la imagen hiperbólica del diferente, más incluso que su

madre y su hermana, para el que no hay lugar en Nueva York, el que debe ser apartado, puesto en el manicomio ante la incomprensión y la ausencia de recursos. La desmembración del núcleo familiar es así también revisada por Soto ante las condiciones laborales que exige la ciudad de Nueva York, especialmente en su comparación con los pueblos de los que acuden los migrantes puertorriqueños. Hortensia se ve atrapada en horarios de la factoría, su madre, ya mayor, recluida sola en casa, y Pipe en el manicomio. La adaptación a la vida estadounidense les acarrea así irremediablemente la separación familiar, aspecto de gran importancia en la idiosincrasia hispanoamericana (en especial, en comparación con la familia anglo-estadounidense).

#### **“Ausencia”: heridas de guerra**

El relato que Soto testimonia en “Ausencia” se ve ligado inequívocamente a los conflictos bélicos que tuvieron lugar en el tiempo sincrónico en que el mismo lleva a cabo su escritura. En efecto, los años próximos a la segunda mitad del siglo XX dieron paso a una época ciertamente activa para la participación del ejército estadounidense en acontecimientos mundiales como las guerras de Vietnam o Corea, llevando con ello a un gran número de puertorriqueños a ser combatientes de forma obligatoria de las mismas y, con ello, un gran número de muertes en los procesos bélicos. El investigador Jorge Rodríguez Beruff establece en su *Política militar y dominación: Puerto Rico en el contexto Latinoamericano* (1988) un análisis de datos realmente parlantes *per se* del reclutamiento y posterior muerte de militares puertorriqueños en los conflictos históricos en los que participaron los Estados Unidos y que se cobraron vidas en

proporciones desiguales entre los miembros estadounidenses y los puertorriqueños:

En Corea, por ejemplo, los norteamericanos sufrieron una baja por cada 1,125 personas, mientras que los puertorriqueños sufrieron una baja por cada 660. En Vietnam murieron un total de 1,300 puertorriqueños (154).

La muerte conllevada por la participación de los boricuas en dichas guerras mundiales conllevó una ausencia irremediable en un gran número de familias y mujeres (y de ahí al título del cuento de Soto), muchas de ellas dependían de los ingresos de su marido, viéndose después obligadas a retornar a Puerto Rico o vivir de las ayudas del gobierno de Washington. Cabe destacar que Soto fue buen conocedor de esta experiencia dado que el mismo participó en el ejército estadounidense (Umpierre, 1983: 148) en un tiempo ciertamente activo para este por lo que su narración se recrea con detalle en las aristas de dicho proceso, al igual que otros miembros de su generación literaria: “Those writers who fought in Korea have turned to that bitter experience, writing of the nightmare in the trenches and the scars left on the bodies and spirits of the Young Puerto Ricans veterans and their families” (Ortiz, 1973: 13-4).

Al igual que ocurría en “Garabatos” o “Los inocentes” el de Cataño decide cambiar los nombres de los personajes, pero toma materiales veraces para dar lugar a su testimonio textual. En este caso, y en cuanto a la protagonista absoluta de “Ausencia”, la esquelética y pusilánime mujer Altagracia:

Altagracia existe, aunque con otro nombre. Aún cree en el espiritismo, aún vive sin su marido, pero no es un ser castigado por el hambre sexual sino

por la soledad. Nunca ha leído el cuento y creo que si lo leyera, diría: “¿Esta mujer está mal de la cabeza?”. En ningún momento se sentiría aludida (1980: 51).

En efecto, Altagracia es una mujer puertorriqueña migrada a Nueva York cuyo marido se enroló en el ejército estadounidense y se fue a luchar a la guerra. La mujer se ve así fuertemente afectada por la soledad acarreada por la ausencia de este por lo que no come, apenas duerme y no tiene ninguna ilusión por mantenerse en vida. En cierta medida, se va dejando morir lentamente mientras sus huesos son cada vez más prominentes en su rostro y cuerpo ante la falta de ingesta y su raciocinio se va diluyendo hasta sentirse perseguida por el espíritu de su marido.

- Lo que yo tengo –dijo Altagracia sazonando el café con enfado- no me lo va cural ningún doctol. Eh un ehpiritu que me pelsigue y eso no lo curan loh médicoh...
- Un ehpiritu... ¿Quién?

[...]

- Mario...
- Pero si tu marido no ehtá... muelto. [...]
- Eh que’s egoíhta- decía Altagracia. [...]
- Pero si te quisiera no se hubiera vuelto a meter al ejército dehpuéh que vino de la guerra y dijo que no quería sabel máh del uniforme (Soto, 1980: 54-5).

La ausencia del marido no acaba de ser admitida por Altagracia y, ante dicha pérdida, la mujer va viéndose enloquecer hasta sentirse así perseguida por el espíritu

del ausente. Para el catedrático en literatura puertorriqueña Feliú Matilla, la generación del 40/50 se ve fuertemente influida, en efecto por los acontecimientos históricos que están teniendo lugar en sendas décadas y es en su *corpus* textual donde con mayor detalle se aprecia así su impronta frente a las políticas estadounidenses:

Es un alegato muy anti-estadounidense. Acuérdate también que ese grupo de escritores ve la bomba de Hiroshima. Ya no solamente EE.UU. como el poder colonial que domina Puerto Rico sino ya, en un contexto mucho más amplio, EE.UU. como el gran dictador del siglo XX. Es decir, la bomba de Hiroshima, colocar a Trujillo, colocar a Batista, luego en el 70 colocar a Pinochet, etcétera... Esos son los casos más conocidos, pero hay decenas de otros casos. Ya en el 40 y en el 50 es obvio que EE.UU. ya tiene complejo de policía del mundo en el mal sentido de la palabra. Acuérdate de las campañas de McCarthy contra el comité de actividades antiamericana, esta gente reacciona a EE.UU. no solamente como poder colonial que oprime Puerto Rico sino, en un sentido mucho más amplio, como un poder invasor en Cuba, en Puerto Rico, en Guatemala, en Nicaragua... Dios santo, los Chamorro, los Somos los pusieron EE.UU.

***“Bayaminiña”: No place for Puerto Rican food-truck***

Una de las formas de encontrar autoempleo más comunes de Latinoamérica consiste en los carritos de frituras o dulces que se estacionan en una calle y venden sus productos al público visitante y trabajadores cercanos a la misma. Esta es también la manera de ganarse la vida del protagonista de “Bayaminiña”, cuyo dueño es asediado por las fuerzas de seguridad de Nueva York por las condiciones de higiene exigidas por

las mismas. En palabras de Soto:

El dicho castizo de “¡Vaya, mi niña!” se había convertido en el orgulloso nombre de un acorazonado, de una locomotora, de un navío pirata, de un rapidísimo auto de carreras que surcaba a todas horas el océano de hormigón de la calle 116 Este. Su dueño, puertorriqueño, sacudía la lengua frente al severo rostro del castellano. Eso creía yo mientras contemplaba el carrito de frituras desde la ventana de mi salón de clases en la Benjamin Franklin High [sic] School, donde en 1953 practiqué la enseñanza hasta obtener mi Maestría en Educación (1980: 65).

La narración del cuento, escrito en 1955, se focaliza así en la vida de un vendedor migrado del que apenas se dan datos personales, tan solo se exponen las características de su Bayaminiña, un pedazo de hojalata pintado de franjas coloridas, y el material comestible que el mismo proporcionaba a sus clientes: morcillas, alcapurrias y bacalaítos, todos ellos muestra de la gastronomía típicamente caribeña. El cuento se desarrolla rápidamente así en el diálogo entre el vendedor y las fuerzas de seguridad, quienes le exigen al mismo que se retire o será castigado por su práctica. Frente a la policía, el vendedor emplea su inglés macarrónico (o *broken English* en inglés) para explicar a los policías que necesita un empleo, cualquiera, pero necesita trabajar:

El vendedor se dio vuelta hacia los escolares que tenían su misma delgadez y su mismo acanelamiento en el cutis.

- Ehtos abusadores –masculló-. ¡Sia la madre d’ehtos policías!
- C’mon –dijo el policía-. Get the hell out of here.

De súbito, el vendedor se inclinó, recogió la piedra que servía de freno al carrito y volvió a alzarse con ella en el puño. Ya el rostro se le descomponía con el presagio del llanto.

- Gimme a job, saramambich!
- You'd better get your ass out of this neighbourhood before I throw you in jail!- dijo el policía sin levantar la vista del puño amenazante [...] (Soto, 1980: 68).

La desesperación del vendedor continúa ascendiendo de forma progresiva, pero, contra todo pronóstico, la piedra no acaba en el rostro de la policía sino que el mismo se lanza sobre su carro pintado, cuyo golpe rompe los cristales y la madera de su Bayaminiña y su sangre devuelve al coche a su estado original: “Y la hojalata -¡clan! ¡clan!-, donde mismo se leía BAYAMINIÑA, ya se ensuciaba de sangre, ya se salpicaba de lágrimas, y ya se libraba de clavos para recobrar su antigua forma de cacharro” (Soto, 1980: 69).

El cuento, por tanto, vincula la violencia como respuesta a la precariedad laboral a la que se ven sometidos los puertorriqueños en Nueva York, si bien la violencia no se ve aplicada contra las fuerzas de seguridad sino contra el propio sujeto, lo que explicita la desesperación del mismo. Los poderes de seguridad, máximo representantes de la sociedad estadounidense, tan solo se limitan a amenazar y a sancionar, no ofrecen posibilidad de entrada en el mercado laboral para el migrante ni su redirección al organismo competente. El poder se muestra así deshumanizado ante el subalterno y este, a su vez, se ve gradualmente desesperanzado y desamparado hasta su fustigamiento físico como forma explícita de mostrar su estado con

independencia de las barreras lingüísticas. De forma nada anecdótica, Soto incide en la venta de productos gastronómicos típicamente puertorriqueños que son considerados insalubres en Nueva York por lo que, en la abstracción del cuento, es posible entrever la imposibilidad de un espacio alternativo para la diversidad en la tierra hegemónica del anglo.

### **“Campeones”: la marginalidad diaria de los jóvenes gangueros**

El retrato testimonial de Soto dividido en cuentos le permite al autor ofrecer un panorama de toda la diversidad de sujetos migrantes que pululan por las calles del Nueva York de los primeros años de la segunda mitad de siglo XX, coincidiendo con la Gran Migración Puertorriqueña hacia Nueva York. En este cuento, el de Cataño recrea la situación de los jóvenes boricuas que se mueven en ambientes de adultos y practican actividades ilícitas en muchos casos. Los muchachos, niños que aún no han alcanzado la mayoría de edad, se establecen en los márgenes de la vida ordinaria de la ciudad neoyorquina y buscan el refugio que el sistema no les proporciona en las *gangs* o grupos callejeros (gangas en español caribeño como calco del término inglés). Según el autor:

De mis andaduras por los billares del Harlem y del Bronx hispanos, brotó “Campeones”. [...] Puruco es el adolescente que aspira a conquistar “el mundo” pese a las múltiples humillaciones que pueda sufrir en su empeño. Está dispuesto no sólo a sobrevivir, sino a imponerse. Su bolsa de valores no contiene más que humo y monedas falsas, claro está [...] (1980: 71).

Su propósito con la génesis del presente cuento es para Soto: “dramatizar la solitaria etapa de la adolescencia entre el conglomerado puertorriqueño-neoyorquino” (1980: 71).

En efecto, el relato del cuento se sitúa en los billares recreativos de El Barrio, en Harlem, donde los jóvenes Puruco, de apenas dieciséis años, y Gavilán se dan cita, como hacen a menudo, para rivalizar su posición de líderes en los billares. Entre cigarrillos y violencia física y verbal, los dos muchachos quieren ser “campeones” en su malentendida, pero única, forma de sobrevivir en una sociedad que no les da cobijo, y que los excluye en su zona marginal, donde no molestan al WASP. Los jóvenes quieren pues ganar su puesto de respeto a través del billar mediante tiros con fuerza y premeditados como clara metáfora de una pelea física y una masculinidad ignorante donde no se va únicamente a ganar, sino a humillar al enemigo incluso a través de las trampas de Gavilán para conseguir su propósito:

- ¿Tú te creeh qui un pilemienda como tú me va a llamar a mí tramposo? – dijo Gavilán, forzando sobre el pecho de Puruco el puño que desgarraba la camiseta-. Te dejo ganar doh mesitah pa que tengas de qué echártelah, y ya te creeh rey. Echa p’allá, infelih –dijo entre dientes (Soto, 1980: 79).

El testimonio de Soto es pues una mirada dura a la vida de los márgenes de los jóvenes hijos de inmigrantes o migrantes criados en Puerto Rico que llegan a Nueva York y crecen rodeados de violencia, exclusión social y desamparo por parte de las instituciones pertinentes. Soto, de hecho, recurre de nuevo a la veracidad de los materiales empleados como hechos narrados en el cuento en su *A solas con Pedro Juan Soto* para aclarar la génesis del cuento y el ambiente que testimonia en el mismo:

Lo conocí bastante bien [el mundo de los billares en Harlem] durante los nueve años de vida en Nueva York. Pasaba mucho tiempo en Harlem, aunque vivía en el Bronx. Asistía a los cines para desempeñar un trabajo de entrevistador de artistas de vodevil que iban de México y España. [...] Frecuentaba los billares, aunque no sabía jugar billar, porque allí se enteraba uno de muchísimas cosas del vecindario y de cuanto ocurría en la isla. [...] Gavilán y Puruco existieron aunque nunca los vi en Harlem. Esas ansias de destacarse que hay en Puruco, ese desafío a la autoridad, ese complejo de juventud que sufre, todo ello se siente en las calles de Harlem (1973: 35-6).

Dicha situaciones hicieron de El Barrio en Harlem un lugar ciertamente peligroso que, en la actualidad, se ha reconvertido en una proyección de la isla boricua en pleno Manhattan donde su impronta sigue latente, pero no representa mayor peligro que cualquier otro barrio de dicho distrito neoyorquino. No obstante, en la Gran Migración Puertorriqueña, la violencia acarreada por la precariedad dio paso a una tierra abandonada por las instituciones por lo que la violencia, incluso entre los muchachos gangueros, reinaba en las calles dominadas por los diversos “campeones” que se movían a medio camino entre la vida neoyorquina y la idiosincría caribeña (mal) recordada.

### **“Dios en Harlem”: prostitución y esperanza en las calles del Bronx hispano**

El último cuento de *Spiks* se desarrolla entre los ambientes más bajos del pueblo puertorriqueño migrado a Nueva York y la eterna esperanza de una vida mejor que nunca termina por hacerse presente para estos. Y, de forma más concreta, para

una prostituta del Bronx, conocida como La Eléctrica en la realidad y ficcionalizada como Nena en el cuento, quien se mueve entre el desamparo impuesto por su condición de prostituta y migrante boricua y su deseo de cambio. El de Cataño enfatiza, además, a través de su narración la cosificación del cuerpo de la mujer desplazada ya que, a diferencia de los actantes masculinos, Nena se ve obligada a prostituirse como forma de supervivencia en su destierro en Nueva York. Tal y como el propio autor indica en el incipit del cuento su conocimiento de La Eléctrica se produjo mientras él trabajaba en el cine y ella venía a verlo para que la dejara pasar si la ocasión se daba y, entre sus visitas, el escritor apreció su vientre crecer debido a un embarazo:

Recuerdo a una linda prostituta puertorriqueña del Bronx a quien apodaban La Eléctrica. Era locuaz, alegre y aficionada al cine. Al noche donde yo trabajaba [como se ha anotado anteriormente] llegó una noche toda risas y palabras, sólo que ahora con el vientre abombado. Tenía dos meses de estar encinta. [...] Era la prostituta más próspera desde la calle Jackson hasta la calle 158. [...] Continuaba alerta, invencible, parlanchina. Pero nunca nos hablaba del padre de la criatura. Esto en ese “bajo” mundo se reconoce como honor... y jamás se insiste en hacerlo tema de discusión. Pero, a los seis meses de encinta, le planteé tímidamente preguntas respecto a su destino. “Dios aprieta, nene, pero no ahoga”, dijo ella. Y ya nunca más la volví a ver (1980: 83-4).

El relato, escrito en 1956, gira en torno a La Eléctrica, descrita bajo el apelativo de mayor anonimia Nena en el mismo, quien sobrevive en las calles más peligrosas del Harlem hispano (no en el Bronx, como sí ocurrió con la mujer que Soto conoció y sobre la que funda su testimonio) y los bares de puertorriqueños en dicho barrio

prostituyéndose. El ejercicio de la prostitución, de hecho, ha ido calando en todos los aspectos de su vida, no se limita a un método de conseguir dinero para sobrevivir, sino que está destruyendo todo su ser excepto una férrea esperanza ante un futuro fuera de la exclusión en la que se maneja. El embarazo debido a una violación de un matón, puertorriqueño como ella, al que llaman Microbio pone a Nena en el dilema moral de su “trabajo” y su posición como madre:

Era fácil pensarlo. Sonrió con agrura, volviendo a hacer círculos sobre el mostrador. Olvidarse de nueve meses difíciles. Olvidarse de los tumbos en su vientre. Olvidarse de que, por lo menos, aquello le había pertenecido. Olvidarse de que pudo cambiar su rumbo. Ser otra mujer: abandonar la perrera de Harlem y dedicarse a su hijo. Empezar de nuevo, lejos del demonio de Microbio (Soto, 1980: 88).

No obstante, las amenazas del padre del niño y la persecución a la que la somete le impiden de forma continua abandonar la marginalidad y volver a Puerto Rico, alejándose así no solo de Microbio, sino también de las condiciones de vida que le ofrece la ciudad de Nueva York (aunque este le roba el dinero que la mujer había conseguido ahorrar y su sueño se desvanece). A pesar de las palizas a las que es sometida y la mala vida de la que es poseedora empapada en alcohol, el milagro se acaba produciendo contra todo pronóstico: finalmente Nena se convierte en madre (y de ahí al título del cuento). Ni las palizas de Microbio, ni el consumo de alcohol como evasión de su trágica realidad pueden impedirlo. A lo largo del mismo, además, Nena va prestando atención a unas hojas propagandísticas que van apareciendo por las travesías que frecuenta y que avisan de una charla religiosa que predica la llegada del

Señor, charla, en realidad, de un locuaz sectario religioso a la que Nena acude desesperada y da a luz a su bebé.

La comparación del nacimiento al mundo de su hijo con la llegada del Señor equipara para Soto la biografía de Nena a la de una santa en el imaginario religioso en tanto que, a pesar de los sinsabores que le ofrece su medio y su cruda forma de sobrevivir en la ciudad de Nueva York, la mujer mantiene su moral intacta y trae la esperanza en forma de ser humano en condiciones de precariedad y pobreza cual Virgen María. Soto ofrece así una lectura crítico-religiosa de la vida de la prostituta boricua a la cual eleva a los altares por su capacidad de supervivencia en un medio realmente hostil quien decide seguir adelante en busca siempre de un mejor camino para ella y, ahora, para su bebé. El autor, por tanto, elogia la actitud de los sujetos perseverantes que no renuncian a la superación de la realidad de su tiempo y espacio y apuestan por la lucha de un marco biográfico que se sustenta, precisamente, en su capacidad de superación. La situación del nacimiento en plena charla religiosa, en la que se alaba la llegada de un ser bíblico no deja de ser así el contexto ideal para el escritor para equiparar la figura de su Nena (apodo este que emana resonancias a una cuestión de familiaridad: hija) a la de una santa ya que, a pesar de su dramático peregrinaje debido a la migración, acaba por convertirse en madre.

## Conclusiones<sup>78</sup>

Una vez analizados el contexto histórico-político en el que se lleva a cabo la escritura de *Spiks* bajo los preceptos metodológicos del profesor Duchesne sobre el cuento testimonial en Latinoamérica no cabe lugar a duda que, en efecto, Soto escribe su obra en forma dividida de cuentos para abarcar todo el espectro de sujetos que pululan por los barrios latinos –y más pobres- de Nueva York, especialmente en Harlem y Bronx, y son objeto de la exclusión racista, económica y cultural de la hegemonía de la anglo-idiosincrasia imperante en los años próximos al nacimiento del segundo decalustro del siglo XX. Así pues puede retratar la biografía de los niños que se crían en billares entre violencia y masculinidades malentendidas (“Campeones”), la soledad que arrastra la lejanía de la familia y su trágica respuesta (“Los inocentes”), la ausencia del marido combatiente en el ejército que lleva a la enajenación mental de la realidad (“Ausencia”) o la prostitución como forma de vida ante un panorama ciertamente desolador (“Dios en Harlem”). Las introducciones o íncipits que Soto presenta antes de comenzar cada uno de los relatos, así como los datos de fechas, calles y situaciones reales (comprobados, además, por otras voces como la de su viuda) inciden en la veracidad de los materiales sobre los que este da lugar a sus relatos por lo que existe por su parte en la emisión de la vasta cantidad de informaciones que aluden a la autenticidad de su obra un claro compromiso con su futuro lector de testimoniar a través del signo escrito las biografías de los anónimos por el destierro económico, de

---

<sup>78</sup> El apartado final de la tesis se corresponde, como es evidente, con las conclusiones finales de la producción literaria hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos en el conjunto de las tres islas; no obstante, dada la heterogeneidad de las tres obras analizadas a lo largo de este segundo capítulo (cada una escrita por un autor o autora de diverso origen caribeño), he considerado conveniente también incluir tras cada examen unas conclusiones independientes centradas en cada uno de los tres textos con el fin de ofrecer un estudio individualmente detallado de cada una de los tres textos examinados.

los héroes no recordados en los libros de historia, de los migrantes puertorriqueños en su proceso de migración hacia Nueva York invisibilizados por el acervo común y las políticas que impulsan el olvido. La respuesta que los Estados Unidos les ofrece es, en todos los casos, la exclusión socio-económica y la vida en los márgenes de sus calles. El cuento puertorriqueño es pues un claro ejemplo de la asociación entre la experiencia del escritor, que hace las veces de testigo de sus propias vivencias (recordemos que se desplazó a Nueva York durante casi una década para estudiar y trabajar) y las de sus paisanos cual *flâneur*. Los cuentos que conforman la obra en su conjunto presentan, a su vez, un claro nexo que es la migración puertorriqueña durante la Gran Migración homónima hacia, principalmente, la ciudad de Nueva York, y el olvido de las instituciones estadounidenses de dichos sujetos lo que los impulsa irremediabilmente a la precariedad, en todos sus sentidos, y a la violencia que esta acarrea. Si bien tanto Soto como su viuda, la escritora Carmen Lugo Filippi, se mostraban favorables a la no disociación de los cuentos dado el carácter panorámico que ofrecen en su conjunto, resulta evidente, después de este análisis, que el debate surgido sobre la posibilidad de lecturas individuales no se corresponde con la intención de Soto y la *intentio operis* ya que es en la riqueza de los detalles de las diversas biografías narradas en ellos donde reside la relevancia de la obra como rico testimonio, aunque crudo, en sus aristas. Lo más irracional del testimonio de Soto es que este pone en relieve la exclusión del sujeto puertorriqueño cuando, en términos jurídicos, el mismo es ciudadano estadounidense, *ergo* debería poseer los mismos derechos civiles y políticos que el resto del pueblo homónimo, lo que no parece cumplirse en la práctica en el Nueva York de la década de 1950. En efecto, dicha característica presenta un dilema político:

¿Hasta qué punto es el individuo puertorriqueño aceptado como estadounidense en Estados Unidos? La lectura de los cuentos del de Cataño no deja lugar a dudas al respecto. Los personajes de Soto no son únicamente discriminados por su pertenencia a la etnia hispana, sino que son, de igual forma, ignorados por su condición de pobreza y, en definitiva, figura de alteridad. Para la autora Anna Julia Cooper en su *A voice from the South* (1982) el ejercicio de la discriminación no se ve focalizado en ninguno de los aspectos que diferencia a un individuo del resto (raza, nacionalidad o género) sino que todas las formas de dominación actúan a la vez sobre el marginado; no se puede ser así únicamente racista o xenófobo sino que estas son manifestaciones de una discriminación mayor: una estratificación interseccional. Estas acciones se ven pues intrínsecamente ligadas y, como ejemplo, Cooper detalla las diversas experiencias de opresión de los individuos de color en Estados Unidos. Los testimonios de Pedro Juan recogen así el ejemplo de la discriminación interseccional por parte del pueblo anglo-estadounidense y sus instituciones dadas las características étnicas, raciales, culturales y económicas de los migrantes puertorriqueños que no resultan únicamente discriminados, en efecto, por su procedencia caribeña (*ergo*, no anglo-estadounidense), sino que son objeto de desamparo por su condición étnica y racial, socio-cultural y/o económica al mismo tiempo lo que los sitúa en el sector más bajo de la estratificación social y los conduce irremediamente al aislamiento del tejido social.

Por último, y como es parte intrínseca del testimonio en cualquiera de sus formas, Soto escribe para difundir las experiencias de los migrantes hispanos en Estados Unidos y lo hace en México, lo que se advierte como un claro aviso para el resto del pueblo hispano que, además, no goza de la legalidad del desplazamiento a

tierra estadounidense que sí gozan los boricuas: los postulados del ensayo de Martí, “Nuestra América” siguen presentes en cuanto a la actitud de la potencia anglo-estadounidense para el pueblo hispanoamericano que no se transculturiza a favor de la colonización cultural anglófila; la diversidad racial y cultural no tienen cabida sino en los márgenes de las travesías neoyorquinas y, en la abstracción de la obra, en los márgenes de la historia americana contemporánea. Finalmente, cabe resaltar, Soto cedió a la traducción de su obra al inglés gracias a la intervención de Victoria Ortiz en 1973, cuyas palabras introductorias ponen al público angloparlante en el contexto de insalubridad y marginación en el que se hallaron los boricuas migrantes durante la Gran Migración Puertorriqueña, siguiendo por tanto la intención del autor original. En palabras de Ortiz. La obra de Soto alcanza al tiempo también al público anglo-estadounidense por lo que su testimonio de una de las épocas más trágicas de la historia entre Puerto Rico y los Estados Unidos acaba por resultar eterno:

The reader can see the wintry, slushy streets of *Spanish Harlem*, the garbage-strewn empty lots of South Bronx, the darkened hallways, peeling walls, dank basements, and communal toilets of the tenements in which his characters are forced to live. In these inhumane surroundings, his protagonists struggle and love and fail and endure with will and violence and passion; they often end in madness, self-delusion, or despair, [...] (1973: 17).

Título de la obra en su nombre original (español)	Año de publicación	Género literario
<i>Los perros anónimos</i>	1950	Narrativa
<i>El huésped</i>	1955	Teatro
<i>Spiks</i>	1956	Cuentos
<i>Las máscaras</i>	1958	Teatro
<i>Usmail</i>	1959	Narrativa
<i>Ardiente suelo, fría estación</i>	1961	Narrativa
<i>La nueva vida</i>	1966	Narrativa
<i>El francotirador</i>	1969	Narrativa
<i>Temporada de duendes</i>	1970	Narrativa
<i>A solas con Pedro Juan Soto</i>	1973	Autoentrevista
<i>El huésped, las máscaras y otros disfraces</i>	1974	Teatro
<i>Un decir</i>	1976	Cuentos
<i>Un oscuro pueblo sonriente</i>	1982	Narrativa
<i>En busca de J. I. de Diego Padró</i>	1990	Ensayo
<i>Memoria de mi amnesia</i>	1991	Cuentos
<i>La sombra lejana</i>	1999	Narrativa

Cuadro 19. Bibliografía completa de Pedro Juan Soto.

Nombre	Fuente	Idioma	Vínculo
Los inocentes de Pedro Juan Soto	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AH7owISqYYg">https://www.youtube.com/watch?v=AH7owISqYYg</a>
Los inocentes	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FrXx_uVRCAI">https://www.youtube.com/watch?v=FrXx_uVRCAI</a>
Pedro Juan Soto: Miniatura I. Narración de J. Delgado-Figueroa.	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=P7-Je9h7C74">https://www.youtube.com/watch?v=P7-Je9h7C74</a>
Pedro Juan Soto. Miniatura II de <i>Spiks</i>	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7jfxJwP9lqk">https://www.youtube.com/watch?v=7jfxJwP9lqk</a>

Cuadro 20. Vídeos relacionados con Pedro Juan Soto.

“Ahí empezó la dura realidad, ¡ay Dios!  
De todo el que se tira la maroma,  
de sobrevivir fuera de su idioma,  
de sus costumbres y su identidad.  
Pasó lo que tenía que pasar.

De mi nueva ciudad tomé su abrigo  
pues la resignación es fiel amigo  
del hombre cuando tiene que emigrar.  
Y pese a la distancia y el ataque  
del rígido almanaque yo vivo con la suerte  
de sentirme cubano hasta la muerte,  
de ser amante de la libertad”.

Willy Chirino, *Nuestro día (Ya viene llegando)*.

REINALDO ARENAS EN NUEVA YORK:  
ESPACIO DE LIBERTAD CRÍTICA  
ANTE LA CUBA CASTRISTA

## Reinaldo y la reescritura exílica de *La loma del ángel*. Una actualización paródica del castrismo desde Nueva York<sup>79</sup>

“Sólo hay un responsable: Fidel Castro.  
Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro,  
la soledad y las enfermedades que haya podido contraer  
en el destierro seguramente no las hubiera sufrido  
de haber vivido libre en mi país”.

Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*

La producción exílica del escritor cubano Reinaldo Arenas en Nueva York resulta ciertamente heterogénea en sus contenidos. Por un lado hallamos un *corpus* en el que el autor de Holguín establece un diálogo con su Isla ante la imposibilidad de desplazarse físicamente a ella una vez consigue escapar de ella en 1980 por lo que esta gira en torno a la crítica del sistema socialista imperante en la Isla desde 1959 gracias a la libertad que halla en Estados Unidos. Por otro, Arenas también recoge en sus producción narrativa las dramáticas experiencias de los cubanos migrados dando así testimonio en la ficción de una realidad exódica que afectó tanto a la Isla, de la que partió dicho éxodo, como a la población estadounidense, que lo recibió. Es por eso que este apartado parte con el objetivo de recoger ambas particularidades de la génesis

---

<sup>79</sup> El apartado referido a la reescritura de *La loma del ángel* de Reinaldo Arenas ofrecido en esta tesis ha sido seleccionado para ser uno de los capítulos del libro *Reescrituras o la vitalidad de la tradición en el estudio de la literatura* a cargo de los editores Laura Mier y Alfredo Moro Marín bajo el título “La parodia como elemento crítico de la Cuba contemporánea al exilio areniano en su proceso de reescritura del clásico decimonónico Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde”.

areniana en Estados Unidos para no obviar ninguna de ellas y permitir así una aproximación precisa a dicho *corpus*. Por tanto, a lo largo de este subcapítulo se dará pie a un análisis de la literatura crítica que Reinaldo escribió en su contexto exílico en Nueva York a partir de reescrituras o bien la recuperación de obras censuradas y retomadas desde la libertad neoyorquina, así como la escritura que tiene lugar ya en la ciudad de la Gran Manzana en la que el autor caribeño se ocupa de recoger las vicisitudes de sus paisanos que, al igual que él, afrontan el exilio y se enfrentan a un grupo social que les es inhóspito y con el que establecen relaciones de verticalidad cultural.

### ***De Cecilia Valdés a La Loma del Ángel***

Si bien es durante la segunda mitad del siglo XX cuando se producen las condiciones apropiadas para la aparición de una literatura cubana (e hispano-caribeña por extensión) ciertamente significativa en los Estados Unidos (y, de nuevo, en Nueva York, como en el caso de los puertorriqueños ya migrados en este periodo histórico), no debemos olvidar que los primeros antecedentes de autores migrados desde las tres islas que componen el Caribe español se remontan al siglo XIX cuando intelectuales de la relevancia de José Martí o Eugenio María de Hostos abandonaron sus respectivos países por causa del exilio político al que se vieron forzados por su crítica y oposición a las condiciones socio-económicas impuestas desde la corona española en sus colonias de ultramar, es decir, Cuba y Puerto Rico. Los diversos escritores decimonónicos escogieron la ciudad de Nueva York como su destino exílico dando lugar, así, a un importante centro de producción crítico-periodística cuyo propósito fundamental no

fue otro que internacionalizar a través de la denuncia en los medios (prensa escrita, fundamentalmente) la situación a la que colonialismo español había dado lugar en sus posesiones caribeñas para aumentar los apoyos a la causa independentista:

New York became the center of operation against Spanish domination over the islands and emerged as an important intellectual and publishing center for Hispanic Caribbean authors. Newspapers and journals contain the political and literary aspirations of generations of intellectuals fighting for their countries' independence [...] (Luis: 1997: XII).

De esta forma, los inicios de la literatura hispano-caribeña producida en los Estados Unidos *stricto sensu* se retrotraen, en efecto, dos siglos atrás y su estudio en el eje temporal histórico permite la obtención de interesantes observaciones como el proceso de reescritura de una misma obra por parte de dos autores diversos —ambos cubanos y exiliados en Nueva York— si bien en dos siglos diferentes y con distintos propósitos y significados: de la decimonónica *Cecilia Valdés o la Loma del ángel* de Cirilo Villaverde hasta su reescritura en *La Loma del Ángel* de Reinaldo Arenas, muestras ambas de la toma de materiales narrativos vinculados a la situación política de su tierra natal a pesar de hallarse en el exilio. En efecto, el escritor y activista cubano Cirilo Villaverde (1812-1894), tras un intento de insurrección junto con el general Narciso López dirigido contra el sistema político español instaurado en la Cuba colonial, fue apresado el 20 de octubre de 1848 aunque, solo unos meses después, consiguió escapar a Florida y así en 1849 buscó asilo político en tierra estadounidense (Luis, 1997: 8). El exilio no significó el fin para su carrera intelectual y tampoco para su

activismo político ya que, tras instalarse en los Estados Unidos, prosiguió “su lucha contra el gobierno colonial, como secretario del general Narciso López hasta el fusilamiento del militar conspirador. Desde entonces estuvo ligado a organizaciones y periódicos de inspiración separatista” (Rivas, 1990: 167). Precisamente fueron sus años de exilio los que le permitieron acabar y publicar su obra más relevante en 1882 en su versión definitiva (la cual había comenzado a escribir ya en Cuba), *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, considerada en la actualidad como una de las grandes obras decimonónicas de las letras cubanas (e hispanoamericanas, por extensión) y reflejo del pasado colonial y esclavista de las islas caribeñas de habla hispana. Su condición de obra canónica de la historia de la literatura cubana la ha llevado a ser adaptada a otras formas artísticas como el cine o la zarzuela con gran éxito, estableciendo así un juego de retroalimentación que ha conseguido mantener el relato y los personajes de Villaverde en el acervo del colectivo cubano a lo largo de los siglos.

Tal y como su nombre indica, la obra narra a lo largo de sus páginas la (funesta) vida del personaje protagonista, la joven mulata de ascendencia desconocida Cecilia Valdés, durante la administración del General Francisco Dionisio Vives entre 1823 y 1832. De forma más precisa, Villaverde centra su relato en lo referido a la vida sentimental de la muchacha lo que, en efecto, dará origen al desarrollo de la historia a través de la aparición del nudo y del desenlace final en términos narratológicos. De esta manera, la relación sentimental que Cecilia establece con el apuesto don Leonardo de Gamboa, de orígenes españoles y elevada posición socioeconómica, será el inicio de dicho nudo en tanto que la joven ignora que su amante y ella comparten el mismo parentesco. En efecto, ambos son hijos del mismo padre, don Cándido de Gamboa,

pero su desconocimiento los mantiene como amantes en una relación incestuosa que es, además, ocultada a la sociedad cubana de la época dadas las diferencias raciales, sociales y económicas entre ambos. El desenlace del relato se presenta con la tragedia que supone el asesinato del joven blanco a manos del enamorado de Cecilia, el también mulato Pimienta, a causa de los celos, y el posterior nacimiento del hijo de la mulata y don Leonardo, convirtiéndose así la obra en un extenso relato de ficción que hace las veces de testimonio de las vicisitudes de la sociedad cubana de la época colonial bajo el que se vislumbra una crítica al rancio sistema de castas vigente en las posesiones españolas de ultramar así como al mantenimiento de la esclavitud en la isla caribeña. En este mismo sentido, la obra fue resultado, según el profesor William Luis en su artículo "Cecilia Valdés: el nacimiento de una novela antiesclavista", de la influencia del crítico y escritor Domingo del Monte sobre una serie de escritores amigos a quienes animó a abandonar el romanticismo para explorar temas como la esclavitud. Así del círculo literario de Del Monte surgieron los trabajos de carácter antiesclavista de Anselmo Suárez y Romero, Félix Tanco y Bosmeniel, Antonio Zambrana, Juan Francisco Manzano y, por supuesto, Cirilo Villaverde, autores todos ellos que exploraron dicha temática en el mismo período, 1835-1840 (Luis: 1988: 187). El paso del tiempo ha conseguido que la novela de Villaverde adquiera el carácter de obra de ficción histórica en tanto que toma como materiales narrativos las condiciones verídicas del tiempo y espacio de las últimas colonias españolas (como la instauración y el mantenimiento de la esclavitud) y su relevancia en el panorama de las letras cubanas actuales ha sido mantenida, a pesar de haber sido terminada y publicada desde el exilio, dadas las características de la joven protagonista, extrapoladas al resto de la

nación cubana en el imaginario literario del país, así como la innovadora aparición del paisaje cubano en el relato. En efecto, el periodista y escritor habanero Leonardo Padura, cuya trayectoria se ha visto distinguida con la concesión del Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015, apunta en su última publicación, *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, a la importancia de la obra de Villaverde, tal y como se ha apuntado con anterioridad, como tótem de la identidad cubana precisamente por las cualidades del personaje de Cecilia: “La mulata Cecilia Valdés [se convirtió en] representación para muchos de “lo nacional” por su carácter mestizo, bastardo, arrabista y trágico, abocado además al incesto” (2015: 32), opinión compartida también por Ottmar Ette, quien va incluso más allá que el periodista isleño al calificar el personaje de “figura simbólica de Cuba mucho más allá de los límites geográficos del Caribe” (2008: 20). Asimismo, Padura destaca la relevancia de la ciudad habanera en el texto de Villaverde como emblema del paisaje cubano en la ficción literaria posterior:

A partir de la publicación de *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, la ciudad se convierte en el escenario más representativo de la nación en la literatura cubana, en el espejo más preciso de sus cualidades distintivas y no es para nada casual que, desde su mismo título, la noveleta esté poniendo a un mismo nivel su personaje protagónico [...] y el paisaje urbano donde se desarrolla la peripecia (2015: 31-2).



Imagen de la Habana, convertida en paisaje de la ficción cubana en palabras de Padura.

De cualquier modo, casi un siglo después la obra de Villaverde es de nuevo reescrita por parte de, anecdóticamente, otro escritor cubano que, al igual que el primero, abandona su isla natal para lanzarse al exilio político en la ciudad de Nueva York desde el que también escribe su texto: Reinaldo Arenas. No obstante, este último no huye ya del sistema socio-político colonial impuesto en la Isla por parte de la corona española, como hacía el autor de *Cecilia Valdés* sino que, conforme a los nuevos tiempos, huye ahora de la política socialista dictada por el régimen castrista que impera en la Isla tras la victoria de la revolución cubana. De esta forma, el estudio de las condiciones de escritura y publicación de sendas obras pone en relevancia las similitudes entre ambos procesos, a pesar de hallarse distanciados por el tiempo que comprende un siglo: ambos autores generan su obra en su exilio político en la ciudad

de Nueva York escapando, en los dos casos, de figuras de poder que oprimen las libertades civiles en la isla cubana (bien el imperialismo español del siglo XIX, bien la política castrista en el siglo XX). Si bien las formas de escritura de las obras son así asombrosamente semejantes entre ambos autores, las características del relato contenido en sus trabajos son explícitamente dispares.

### **Arenas: el exilio como forma de vida y escritura**

Reinaldo Arenas es uno de los autores cubanos más prolíficos en el panorama literario caribeño (e hispanoamericano) del siglo XX. Tanto su biografía como su vasta obra artística, particularmente extensa en el género literario narrativo (aunque también publicó poesía —*El Central*, 1981—, ensayo —*Necesidad de libertad*, 1986— y teatro —*Persecución: cinco piezas de teatro experimental*, 1986—), ha sido amplia y recurridamente analizada por la crítica literaria dando lugar a un gran número de publicaciones científicas que se han mantenido a lo largo de las cuatro últimas décadas, aspecto este que enfatiza el interés académico y comercial en su trayectoria y biografía, entre las que destacan *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality and The Cuban Revolution* (2013), de Jorge Olivares; *Reinaldo Arenas, Caliban and Postcolonial Discourse* (2009), de Enrique Moralez Díaz; o *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación* (1992), de Ottmar Ette. Ciertamente ni siquiera las precarias condiciones propias de su exilio en Nueva York, que alcanzó en abril de 1980 a través del éxodo del Puerto de Mariel, impidieron que continuara con el ejercicio de la creación literaria (más bien, al contrario, a juzgar por el gran número de publicaciones a las que dio lugar desde el mismo), construyendo así un extenso *corpus*

de obras artísticas escritas en el país del dólar (si bien empleó siempre y mayoritariamente el español como lengua de su génesis textual a pesar de hallarse en un medio anglófono).

Lo cierto es que no es preciso penetrar con profundidad en la biografía y producción literaria de nuestro escritor para entrever que la vida de Reinaldo Arenas (Holguín, Cuba, 1943- Nueva York, EE.UU., 1990) estuvo siempre marcada por un nombre: Fidel Castro. Basta con leer algún relato salido de su pluma, parte de su biografía o algún artículo que hable de su génesis artística para comprobar que, en efecto, la vida del intelectual se vio siempre fuertemente influida por el dictador y la imposición de su imaginario político sobre Cuba (y los cubanos). La influencia que Castro indujo sobre Arenas traspasó, de hecho, su vida y se coló entre sus textos (el proceso de ficcionalización a partir de la realidad socio-política cubana que el escritor lleva a cabo a través de su génesis literaria es ciertamente evidente con la simple lectura de sus relatos y representa, en última instancia, una clara ideología crítica al respecto). La repercusión de Castro y su férrea política sobre Arenas fue mucho mayor que aquella que la que esta pudo tener sobre el resto de la población cubana ya que el escritor objeto de nuestro estudio contaba con varias particularidades que lo convertían en clara diana sobre la que el régimen revolucionario apuntaba sus dardos: Arenas era homosexual, orientación penada por la política castrista y escritor con cierta significación (aunque, huelga decirlo, no como la actual ya que su génesis literaria alcanzó, como ocurre con otros grandes intelectuales, mayor repercusión años después de su muerte, además del éxito internacional de la película llevada a cabo en el año 2000 por el director neoyorquino Julian Schnabel basada en su biografía

póstuma, *Antes que anochezca*, bajo la traducción literal en inglés *Before night falls*). La vida de Arenas en su Isla, una vez el régimen castrista alcanza el poder y comienza a imponer su implacable ideología revolucionaria sobre la Isla y la población cubana, empieza a empeorar con rapidez, especialmente por sus expectativas puestas en el cambio de gobierno que nunca llegaron a satisfacerse. No es que su vida previa al triunfo de la revolución cubana hubiese sido sencilla ya que este era procedente de una humilde (e inmensa en número) familia campesina con las dificultades y apuros económicos que se le presupone a tales orígenes (y de los que él da buen detalle en su autobiografía póstuma); sin embargo, los sinsabores de la vida en el campo pasarían a convertirse en algo ciertamente anecdótico en comparación con las funestas vicisitudes que el cubano estaba a punto de sufrir con el fracaso del ansiado cambio de rumbo político en su Isla (o lo que es lo mismo, el mantenimiento de la ausencia de libertad en tierra cubana). La llegada al poder político de Fidel Castro hacia bien entrada la década de los años 50 supondría así el comienzo del declive de la vida del joven escritor que lo empujaría, en última instancia, al exilio físico en 1980 hacia tierra estadounidense después de una vida de persecución (en todas las acepciones que admite el término), ausencia de libertad (de igual modo, en todas las acepciones posibles) e incluso varios intentos de suicidio ante unas perspectivas de un futuro inmediato aún peores que su presente. Tal y como el propio artista describe en las páginas de su autobiografía:

[Tras el fracaso de uno de sus intentos de lanzarse al mar para alcanzar tierra estadounidense] Llegué a la costa de Jaimanitas y vi unos edificios vacíos. Me metí en uno de ellos; [...] Sólo me quedaba una posibilidad para escaparme: el suicidio; rompí la botella de ron y con los vidrios me corté las venas. Desde

luego, pensé que era el fin y me tiré en un rincón de aquella casa vacía y poco a poco fui perdiendo el sentido. Pensé que aquello era la muerte (Arenas, 2001: 187).

No debemos olvidar que Arenas, sin embargo, creyó y participó en el derrocamiento de Batista como primer mandatario cubano, lo cual resulta irónico dada la mísera vida al margen de la sociedad cubana que le esperaba al del Holguín tras el triunfo de Castro y la ejecución política práctica de la ideología castrista. Lo cierto es que Reinaldo, al igual que muchos otros intelectuales, creía en el cambio político y aspiraba a conseguir la libertad democrática que el régimen de Batista no terminaba de ofrecer a los cubanos, para terminar por darse cuenta de que tanto uno como otro, con independencia del color político de sus chaquetas, suponían exactamente lo mismo:

¿Por qué la inmensa mayoría del pueblo y los intelectuales no nos dimos cuenta de que comenzaba otra vez una nueva tiranía, aún más sangrienta que la anterior? Quizá nos dimos cuenta, pero el entusiasmo de saber que se vivía ahora en una revolución, que se había derrocado una dictadura y que había llegado el momento de la venganza eran superiores a las injusticias y a los crímenes que se estaban cometiendo. [...] En aquel momento yo estaba integrado a la Revolución; no tenía nada que perder, y entonces parecía que había mucho que ganar (Arenas, 2001: 70).

La fecha exacta fue el 1 de enero de 1959: la revolución socialista alcanzó el ansiado poder político en la Isla, dando así fin al mandato de Fulgencio Batista y comenzando en Cuba una nueva vida socio-política que, con algún cambio anecdótico,

ha llegado prácticamente hasta el siglo XXI. La producción literaria y la vida sexual de Arenas fueron, sin ninguna duda, dos de los aspectos que el régimen castrista vigiló, censuró y castigó con más fuerza; *Antes que anochezca*, publicada en 1992, da, en efecto, buen detalle de las penosas situaciones a las que Arenas tuvo que hacer frente por su orientación sexual y su condición como significado escritor de tendencias antirrevolucionarias cuyas obras, claro está, no terminaban de gustar a los censores que actuaban siguiendo los nuevos dictados castristas. En el terreno sexual, Reinaldo tuvo que vivir sus deseos de forma clandestina, no tanto por la intimidad que se presupone a las relaciones sexuales, sino por el castigo penal que le acarrearía ser descubierto al tratarse de una práctica entre dos hombres; en el terreno artístico, Arenas comenzaba ya a ser buen conocedor de las repercusiones de sus obras ante el régimen cubano de nueva imposición, y las figuras dogmáticas apoyadas por los líderes castristas cuyos preceptos debía seguir a modo de autores clásicos a quien imitar, algo que la rebeldía intrínseca<sup>80</sup> de Arenas no estaba dispuesta a aceptar. Sería en el verano de 1973 cuando nuestro escritor estaba a punto de comenzar su particular descenso a los infiernos en el sentido más literal de la palabra: en la playa de Guanabo y después de mantener relaciones sexuales con unos muchachos, cuenta Arenas que él y su

---

<sup>80</sup> Mario Vargas Llosa habla, como ejemplo de tal característica, de su “rebeldía indómita” en el prólogo titulado “Pájaro tropical” como entremés de la edición que hemos utilizado en nuestro estudio de la obra *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*. “Que la vocación de un creador de ficciones es un sucedáneo, una manera de transar con una realidad que sería de otro modo invivible, pocas veces se advierte de manera tan evidente como en el caso de Reinaldo Arenas. Ese muchachito guajiro, casi sin educación y sin contacto con la ciudad, que comienza a garabatear historias, y sigue inventándolas y escribiéndolas durante años, en los momentos más atroces de su azarosa existencia, sin esperanzas siquiera de ser leído, arriesgando con ello esa libertad que es lo que más ama, no busca reconocimiento, fama, premios, dinero, sino un refugio, un paraje hospitalario para su rebeldía indómita, un lugar donde poder vivir por fin hasta los tuétanos con la plenitud y exuberancia que su fantasía y cuerpo reclaman. Ese lugar no es de este mundo y su intuición le enseñó precozmente que, si tanta falta le hacía, debía inventarlo” (Vargas Llosa, 1995: 14-5).

amigo, Coco Salá, fueron robados por estos, de forma que denunciaron el caso a las autoridades (si bien su confianza en la respuesta de estas no era especialmente esperanzadora):

Después de haber hecho el amor con los muchachos, depositamos los bolsos en la arena y seguimos bañándonos. Como a la media hora fuimos robados por aquellos recientes amantes, se llevaron nuestros bolsos. Coco llamó a la policía, cosa que nunca se debe hacer en un caso semejante, y la patrulla nos montó en su carro y recorrimos la playa para ver si encontrábamos a los ladrones. Efectivamente, en un pinar cerca de la playa iban los muchachos con nuestros bolsos (Arenas, 2001: 181).

Una vez arrestados los jóvenes con las pertenencias de los anteriores, estos acusaron a los dos amigos de haberseles insinuado y tratado de mantener relaciones homosexuales forzadas. El régimen castrista, que validaba el testimonio de una denuncia de forma unilateral en el caso de acusaciones vinculadas con la práctica homosexual, acabó por convertir al denunciante en denunciado y así comenzó una larga trayectoria de vida fugitiva del cubano en su propia tierra.

Lo cierto es que, según las palabras de Arenas, quien ya había empezado a significarse de manera tímidamente opuesta al régimen a través de su pluma, esta fue la ocasión esperaba por las autoridades para acabar con el *pájaro*<sup>81</sup>, a quien hacía ya tiempo que querían *enjaular*. En efecto, Arenas, en espera del juicio, pasó a convertirse

---

<sup>81</sup> “En Cuba, “pájaro” sirve también para designar al homosexual varón. Cherna, ganso, maricón, y otras variantes nominativas, un tanto más vejatorias, igual actúan como definiciones callejeras para distinguir al sujeto homosexual”. (Castellanos León, 2007: 678). En otros lugares del Caribe hispano se emplean también otras referencias a animales como sinónimo peyorativo del homosexual masculino como “pato” en Puerto Rico.

en peregrino de un sinfín de cárceles, a cada cual más insólita (tanto por sus condiciones físicas, como por las vivencias protagonizadas en ellas, como él mismo relata en su autobiografía), recurrir a la fuga de la misma aprovechando cualquier despiste de los policías (conocedor ya de la sentencia de manera previa a celebrarse el juicio oportuno) y varios intentos desesperados de alcanzar la libertad a través de la llegada a los Estados Unidos de manera clandestina. La vida de Arenas en Cuba, por tanto, y debido a su ejercicio literario (sin clara adherencia incondicional al régimen imperante) y su orientación sexual habría sido una vida de “exiliado” en tanto que, a pesar de hallarse en su propio país (lo que podría dificultar la interpretación del término en su situación), este no formaba parte del mismo ni en términos socio-políticos, ni culturales (en tanto que la cultura castrista pasó a ser la cultura cubana), ni en ningún otro aspecto. Su Cuba, su Isla, era pues su *cárcel* y el mar que lo rodeaba, los *barrotes* por los que no podía escapar, a pesar de sus repetidos intentos frustrados de tal acometido. No necesitaba así abandonar el país de manera física para haberse convertido ya en un individuo que realizaba una vida al margen de los dictados culturales (su obra sufrió censura y persecución) y los socio-políticos de su propia tierra: de ahí a nuestra consideración de exiliado dentro de su Isla, no tanto en la acepción más extendida del término (en tanto que no existía aún una separación de su tierra natal), sino en un sentido más vinculado al aspecto de la no aceptación por parte de Arenas de los nuevos dogmas socio-políticos imperantes en su tierra (y en los que él inicialmente había confiado) y la práctica de una vida al margen de la realidad política sincrónica. La Cuba de Fidel no era su idea de la Cuba libre que él ansiaba y, dada la imposibilidad de dejar el país físicamente, Arenas se acostumbró a una vida individual,

paralela y al margen de la realidad en todas las acepciones semánticas posibles del sintagma realidad al más puro estilo del concepto de exilio interior del profesor norteamericano y catedrático de Literatura Española y Comparada por la Universidad de Michigan, Paul Ilie, en su *Literatura y exilio interior (Literature and Inner Exile, Authoritarian Spain, 1939-1975, 1980)* en cuanto al análisis de la situación de los intelectuales republicanos españoles que no pudieron escapar de las fronteras del país tomado por la dictadura franquista, pero se mantuvieron al margen de los preceptos imperantes de la realidad socio-política sincrónica. La situación de Arenas en la Cuba castrista fue pues similar a la de los intelectuales republicanos ya que, a pesar de la diferencia de contextos o significantes, el contenido es el mismo: el aislamiento de la realidad política sin la posibilidad de huir. Es decir, la vida en los márgenes o el exilio interior o el inxilio de Ilie.

### **Exordio del exilio**

En efecto, Lo cierto es que el exilio representa en sí mismo un arduo y complejo tema de estudio debido a que el uso del lema en cuestión no siempre coincide con las limitadas acepciones ofrecidas por los repertorios lexicográficos, tal y como es el caso; es esta pues la razón principal por la cual considero imprescindible como parte introductoria del capítulo dar lugar a un marco teórico en el que apuntar a las distintas acepciones registradas por los diccionarios en lo que al lema se refiere, así como los diversos enfoques que históricamente el exilio ha acarreado, de modo que a continuación podamos seleccionar el más oportuno para el análisis y poder practicar, además, una extrapolación semántica del término para adecuar esta a la perspectiva

analítica que deseo llevar a cabo. Aceptación semántica y enfoque de estudio son pues dos puntos en los que quiero profundizar con el fin de ofrecer una idea clara y concisa del objeto de estudio ya que el exilio como material narrativo bien supone un análisis especialmente complejo e incluso confuso, especialmente cuando el lema escapa de las acepciones lexicográficas habituales, como es el caso de Arenas de manera previa a su destierro físico. De esta forma, si realizamos la búsqueda del lema exilio en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) hallaremos cuatro posibilidades interpretativas:

1	Separación de una persona de la tierra en la que vive.
2	Expatriación, generalmente por motivos políticos.
3	Efecto de estar exiliada una persona.
4	Lugar en el que vive el exiliado.
5	Conjunto de personas exiliadas.

Cuadro 21. Aceptaciones del exilio según el DRAE.

Las acepciones ofrecidas por el DRAE se vinculan pues directamente con el destierro físico del individuo (primera acepción) así como el trasfondo político presente ante tal acción (segunda). En efecto, el repertorio recoge las principales interpretaciones del término, que procede de la voz latina *exilium* (de *ex*, fuera de, y *salire*, saltar: *exsalire*, es decir, saltar fuera<sup>82</sup>) que residen en el acervo cultural común, ligadas al desplazamiento físico desde una tierra de origen a otra nueva receptora y la motivación política como razón usual para tal acción aproximando así la idea de exilio a ostracismo, destierro, proscripción, deportación y transtierro (Dejbord, 1998: 29). No

<sup>82</sup> (Sánchez Zapatero, 2009: 210).

obstante, bien es cierto que si las acepciones registradas son las más usuales, existe la posibilidad de extrapolar la interpretación semántica del lema para adecuar el mismo a otros casos donde no exista desplazamiento territorial o razón política como trasfondo, tal y como ocurre, por ejemplo, con la idea del exilio interior ofrecida por el profesor Illie de ciertos intelectuales españoles republicanos, donde existe una razón política para tal destierro (como el triunfo de la dictadura franquista), pero no se da el desplazamiento físico; o el exilio sexual, donde existe movimiento físico de una tierra de origen a otra receptora, pero el trasfondo es fundamentalmente debido a la sexualidad del individuo y no tanto político en el sentido literal del término. Bien es cierto que mi propuesta no reniega de las acepciones ofrecidas por el DRAE en cuanto al estudio del exilio como material narrativo de la obra areniana, pero requiere una extrapolación del término con el fin de adecuarlo al examen. De esta manera, hallamos un transtierro físico como material literario principal del relato narrado en *El portero*, cuya interpretación se adecúa a la acepción lexicográfica ofrecida con anterioridad, pero, de igual modo, el destierro apuntado en “Adiós a Mamá” se recrea dentro de las fronteras de la mayor de las Antillas, es decir, se trata de un exilio interior o inxilio, según los preceptos de Illie, sin que se produzca un distanciamiento físico, lo que pone en duda las acepciones ofrecidas por el lema en el repertorio lexicográfico.

De igual modo, el estudio de los orígenes del exilio en el eje diacrónico resulta igual de complejo en tanto que los diversos investigadores han aplicado distintos enfoques de estudio y técnicas metodológicas (en varios casos incompatibles entre ellas) para hallar los primeros episodios del exilio en la historia de la humanidad<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Las siguientes particularidades sobre el concepto de exilio y los enfoques que se han apreciado del

Desde la perspectiva netamente antropológica, la aparición de la noción de exilio como fenómeno socio-político a partir de la génesis de las primeras ciudades-estado ya que la vida sedentaria, que se presupone condición *sine qua non* para tal creación, resulta fundamental para la aparición del sentimiento de exclusión y pertenencia a una misma comunidad; es decir, la vida sedentaria y con ella la necesidad de establecerse en un mismo lugar adecuándolo al nuevo *modus vivendi* resultaría característica imprescindible para la creación de los lazos de pertenencia a un mismo grupo (y, por el contrario, también exclusión del mismo). De manera previa a la vida sedentaria y la aparición de la primera ciudad-estado o nación, el nomadismo típico del hombre de Cro-Magnon y Neanderthal no favorecería la aparición del sentimiento de exclusión y con él, la constatación del exilio ya que, además, el hombre nómada viviría en continuo desplazamiento geográfico en busca de las condiciones climatológicas apropiadas para el mantenimiento de la vida. En este sentido, el primer registro de vida sedentaria se vincula con los Sumerios, provenientes de Irán o India, que se establecieron al sur de Mesopotamia en el año 3000 a. C. Siguiendo con el enfoque antropológico, el primer exilio documentado parece hallarse en el año 2000 a.C. con el caso de Sinuhe (Egipto) en tanto que, según el cuento en papiro descubierto por el egiptólogo François Joseph Chabas y traducido por el mismo hacia 1863, Sinuhe encaró una larga odisea a lo largo del mundo hasta ser perdonado al fin por su ofensa al rey de Egipto y con ello, conseguir el permiso de regreso a su tierra natal. Desde la perspectiva religiosa, la

---

mismo a lo largo de la historia han sido extraídas –a menos que se indique otra fuente bibliográfica- de la parte introductoria de la obra *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, dedicada a la escritora uruguaya exiliada en España cuya situación fue ciertamente similar a la del cubano. El estudio es autoría pues de Parizad Tamara Dejbord donde esta última hace un profundo repaso sobre el campo semántico del exilio a lo largo del eje histórico ofreciendo así respuestas ante la problemática que puede presentar el lema en sí (Tamara Dejbord, 1998: 29-33).

religión cristiana sitúa el primer caso de exilio de manera previa a las constataciones antropológicas ahora apuntadas ya que este se asociaría a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso como castigo a sus actitudes; el rezo “Salve Regina”, de hecho, hace alusión explícita a tal exilio. De igual modo, la historia del pueblo hebreo, a medio camino entre la cultura-religiosa y la historia, da buen detalle de uno de los primeros episodios continuados de exilio que fue tal que este ha pasado a convertirse en una figura emblemática del destierro. Así Moisés condujo al pueblo judío fuera de Egipto donde vivieron cuatro décadas en el exilio; siete siglos después el reino de Judah sería destruido por el rey de Babilonia (Nabucodonosor) y el pueblo homónimo fue desterrado a Babilonia donde vivieron en la esclavitud hasta el año 538 a.C. cuando el monarca persa Ciro el Grande consiguió liberarlos, dejándolos vivir así en Jerusalén. El exilio forzado se repetiría en parte de los descendientes de Judah en tanto que los desplazados a la Península Ibérica una vez destruido el Primer Templo de Jerusalén en el año 586 volverían a sufrir el transtierro por parte de los Reyes Católicos en el año 1492. La historia del pueblo hebreo es así una constante suma de exilios a lo largo del mapa y a través de su pretérita historia. La perspectiva histórico-cultural greco-romana también ha sido ampliamente estudiada en cuanto al destierro se refiere y, en efecto, es posible acudir a las fuentes referidas a la mitología griega y a la tragedia homónima para situar rastros primitivos del exilio en las míticas *Danaidas* de Esquilo, que huyen de Egipto siendo perseguidas por sus primos hasta llegar a Argos en busca de protección del rey de la polis. *Las suplicantes* presenta así un concepto de ciudadanía en una sociedad donde el extranjero es considerado bárbaro, así como la importancia del *proxenus* como figura vital en la integración fructífera del exiliado en la polis. Paul

Illie, por su parte, siguiendo con el exilio en el marco greco-romano, habla en su *Literatura y exilio interior* (1980) de los orígenes del mismo a partir de la institucionalización del destierro como castigo dentro de la sociedad griega introducido por el legislador de Atenas, Solón, a través de la votación secreta en el que se decidía el porvenir del acusado. Así se conseguía mantener -teóricamente- la paz del lugar al obligar al ostracismo forzado a los indeseados de la comunidad homónima y que ya en el año 509 a.C. fue establecido en Grecia como medida institucional. Si bien en las *polis* griegas el exilio era interpretado como castigo, el destierro en el Imperio Romano era anecdóticamente el usual método de escapar del castigo de muerte. El poeta romano Publius Ovidius Naso, Ovidio, fue, de hecho, exiliado a Tomis, a las orillas del Mar Negro en el año 8 acabaría por morir solo, y aunque la causa de ofensa se desconozca, la justificación del rey Augusto se vincula con el contenido de su *Ars amatoria*, escrita más de una década antes por el poeta, si bien otros investigadores señalan a las *Metamorfosis* como causa del exilio del autor<sup>84</sup>. Desde el punto de vista netamente político, el exilio ha acompañado a la historia del Viejo Mundo y a España desde tiempos pretéritos hasta nuestros días; la Historia Contemporánea España ha sido testigo del destierro político de escritores e intelectuales afrancesados una vez abolida la constitución en tanto que Fernando VII persiguió a los mismos y a los diputados liberales que habían participado en las Cortes de Cádiz, a quienes consideraba traidores de la patria y adictos al gobierno intruso. El exilio de los afrancesados junto

<sup>84</sup> "A propósito del destierro de Ovidio generalmente los eruditos han puesto en relación los poemas del exilio con su destierro [...] Lundström (1980) dedicó al tema un libro donde sugiere que las *Metamorfosis* fueron la causa principal del destierro: el *Ars Amatoria* era conocida ya doce años antes de la fecha del exilio, luego esa no fue la causa, sino la excusa. Ya en 1882 Schoemann opinaba que la causa del destierro estaba en las *Metamorfosis* y no en el *Ars Amandi*; lo mismo escribió Rand (1926); y lo mismo entre otros Carcopino (1963), así como Holleman (1969), quien claramente sostiene que la *feminae virtus* es la causa del conflicto entre Augusto y Ovidio" (Bodelón, 1995: 197).

con la defenestración de los liberares se convirtió así en el primer caso de exilio de la Historia Contemporánea de España (Chamorro, 2009: 93). La Guerra Civil española (1936-1939) también fue un claro capítulo de exilio forzoso que sufrieron miles de españoles republicanos hacia países como Francia o México (Muñiz-Huberman, 2006: 105) y practicado este tanto mientras el conflicto tenía lugar como después del mismo, huyendo de la represión franquista, la cárcel y la muerte. De igual modo, el Nuevo Mundo y en especial los países latinoamericanos han sido testigo de numerosos y recurrentes destierros de corte político como fruto de las continuas dictaduras que han gobernado con férrea mano los países ya mencionados. Cuba, sin ir más lejos el destierro forzado de los intelectuales destacados sigue siendo un mal presente del que Reinaldo es ya adalid.

El exilio, por tanto, representa un complejo sintagma cuyas limitadas acepciones lexicográficas no siempre coinciden con la aplicación semántica que los investigadores han hecho de él (como en el caso del exilio interior o el sexilio<sup>85</sup>). En el caso del destierro analizado en la obra areniana este se muestra especialmente complicado en tanto que si bien es palpable la presencia de un tipo de exilio político en el sentido estricto (con desplazamiento físico y el trasfondo político del que da detalle el DRAE y reside en nuestro acervo colectivo como hispanohablantes en relación al lema en cuestión), también es posible la aparición previa de otra tipología de ostracismo donde no se produce tal desplazamiento (interior) o donde la causa de tal acción no se debe principalmente a cuestiones netamente políticas, sino referidas a la orientación sexual del individuo (sexual).

---

<sup>85</sup> (Martínez-San Miguel, 2011: 15-30).

De cualquier modo, el abandono físico de la tierra cubana, es decir, su transtierro *stricto sensu* llegaría al fin con el éxodo masivo a través del puerto del Mariel en 1980 a partir del encierro que un pequeño grupo de cubanos llevó a cabo en la embajada peruana del distrito de Miramar de La Habana en búsqueda de asilo político; este encierro produjo con posterioridad un momento histórico en la historia del régimen castrista en que Fidel permitió, excepcionalmente, el abandono de la tierra cubana de todo aquel que el régimen considerara como “antisocial” y “escoria”:

Un editorial de Granma proclamó que los buscadores de asilo eran, en su mayor parte, “criminales, lumpen y elementos antisociales, holgazanes y parásitos”. Ninguno de ellos estaba sometido “a persecución política, ni precisaba usar el sagrado derecho de asilo diplomático”. Una declaración del gobierno los llamaba “escoria” [...] (Gott, 2007: 405).

En efecto, la respuesta del régimen socialista fue la conversión, de cara a la política internacional, del deseado éxodo de miles de cubanos en una salida favorecida por el poder imperante dado su carácter indeseable:

Se abrió entonces el puerto del Mariel, y Castro, después de declarar que toda aquella gente era antisocial, dijo que, precisamente, lo que él quería era que toda aquella escoria se fuera de Cuba. Inmediatamente, comenzaron los cartones que decían: QUE SE VAYAN, QUE SE VAYA LA PLEBE. El Partido y la Seguridad del Estado organizaron una marcha voluntaria, entre comillas, en contra de los refugiados que estaban en la embajada (Arenas, 2001: 299).

Tal y como se había apuntado en el primer capítulo de la tesis, si bien los

primeros encerrados en la embajada antes mencionada, unos 10000, encontraron refugio en Costa Rica con el beneplácito del comandante cubano, el resto de buscadores de una nueva *patria* fuera de las fronteras cubanas contó con la ayuda de los cubanos ya emigrados en La Florida (fundamentalmente, Miami) para llevar a cabo un éxodo de ciudadanos isleños hacia tierra estadounidense:

La crisis cobró un aspecto más dramático dos días después, cuando Castro interrumpió el puente aéreo a Costa Rica y anunció que a cualquiera que deseara hacerlo se le permitiría abandonar la isla. Miles de cubanos aprovecharon inmediatamente la oportunidad, de hecho bastantes más de los que Castro había negociado con el presidente Carter, quien igualmente temerario declaró que Estados Unidos los recibiría con los brazos abiertos [...].

Inmediatamente se puso en marcha un éxodo improvisado, organizado por los cubanos de Miami con la conformidad de Castro, Cientos de pequeños barcos llegaron de Florida al puerto de Mariel: 94 el 24 de abril, 349 el 25 y 958 el 26. Cuando se vio que eran miles los cubanos que deseaban abandonar la isla se abrieron oficinas especiales para organizar su partida (Gott, 2007: 406).

La crisis del Puerto del Mariel se convirtió así en un éxodo de rápido crecimiento de ciudadanos cubanos que abandonaron el país en busca de refugio internacional (fundamentalmente, Estados Unidos), dando el sobrenombre de los *marielitos* a la generación de emigrados, entre ellos varios artistas e intelectuales aprovechando la aprobación de Castro y las condiciones favorables del gobierno estadounidense al respecto. Es pues a través del éxodo del Mariel y su orientación homosexual cómo Arenas consigue por fin traspasar las *fronteras de agua* que

rodeaban su Isla y alcanzar tierra norteamericana (donde, además, crearía una revista bautizada con el nombre -en absoluto anecdótico- de *Mariel* y llevaría a cabo una intensa y prolífica actividad literaria):

La mejor manera de lograr la salida del país era demostrar con algún documento que uno era homosexual. [...] Al llegar me preguntaron si yo era homosexual y les dije que sí; me preguntaron entonces si era activo o pasivo, y tuve la precaución de decir que era pasivo. A un amigo mío que dijo ser activo le negaron la salida; él no dijo más que la verdad, pero el gobierno cubano no consideraba que los homosexuales activos fueran, en realidad, homosexuales. A mí me hicieron caminar delante de ellos para comprobar si era loca o no. [...] Yo pasé la prueba y el teniente le gritó al militar: “A éste me lo mandas directo” (Arenas, 2001: 301).

Aunque la salida se produjo, además, gracias a la invención del cambio de apellido de Arenas por Arinas llevada a cabo por el escritor con el fin de pasar desapercibido para la policía cubana:

Al entrar en la zona donde ya todo el mundo estaba aprobado para abandonar el país [...] le pedí una pluma a alguien y, como mi pasaporte había sido hecho a mano y la e de mi Arenas estaba cerrada, lo convertí en una i y pasé a ser de pronto Reinaldo Arinas y por ese nombre me buscó el oficial en el libro; jamás me encontró (Arenas, 2001: 303).

La producción salida de su pluma ya en tierra estadounidense bien puede ser entendida, en efecto, como una producción de exilio en sentido estricto ya que el artista cubano se halla en los Estados Unidos (en un pequeño apartamento de Nueva

York y no en el Miami hispano, como gran parte del resto de *marielitos*). En efecto, el conocimiento de la sociedad estadounidense y las nuevas experiencias vividas en *el país de las oportunidades* ofrecen, como es esperable, una nueva fuente de la que nutrirse en su creación artística, pero el eterno enemigo<sup>86</sup>, tanto dentro como fuera de la Isla, sigue siendo el mismo: Fidel Castro.

De esta forma, fue en 1987 cuando, ya asentado en su nuevo país receptor, dio origen a la reescritura y edición de la obra originaria de Villaverde que, anecdóticamente, fue publicada antes en su traducción al inglés bajo el título *Graveyard of the Angels*, siendo así la tercera obra del autor que fue lanzada al mercado editorial en un idioma extranjero antes que en castellano (Soto, 1990: 25-6). Debe ser destacado que el trabajo de reescritura como modo de creación no le era ajeno al intelectual isleño en tanto que años antes de reescribir la obra de Villaverde, había realizado el mismo ejercicio con su *El mundo alucinante* (Soto, 1990: 26) en 1969, convertida en su particular reescritura de las memorias del fraile dominico Fray Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra. De cualquier manera, el estudio de los paratextos que acompañan a *La loma del Ángel* dejan claro que la propuesta del autor poco tiene que ver con el contenido y significado del título decimonónico, no en vano, Arenas decide incluso elidir del nombre de su novela el personaje principal de la obra de Villaverde en favor de uno de los escenarios del relato que en su obra adquirirá una clara vinculación con el propósito crítico de la misma, como se analizará *a posteriori*.

<sup>86</sup> La despedida con la que Arenas da por concluida su autobiografía póstuma culpa de manera explícita a Fidel Castro de todos los males de su vida como desterrado fuera de las fronteras de su Isla, despedida con la que iniciábamos el presente capítulo: "Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país". (Arenas, 2001: 343).

De igual forma, la introducción al trabajo, bajo un indicativo epígrafe “Sobre la obra”, sirve al autor de Holguín para advertir de antemano a sus lectores el tipo de reescritura que ha llevado a cabo de forma que les anima a no esperar grandes similitudes con su obra y la de Villaverde puesto que *La loma del ángel* es, para él mismo, la obra que le hubiese gustado escribir y no una reescritura fiel al tono dramático con el que el escritor decimonónico produjo su la suya:

La recreación de esa obra que aquí ofrezco dista mucho de ser una condensación o versión del texto primitivo. De aquel texto he tomado ciertas ideas generales, ciertas anécdotas, ciertas metáforas, dando rienda suelta a la imaginación. Así pues no presento al lector la novela que escribió Cirilo Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquella que yo hubiese escrito en su lugar (Arenas: 1989: 10).

Queda claro pues que, si bien las condiciones de escritura de las dos obras resultaban asombrosamente similares a pesar de hallarse distanciadas por más de un siglo, el contenido de las mismas diferirá de forma explícita en tanto que Arenas no pretende en ningún momento reescribir la obra de Villaverde, sino que su verdadera intención es escribir su propia versión, traicionando —según sus palabras<sup>87</sup>— así a la original, y para ello hace gala de su particular invención, de cuya fuente habían nacido con anterioridad relatos ciertamente imaginativos como *Celestino antes del alba* (1967) —que lo llevó a ser nominado al premio de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) en su país natal cuando aún no poseía gran notoriedad en dicho

<sup>87</sup> El propio Arenas alude en las palabras introductorias de *La loma del ángel* a la reescritura de su obra como “Traición, naturalmente”, pero matiza: “precisamente es ésta una de las primeras condiciones de la creación artística. Ninguna obra de ficción puede ser copia o simple reflejo de un modelo dado, ni siquiera de una realidad, pues de hecho dejaría de ser obra de ficción” (1989: 10).

panorama literario— o la no menos fascinante *Arturo, la estrella más brillante* (1984). Así es cómo el cubano, con el fin de escribir su propia versión, pasa a hacer uso de una serie de elementos transgresores, en relación a la trascendencia de la materia tratada y el tono discursivo-formal que mantenía el texto originario, como las situaciones paródicas repetidas, los contextos burlescos, las descripciones hiperbólicas y una latente ironía, en ocasiones mordaz, a lo largo de todo su trabajo. En este mismo sentido, Francisco Soto describe la obra del autor exiliado en su *Conversación con Reinaldo Arenas* (1990) como una “reescritura desenfrenada, escandalosa y paródica de la famosa obra clásica cubana antiesclavista de Cirilo Villaverde” (26). En efecto, la obra desecha el tono sentimental y dramático del texto decimonónico para optar por un marcado tono humorístico; valga como ejemplo la descripción del lugar que da el título a su obra, convertida en la versión areniana en escenario de concepción, en el sentido más físico del término, de buena parte del pueblo cubano:

El ángel existe —respondió el obispo— y lo tienes delante de ti, pidiéndote la absolución. Soy yo. [...] Me disfracé de ángel y por las noches comencé a rondar las torres y balcones de la nave. [...] En cuanto a la sobrepoblación de esta ciudad, no exageraría, querido hermano, si te dijese que en gran parte, y a pesar de su escepticismo y antirreligiosidad, tiene por padre un ángel. Ya veis, mi labor apostólica ha sido encomiable, no solo he propagado la fe sino que he poblado a toda la ciudad de angelitos [...] (Arenas: 1989: 289).

Lejos de resultar anecdótico, el uso por parte de Arenas de toda una serie de mecanismos transgresores que inciden en el tono burlesco de su obra responde a una clara función: hacer descender la obra de Villaverde del Olimpo de los grandes clásicos

de las Letras Hispanoamericanas para proceder a la actualización de su significado y, de manera más precisa, adaptarla al particular propósito de Arenas en su ejercicio creativo. En efecto, el autor articula la parodia, la descripción hiperbólica y la repetición de los contextos escandalosos con el propósito de, según el profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México Emiliano Mastache, “desacralizar” la obra como canon indiscutible de la literatura cubana:

El ejercicio de re-escritura de Cecilia Valdés, que emprende Reinaldo Arenas, está fundado en la intención de desacralizarla, sin por ello pretender devaluar sus reconocidos méritos. Para lograrlo, será necesario diluir la solemnidad que la funda, es decir, presentar una versión provocadora, que mueva a la risa y, así, regenerar sus significaciones, colaborar con sus posibilidades polisémicas (Mastache, 2008:35).

Karl Kohut, profesor emérito de la Universidad Católica de EichstättIngolstadt (Alemania) prefiere, por su parte, enfatizar la importancia del parasitismo propio del contexto posmoderno en el que se genera la obra para explicar el proceso de escritura paródica ejecutada por Arenas, si bien se trata de un parasitismo, matiza el profesor, que no agota las posibilidades ofrecidas por la obra de la que se nutre:

El recurso literario más efectivo para realizar la traición es el parasitismo. Así se explica que las obras de Arenas se nutren de otras obras [...] Arenas reescribe estas obras, las parodia, las carnaliza, pero no las mata, en contraste con los parásitos reales que matan al ser del que viven y con esto se autodestinan a la muerte” (2008: 167).

Así, pues, en lugar del propósito “desacralizador” al que apuntaba Mastache,

para Kohut la génesis paródica de *La loma del Ángel* se vincula con el contexto artístico posmoderno coetáneo aunque se trate, para el mismo, de una posmodernidad “solo a medias” ya que resulta evidente que se alimenta de otros relatos precedentes en el eje histórico (no en vano, se trata de una reescritura de una obra decimonónica), pero nunca abandona de su punto de mira la realidad contemporánea:

Se ha sostenido muchas veces que un rasgo fundamental de la literatura posmoderna es el hecho de que no se refiere directamente a hechos extraliterarios, sino a otros textos anteriores que, por su parte, remiten a otros textos [...] Sin embargo [...] la obra de Reinaldo Arenas sería posmoderna sólo [sic] a medias. Porque, si bien es cierto que su obra de nutre de otras, también es cierto que nunca pierde de vista ni la realidad pasada ni la contemporánea (Kohut: 2008: 167).

Sea como fuere, lo cierto es que, una vez la obra de Arenas se desvincula del halo de trascendencia eterna que posee el clásico de Villaverde a través del humor y una evidente comicidad, se produce el distanciamiento necesario entre ambas para que Arenas actualice la crítica que Villaverde dirigía al colonialismo español y su decisión de mantener la esclavitud en la mayor de las Antillas durante el siglo XIX hacia los vicios e hipocresía de determinadas clases sociales del pueblo cubano en el siglo XX, particularmente, la burguesía blanca o el clero y sus feligreses. En efecto, entre ambos procesos de escritura distan los cien años que equivalen a un siglo, pero Arenas quiere ahora enfatizar en su particular versión que sus compatriotas continúan vistiendo de idiosincrasia sus propios vicios, de los que Villaverde daba detalle de manera tímida en su relato —en favor de la crítica a la esclavitud colonial— y que han conseguido

perpetuarse en el tiempo. En este mismo sentido, Arenas se vale de los elementos transgresores antes señalados en su reescritura (particularmente, la ironía paródica) para introducir la crítica del comportamiento cínico e ideología hipócrita de las clases más afortunadas de la Cuba contemporánea. Así destacan en su texto ejemplos como los siguientes, donde se alude al racismo de la burguesía blanca hacia los negros:

“Pero en un país de negros y mulatos hay que esperar lo peor” (1989: 20)
“Pero a su abuela, como buena negra, las palabras le entran por un oído y le salen por el otro” (1989: 20)
“[...] he arriesgado mi fortuna, y a veces hasta el pellejo, trayendo sacos de carbón —esto es, negros del África— y vendiéndolos aquí a los señores de los ingenios, con lo que he contribuido al desarrollo de esta isla y gente malagradecida” (1989: 20)
“¡Y todavía dicen que soy malo y hasta que le tiro en la cabeza a mis esclavos lo primero que tengo a mano! Falso. Sólo rompo en sus cabezas platos de barro, fanales de vidrio, objetos de cobre o sillas rústicas. Cosas de poco valor” (1989: 20).

O donde, de igual modo, se hace referencia a la hipocresía y a la doble moral del cuerpo eclesiástico y sus fieles:

“Echerre que, naturalmente, como todo religioso era ateo [...]” (1989: 28)
“Eres ladino, hipócrita, ambicioso, traidor, impío, exhibicionista, feo, intrigante y cruel. Entre otras virtudes sobresalientes éstas [sic] son las que más me han llamado la atención de tu persona. Por eso, y no por azar, es que recaerá sobre ti el obispado de La Habana, uno de los más caudalosos de este nuevo mundo” (1989: 28)
“Hija mía, ser moral consiste en lograr que los demás no se enteren de que somos tan inmorales como ellos, y en eso la alcurnia te puede ayudar bastante...” (1989: 30)

“—¡El negro Dionisios! El mejor cocinero de La Habana. ¡No pensarás matarlo!— Estalló el obispo Echerre, que era también aficionado a la buena mesa” (1989: 30)

“—¡Y bien ajustada que te has quedado! — dijo el obispo señalando para el prominente vientre de doña Rosa. Pero en fin, vamos para el convento que allí te atenderán las monjas expertas en estos menesteres. ¡No hay un día que no tengan que asistir a alguna señora en estos trances!” (1989: 301)

Los ejemplos resultan así ciertamente elocuentes *per se* y su uso continuo en la reescritura del siglo XX responden, en su conjunto, a una crítica en forma de ironía paródica a los valores de las clases superiores (al menos en posibles materiales y no en principios morales, según el texto) del mismo pueblo cubano del que Arenas formó parte hasta su exilio y de cuyas particularidades fue testigo en primera persona:

Arenas busca que su escritura [...] alcance no sólo al pasado, sino a su época, a sus contemporáneos, tanto en su recepción y lectura del clásico de Cirilo Villaverde, como en los vicios que después de más de 150 años, en opinión del autor, se siguen reproduciendo en Cuba, baste con señalar el racismo velado que difícilmente cesa (Mastache: 2008: 35).

El propio escritor alude, de hecho, en su autobiografía póstuma, *Antes que anochezca* (1992), al mismo racismo de la burguesía cubana sobre el que ironiza (y, en última instancia, reprende) en su *Loma*, ya que el de Holguín llega a apuntar a que fue precisamente la raza blanca de Fidel Castro, en contraposición a la raza negra de Batista, el factor determinante para que la burguesía isleña apoyara al primero en su revolución: “[...] la burguesía cubana detestaba también a Batista, que era de raza negra, y apoyaba

a Castro, el blanco, hijo de un hacendado español que había estudiado en una escuela de jesuitas” (2011: 63). Asimismo, prosigue Arenas, el sector eclesiástico, al que también amonesta en su reescritura, apoyó también al comandante en tanto que “fue precisamente el obispo más importante de toda Cuba quien le salvó la vida una vez a Fidel Castro” (2011: 63). De esta manera, pues, las convicciones de Reinaldo acerca de la actitud racista de la burguesía isleña, que la llevara incluso —según el mismo— a apoyar a Castro por su procedencia racial, y acerca del apoyo de la iglesia al régimen demuestran que la propuesta crítica que lleva a cabo en *La loma del ángel* encuentra también su respectiva opinión personal en las memorias del escritor. Lo cierto es que la hipótesis al respecto de la crítica areniana a dichas clases de la sociedad cubana contemporánea se ve reforzada, de igual modo, en la concepción que el mismo ofrece de los integrantes del pueblo caribeño (es decir, sin distinción de clases) a través de la figura del obispo Espada disfrazado de ángel en la loma que da título a su obra: “[el obispo Espada] Ya veis, mi labor apostólica ha sido encomiable, no solo he propagado la fe sino que he poblado a toda la ciudad de angelitos” (Arenas: 1989: 28-9). De esta manera se explicaría, así, la importancia del lugar para Arenas quien, tal y como refleja el título de su novela, abandona el personaje de Cecilia Valdés a un puesto secundario mientras que Villaverde, por su parte, le atribuía la mayor relevancia en el nombre de su obra. Sobre este aspecto también ha reflexionado el profesor Jorge Olivares para quien la explicación de la elección de Arenas se halla, precisamente, en el mismo capítulo donde se narran las hazañas sexuales del obispo Espada (*ergo*, el nacimiento del pueblo cubano): “¿Hay alguna otra manera de dilucidar la substitución del nombre de la protagonista [...]? [...] una posible explicación se halla en el capítulo sexto de la

novela de Arenas —titulado también “La loma del Ángel”— donde se narra la historia de este famoso rincón habanero” (1994: 170). El escritor de Holguín ofrece así una imagen de igualdad en la concepción de sus compatriotas, rechazando todo tipo de distinción discriminativa, en tanto que todos proceden del mismo -y ciertamente particular- lugar, la loma del ángel, (y del mismo padre -en términos tanto genéticos como espirituales-) ya que “en este carnaval, todos -tanto grupos y sectores, como individuos- acaban por tener filiación sanguínea de algún tipo [...] finalmente, todos son Cuba” (Mastache: 2008: 44).

Por último, cabe destacar que, aún hallándose en la diáspora caribeña en Estados Unidos, el empleo de materiales narrativos propios de su país de origen (en este caso, una de las mayores novelas costumbristas de la historia de la literatura cubana), no resulta nada extraño en el caso de Arenas ya que la mayor parte de su producción exílica se sitúa en esta misma tesitura. De esta forma, tras su llegada a Estados Unidos, publica las obras narrativas (algunos de sus títulos resultan explícitos *per se*) *Otra vez el mar* (1982); *Arturo, la estrella más brillante* (1984); o *Viaje a la Habana* (1990), de la que se dará detalle a continuación, en las que el autor crea ficción a partir de materiales vinculados a su país natal y, fundamentalmente, a los efectos que la victoria de la revolución acarreo para las libertades civiles en dicho país caribeño. En este sentido, pues, *La loma del ángel* no representa una excepción sino que se encuadra en la temática propia del resto de su génesis diaspórica. No en vano, el profesor William Luis enfatiza esta idea en su “Literatura latinoamericana (hispano caribeña) escrita en los Estados Unidos” al destacar cómo Arenas afirmó que la verdadera literatura cubana se escribe, de hecho, fuera de Cuba ( 2006: 536). Frente a

este postulado surge el eterno debate sobre las literaturas nacionales y las fronteras físicas que delimitan la historia de la literatura basada en dicha nación, frente a lo cual he recurrido a entrevistar al escritor Abilio Estévez (La Habana, 1954-), exiliado en España, y mi entrevista ha comenzado con esta misma pregunta. Su respuesta no deja lugar a dudas:

[...] claro que la literatura que se escribe fuera de Cuba es tan cubana como la que se escribe dentro. Basta con que el autor se cubano. ¿Puede un libro como *La Habana para un infante difunto* considerarse no cubano? ¿Sacarías las últimas novelas de Reinaldo Arenas del panteón cubano? ¿O a Severo Sarduy? ¿O la obra inmensa de Leví Marrero, *Cuba, economía y sociedad*? No me parece justo utilizar las fáciles y divisivas nomenclaturas de la revolución cubana sobre los que se marchan. A nadie se le ocurriría no situar a Cortázar en la literatura argentina porque la mayor parte de su obra fuera escrita en Francia. O la obra de Roa Bastos, la de Onetti... En fin, que el caso cubano se hacen preguntas que no se hacen para otras literaturas<sup>88</sup>. No hay que olvidar, por último, que toda la obra de José Martí se escribió en el exilio. Martí fue un hombre que vivió muy poco en Cuba.

No obstante es evidente pensar en la necesidad de recuperación de la historia

---

<sup>88</sup> Ciertamente, la gran mayoría de materiales publicados que han sido tomados como material de preparación de la presente entrevista aluden de forma continua a su condición de escritor cubano en el exilio y su posición política con respecto al régimen socialista, aspecto este que hasta al también escritor cubano ya mencionado Leonardo Padura en su *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos* (2015) en el que este último, a pesar de no haber abandonado la isla cubana a diferencia de Estévez, expone su deseo de convertirse en dicho escritor estadounidense dado que él, como cubano, siempre ha de responder a las mismas preguntas en las entrevistas mientras que los autores de otras nacionalidades no son sujeto de preguntas en ocasiones capciosas sobre su ideología política. Puede leerse la entrevista completa al escritor cubano Abilio Estévez en los anexos de la tesis. Asimismo, la entrevista ha sido aceptada para su próxima publicación en la revista *Letral* de la Universidad Granada (España).

cubana escrita desde el exilio y la diáspora para formar una historia auténtica y veraz que no dé pie a la existencia de una literatura abandonada en cunetas y sea señalada como ignorante ya que el escritor no la ha creado desde el propio suelo cubano; una literatura que goce de la misma difusión que aquella de la goza la producida en la Isla. En este caso, Estévez añade, con gran detalle, en cuanto a la literatura escrita fuera de los confines de la Isla:

Entiendo que la literatura escrita fuera de Cuba sufre una profunda desventaja. Es desconocida y, lo que es peor, despreciada. Por un lado, tropieza con una “izquierda” (uso la palabra, por supuesto, con todo el escepticismo posible) que no acaba de admitir el fracaso. Por otro, tropieza con quienes quieren “noticias frescas”. Cualquier escritor que se ha ido de Cuba sabe hasta qué punto se le olvida, hasta qué punto deja de interesar en tanto escritor. “Pero si ya usted no vive en Cuba, ¿qué tiene que decir?”, le reprochan (los de *fuera* y los de *dentro*) con el dedo en alto y la mirada feroz. Como en la solapa de los libros, La Habana ha pasado a ser un nombre. Ya usted no importa, porque importa sólo en tanto comentarista de aquello que se creyó una epopeya. Para leer sobre el tiempo ya tenemos a Proust, a Thomas Mann. Para hablar del amor, nos basta con Stendhal. Deje usted las fantasías para Saki o Edgar Allan Poe. Olvídese de las plantaciones y de los negros esclavos, cuando queramos leer sobre eso iremos a Faulkner. Déjese de ruinas circulares y de jardines con senderos que se bifurcan. No aspire a tanto, que usted es cubano y los cubanos sólo hablan de la revolución. Se dirigen a los escritores cubanos en el exilio como si se dirigieran a corresponsales de guerra jubilados. Como si en lugar de novelas, poemas o cuentos, fueran antiguos autores de cuadros costumbristas

o los anticuados componedores de columnas semanales de sucesos criminales.

Para concluir así:

Es la confusión del periodismo con la literatura. Sea usted reportero: haga la crónica de la vida cotidiana. Diga: “así es”, en lugar de “así se imaginó”. “Importa la realidad real, recalcan con sus enunciados tautológicos, no la que usted esa que ya usted es incapaz de imaginar”. Si los “turistas de las catástrofes” necesitan visitar la isla, según dicen, antes de “todo cambie”, ¿cómo van a entender una literatura, una cultura que también testimonia el vacío, la ausencia, el “ya todo cambió” o el “todo fue de otra manera”? No se trata, por supuesto, de tener a menos el periodismo, sino de valorar la literatura.

De cualquier forma es precisamente en el estudio diacrónico de dicha producción artística cuando pueden observarse procesos de reescritura a través de los siglos, como el caso de *La loma del ángel* (1987) del escritor cubano Reinaldo Arenas a partir de *Cecilia Valdés o la loma del ángel* (1882), del también cubano Cirilo Villaverde. Si bien las características del proceso de escritura, a pesar de la distancia temporal que los separa, son ciertamente similares en ambos casos, el contenido y tono de las obras es completamente diverso. Mientras Villaverde planteaba su novela como un alegato antiesclavista desde su exilio en Nueva York, Arenas reescribe la original como una parodia que se burla del estatus de obra canónica de las Letras Cubanas de la primera, influido en dicho proceso por el contexto posmoderno propio de la época. De esta forma, se puede apreciar cómo dicha reescritura alcanza un tono humorístico que le permite al autor de Holguín actualizar la crítica del sistema colonial español contenida

en *Cecilia Valdés* hacia los vicios que las clases socio-religiosas más afortunadas de Cuba disfrazan de idiosincrasia, mantenidos en el tiempo que separa a ambas obras. La reescritura pone de manifiesto, en última instancia, que a pesar de hallarse exiliado en Estados Unidos (como así lo estuviera Cirilo Villaverde cuando finalizó su texto), Arenas no abandonó nunca los materiales narrativos vinculados al país del que escapó en 1980 debido al cambio socio-político acaecido en Cuba como consecuencia del triunfo de la revolución socialista.

#### **“Adiós a Mamá”: otro ejemplo de crítica anticastrista desde el exilio**

Caso similar al ya analizado ocurre con otro de sus relatos, bajo el título parlante *per se* “Adiós a Mamá”, que comienza a escribir en Cuba tras la llegada al poder de Castro, retoma en el exilio en Estados Unidos y publica finalmente de forma póstuma en 1995. En efecto, *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)* supone una interesante y particular obra en la biblioteca areniana en tanto que esta reúne en sus hojas diversos cuentos escritos a lo largo de la vida del cubano tanto en su isla natal como en su etapa neoyorquina. *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)* incluye así siete relatos de los cuales cuatro se escriben en la década de los ochenta en el exilio estadounidense (“La torre de cristal” –Miami Beach, 1986-, “El cometa Halley” –Miami Beach, 1986-, “La gran fuerza” –Nueva York, 1987- y “Final de un cuento”, Nueva York, 1982-) y los tres restantes de manera previa al exilio y en su país de origen (“Traidor” –La Habana, 1973- y “Algo sucede en el último balcón” –La Habana, 1963-). “Adiós a mamá” representa un caso anecdótico ya que la primera versión data de 1973, por lo que aún se hallaba en Cuba o en su exilio interior, y la segunda de 1980, ya en el exilio

*stricto sensu*. La obra en su conjunto presenta también una pequeña colección cuatro relatos de breve extensión agrupados de manera homogénea bajo el nombre de “Memorias de la tierra” (escritas, a su vez, a lo largo de su vida en la mayor de las Antillas y en el exilio físico en los Estados Unidos).

El relato comienza con la noticia de la muerte de la madre de cinco hermanos, cuatro mujeres y un hombre, quien parece ser el hermano menor de éstas. Poco a poco la sorpresa inicial va dando paso al desconsuelo, el lamento desorbitado y la histeria colectiva (fundamentalmente, en lo referente a la actitud de las cuatro hermanas) ante la pérdida definitiva de su madre. De esta forma, los hijos velan el cuerpo muerto de la progenitora, mientras este comienza a entrar en un imparable estado de putrefacción para terminar por explotar en un escatológico (y en absoluto parco en detalles) festín de sangre, vísceras y miembros esparcidos a su alrededor. Ante tal acontecimiento, y en muestra de su lealtad incondicional, las hijas comienzan a demostrar su amor filial a través de su suicidio, una tras otra y con la intención de superarse entre ellas ante tal muestra de fidelidad. De esta forma, y por este orden, Ofelia, Otilia, Odilia y Onelia, las cuatro hermanas, deciden acabar con sus vidas frente al cuerpo descompuesto de su madre clavándose en su pecho un cuchillo de mesa a modo de prueba irrefutable de su amor y lealtad:

En medio de esta apoteosis, Ofelia, resplandeciente, se detiene. Contempla por unos instantes a mamá. Sale de la habitación y ya regresa, empuñando el enorme cuchillo de mesa que sólo mamá sabía (y podía) manipular. [...] Ofelia termina su discurso y avanza hasta quedar junto a mamá. Empuñando con las dos manos el enorme cuchillo, se lo entierra hasta el cabo en el vientre, y cae,

entre un torbellino contracciones y pataleos, sobre el inmenso charco pululante que es ahora mamá (1995: 65).

Tras la muerte de la progenitora, y ante el suicidio de las cuatro hermanas, llega pues el momento del hermano menor y, agarrando en las manos el mismo cuchillo con el que sus hermanas habían puesto fin a sus vidas, este se debate entre seguir el camino de estas a modo de inequívoca muestra de lealtad para su madre o seguir su propia vida al margen de su madre:

Ha llegado el momento. El gran momento en que debo unirme a mamá. ¿Debo? [...] Con el enorme cuchillo entre las manos doy una vuelta alrededor del túmulo que se repliega, expande y estremece tironeando por todas las alimañas... [...] Todas mis hermanas ya están ahí, junto a mamá, formando un solo conjunto maravilloso. Y tú, cobarde, sigues dándole vueltas al túmulo [...] (1995: 76).

Ante las dudas y las reflexiones sobre lo que el hermano debe o realmente quiere hacer y, valiéndose del mismo cuchillo asesino de sus hermanas, este idea un plan para acabar con su vida y seguir así el camino de las leales hijas, recordando para tal acometido la escena protagonizada por Ingrid Bergman de una película que había visto en el pueblo (sin la aprobación de su madre); así pues sitúa el cuchillo entre el marco y la puerta de forma que este quede firme y él solo deba lanzarse frente a la puerta dando lugar al ¿ansiado? suicidio:

Coloco el cuchillo entre el marco y la puerta que ahora entrecierro de manera que el arma quede perfectamente firme y vertical, para poder

lanzarme contra ella y que por sí misma se introduzca en mi cuerpo. Tal como una vez vi hacerlo a un personaje, en una película que fui a ver al pueblo, sin que mamá se enterara... (1995: 77).

La operación, sin embargo, no resulta exitosa ya que el joven decide abrir la puerta y el cuchillo cae al suelo. Es así pues cómo el hermano se resuelve a continuar con su viaje sin mostrar la lealtad incondicional a su madre a través de su propia muerte, tal y como sus hermanas habían hecho, y frente a los apelativos de “cobarde” y “traidor<sup>89</sup>” se desnuda y se lanza al mar dando lugar al fin del relato con un significativo adjetivo: “feliz”.

La lectura del cuento presenta así dos claras vías de interpretación del texto; en primer lugar, bien puede admitirse (especialmente si se desconocen el contexto de Arenas en su Cuba natal y las condiciones socio-políticas imperantes en el país en 1973 –momento de la escritura inicial del cuento-) una lectura literal del relato, pero basta con enmarcar el cuento en su tiempo para dar lugar a una segunda lectura (una lectura neo-alegórica más próxima a la génesis real de la misma) para interpretar la simbología encerrada tras los acontecimientos del relato. En este sentido, Daniel Altamiranda establece un pormenorizado estudio del cuento en clave neo-alegórica donde, en efecto, enfatiza la posibilidad de la lectura alegórica del conjunto del relato:

---

<sup>89</sup> El sintagma *traidor* resulta ciertamente significativo en la lectura neo-alegórica del cuento en relación al propósito identificativo de la madre y la revolución castrista presente en tal perspectiva; Arenas nos da la clave en su autobiografía póstuma, donde ya detalla la costumbre en cuanto al uso de “traidor” para con aquellos que no se mostraran favorables a tal Revolución y, por consiguiente, debían ser perseguidos y castigados: “Estando con los rebeldes vi cometer algunos actos de injusticia que, hasta cierto punto, me hicieron dudar de la buena voluntad de aquella gente. Una vez un grupo de rebeldes fue a arrestar a un campesino que vivía con su madre; [...] Su hijo había sido denunciado por “chivato”, es decir, por delator. Se lo llevaron y lo fusilaron; esto es, antes de que Fidel Castro tomara el poder, ya habían comenzado los fusilamientos de las personas contrarias al régimen o que conspiraban contra él; se les llamaba “traidores”; ésa era y es aún la palabra” (Arenas, 2001: 67).

El relato propiamente dicho es susceptible de una lectura “realista” como caso anormal, en el que lo inusual se explica a partir de la postulación de un narrador focalizado no confiable. No obstante, varios elementos textuales, considerados en clave traslaticia, conducen a reconstruir un significado subyacente o alegórico (Altamiranda, 2001: 7).

De esta forma, pues, la lectura neo-alegórica del relato da pie a una interpretación que, valiéndonos del contexto político y la biografía de Arenas (elementos extratextuales, por lo tanto) nos da la clave de la génesis del mismo, de los que Altamiranda ya es consciente, y es la razón por la cual hemos incluido este cuento como relato que, escrito en Cuba antes de conseguir exiliarse del país homónimo, ya se hallan presentes los materiales narrativos vinculados al exilio (y la consabida crítica implícita):

Al reunir las piezas que hemos identificado podemos reconstruir el rompecabezas de la neoalegoría en este cuento. [...] A ello hay que agregar los distintos marcadores lingüísticos que insisten en la disociación entre discurso y referente, fenómeno que muchos cubanos anticastristas han denunciado como uno de los procedimientos de control político establecido por el régimen [...] Finalmente, recuperando la asociación escolar entre familia y patria, según la cual la segunda se moldea sobre la metáfora de la primera, es razonable proponer que, en el caso de “Adiós a mamá”, la figura de la madre represente a la Revolución Cubana que llegó a convertirse en el centro de la vida de sus hijos, es decir el pueblo cubano, a tal punto que incluso “muerta” les exige postreros sacrificios (Altamiranda, 2001: 9).

Bajo la visión de Altamiranda, la génesis del texto bien puede asociarse con la idea de la madre como símbolo de la revolución castrista que se ha llevado a cabo en la isla caribeña, ante la cual era requerido mostrar lealtad incondicional, concedores del castigo mortal en caso de no hacerlo. Es así pues cómo las hijas deciden poner fin a su vida ante la muerte de su madre en clara alusión a una férrea e inquebrantable lealtad del pueblo cubano ante la Revolución (y, por consiguiente, la patria cubana) sintagmas ambos intercambiables y con acepciones semánticamente vinculadas en la realidad isleña de 1960:

At stake in this formulation was the survival of patria, after which nothing remained and for which, hence, no sacrifice was too great, no struggle too long. The proposition of patria was conflated with the project of revolution, and by 1960 both became interchangeable and virtually indistinguishable from one another. The cry *Libertad o muerte* of 1958 was replaced by *Patria o muerte* in 1960, to which was added one year later *Socialismo o muerte*. “The concept of “Patria” is no different from the concept of “Revolución,”” Raúl Castro insisted in 1960 (Pérez Jr., 2005: 338).

Lo cierto es que la lectura neo-alegórica del relato se ve, además, apoyada por los diálogos que los hermanos mantienen en relación a la muerte de la madre y la creciente descomposición del cuerpo de la misma, ante lo cual el hermano apunta a la peste que tal descomposición está produciendo en su olfato, siendo así acusado de *traidor* (recordemos la acepción política del lema *traidor* en el momento sincrónico y posterior a la revolución cubana, apuntada con anterioridad) por su hermana Ofelia,

primera en entregar su cuerpo como gesto de lealtad a su madre:

-Pero ¿es que no sienten esa peste, y esas moscas?...

-¡Cállate, maldito!- me dice ahora Onelia, acercándose, escoltada por Otilia y Odilia.

-¿Peste? –dice Ofelia-. ¿Cómo puedes decir que mamá, nuestra madre, apesta?

-¿Qué cosa es la peste?- me interroga Ofelia-. ¿Sabes tú acaso qué cosa es la peste?

No respondo.

-Ven- grita nuevamente Ofelia-: no es más que un traidor. Ella, a quien se lo debemos todo. Gracias a la cual existimos. ¡Criminal!...

-¡Qué perfume, qué perfume!- Odilia y Otilia, extasiadas-. Es maravilloso.

Todas aspiran profundamente mientras me miran amenazantes (Arenas, 1995:59-60).

En efecto, las hermanas se muestran tan leales a su “madre” que hasta la putrefacción del cuerpo muerto de esta la sienten como una agradable fragancia que respirar con profundidad (todo ello, claro está, en una constante lectura metafórica que en su conjunto acaba por convertir a “Adiós a mamá” en un cuento claramente alegórico de la realidad del desembarco de la ideología castrista en la Isla). El hermano parece ser así el único que no encuentra ni placer ni belleza en las condiciones escatológicas de la muerte de la madre. De ahí a ser considerado como un *traidor* por sus leales hermanas. La lectura neo-alegórica del relato es pues la aproximación más acertada en cuanto a la génesis del cuento ya que, de otra manera, la lectura literal no respondería a muchas cuestiones ilógicas del devenir de los acontecimientos. La

asociación de la madre con la revolución (o la patria, conceptos ambos perfectamente intercambiables en este caso, como ya hemos apuntado) nos da, además, el porqué del título del cuento en tanto que en la parte final del mismo, el hermano decide no seguir a sus hermanas y convertirse así en un *traidor* y lanzarse al mar (siendo posible también aquí una interpretación simbólica) para escapar de su muerte:

Llego hasta el mar, me despojo de todas mis ropas y, definitivamente cobarde, aspiro la brisa. Desnudo, me lanzo a las olas que, sin duda, han de oler muy mal. Sigo avanzando sobre la espuma que ha de ser pestífera. ¡Ingrid Bergman! Y salto. Salto sobre la blanca, transparente -¿hedionda?- espuma... Soy un traidor. Decididamente soy un traidor. Feliz (Arenas, 1995: 78).

De esta forma, ante la muerte de la madre (o, lo que es lo mismo, la llegada de la revolución cubana al país homónimo y el desencanto que esta produjo en el pueblo ansioso de un cambio político) el hermano decide no seguir a sus fieles hermanas (es decir, no adherirse al imaginario político castrista que comienza) y escapar de la realidad que se avecina mediante el exilio de la patria a través de la huida por el mar (o bien la práctica de un exilio individual frente a la realidad política imperante). La lectura neo-alegórica confirma así la asociación existente entre la elaboración del cuento y el empleo de materiales narrativos vinculados al destierro del actante principal del mismo, especialmente evidente en las últimas líneas del cuento, tanto en su lectura simbólica como en la puramente literal frente a la nueva realidad del país (“Desnudo, me lanzo a las olas”), momento que, anecdóticamente, resulta ciertamente similar a la partida de Reinaldo de su país natal a través del Puerto de Mariel exiliándose así del sistema socio-político del que no formaba parte y del que renegaba y por ello precisamente era

perseguido, señalado y, en última instancia, oprimido:

Al contemplar la lectura de este cuento no podemos dejar de pensar en el Reinaldo que conocimos, y en la idéntica satisfacción que debió sentir al lanzarse al mar cuando el éxodo de Mariel, para apartarse de las fétidas emanaciones de una Habana que lo asfixiaban y perseguían, mientras con una pícaro y burlona sonrisa decía “adiós a mamá” (De la Paz, 2001: 67)

La génesis de “Adiós a mamá” y el ostracismo como espacio de creación literaria se hallan pues inequívocamente unidos en el relato objeto de nuestro interés, tal y como ocurría con la reescritura de *La loma del ángel*, por lo que esta última, no supone una excepción anecdótica escrita, reescrita o publicada en el exilio de Arenas en Estados Unidos. Es pues coherente afirmar que la realidad sincrónica política de Cuba ocupa una gran parte del *corpus* literario del exilio areniano en Nueva York. Una de las hipótesis que subyacen bajo esta peculiaridad, con independencia de testimoniar sobre las atrocidades del régimen para los disidentes y externalizar el conflicto, es la conversión del espacio literario como lugar de encuentro del autor cubano con su tierra de origen ante la imposibilidad de un encuentro físico. Esta cuestión se ve aún más enfatizada con las palabras dedicadas de Arenas a Fidel en su biografía: “Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país” (Arenas, 2001: 343). Preguntado al autor Estévez acerca de esta particularidad al escritor cubano exiliado, el mismo no titubea, aunque su opinión es personal, *ergo* no puede extrapolarse a la situación de otros de sus contemporáneos, aunque alude a un interesante binomio entre patria y

muerte que vivieron los autores bajo los preceptos castristas:

No estoy muy inclinado a aceptar ese reencuentro con la tierra. La patria, las patrias, me parecen construcciones románticas y tienden, por tanto, al mito. La patria en tanto patria me tiene sin cuidado. Claro, viví muchos años bajo el imperio de un lema terrible y muy pernicioso: Patria o muerte<sup>90</sup>. Ante esa disyuntiva, ni la patria ni la muerte, sino la vida, y mucho más si la vida está tan indisolublemente mezclada con la literatura. De modo que no me siento desterrado, ni con necesidad de recuperar mi patria gracias a la literatura. Esto quizá parezca estar en contradicción con la respuesta a tu primera pregunta. [...]

Para concluir:

Que no tengas el objetivo de “escribir” la patria, no quiere decir que no mires la realidad con los ojos de un hombre que ha vivido en una cultura caribeña, una cultura de plantación, con negros traídos a la fuerza del Golfo de Guinea y de españoles que llegaban desde todas las regiones de España, cuando recién España comenzaba la construcción de su identidad múltiple, una cultura de música y languidez. No es lo mismo escribir en medio del calor sofocante y húmedo de La Habana, que en medio de la nieve (y perdona la perogrullada). No, no es lo mismo y por tanto es evidente que esa sensibilidad te obliga a mirar la realidad de un modo peculiar. El asunto es más sutil y más complejo, y tiene que ver con la manera de intentar comprender la vida y la muerte, lo efímero de las cosas, aquella frase maravillosa del Fausto de Goethe: “Instante,

---

<sup>90</sup> Tal y como se ha tratado en el primer capítulo de la tesis, tras la victoria de la revolución cubana en 1959, *El Comandante* Fidel Castro pronunció dichas palabras a lo largo de un discurso al año siguiente de su triunfo en clara alusión a la imposibilidad de posicionamiento contrario o ajeno a los preceptos castristas en la isla. Las palabras exactas fueron “¡Patria o muerte, venceremos!”. Puede verse un extracto de dicho discurso en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=RNjHsj8stZo> (última visita: 30/01/2018).

detente, eres tan hermoso...”.

No obstante, otra parte importante de dicha génesis la ocupan las experiencias del autor en su nuevo medio receptor. Analizar únicamente las obras de exilio correspondientes a los materiales narrativos vinculados a la política socialista imperante en Cuba no sería un estudio justo, sino una visión netamente parcial, por lo que es imprescindible examinar, de igual modo, una de sus obras de exilio en Estados Unidos más explícitas en cuanto a las vivencias del migrante político en su nueva ciudad, que viene a ocupar la segunda gran temática de su *corpus* en el exilio: tal es el caso de *El Portero* (1988), cuyo título es aperitivo de un relato en que el exiliado isleño hace las veces de dicho oficio en un gran edificio de la ciudad de la Gran Manzana. Su trabajo le permite así tomar contacto con un diverso y amplio espectro de personajes que habitan en dicho edificio.

### ***El portero*: las vivencias exílicas como material de ficción narrativa**

Ahora me comen.

Ahora siento cómo suben y me tiran de las uñas.

Oigo su roer llegarme hasta los testículos.

Tierra, me echan tierra.

Bailan, bailan sobre este montón de tierra

y piedra

que me cubre.

Me aplastan y vituperan

Repitiendo no sé qué aberrante resolución que me atañe.

Me han sepultado.

Han danzado sobre mí.

Han apisonado bien el suelo.

Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Éste es mi momento.

(Prisión del Morro, La Habana, 1975<sup>91</sup>)

*El portero* es probablemente una de las obras de ficción del cubano escritas en el exilio estadounidense cuyos materiales narrativos se vinculan de manera más explícita con una clara ideología crítica frente a las consecuencias del régimen castrista en la sociedad cubana forzada a emigrar ante el panorama socio-laboral desolador de la Cuba de Fidel. La fecha indicada en cuanto a la génesis de la obra se corresponde con el tiempo comprendido entre abril de 1984 y diciembre de 1986<sup>92</sup> y la primera publicación de la misma con 1988 en Francia (y en lengua francesa), país siempre buen acogedor de sus obras; en cuanto a las primeras ediciones en lengua castellana, es en 1989 cuando aparece la primera edición en castellano publicada en Málaga y otra, más

---

<sup>91</sup> He decidido incluir el poema escrito por el autor isleño titulado como “Voluntad de vivir manifestándose” porque es una clara representación de lo que supuso el conjunto de sus años en Cuba ante el panorama socio-político castrista que penalizó tanto su orientación sexual como su negación ante la adherencia incondicional al régimen revolucionario con la censura de sus obras, la persecución de su persona y finalmente el castigo penal (lo que lo empujó, en última instancia, al exilio estadounidense en 1980 en el que daría lugar a su *corpus* en el destierro. Versión del poema tomada de *Reinaldo Arenas. Inferno. Poesía completa*, Barcelona: Editorial Lumen, 2001, pág. 192

<sup>92</sup> (Ette, 1996: 111).

tarde y en Miami, en 1990 (College y Barnard, 1994: 161). Es de vital importancia para mi estudio la comprobación de las fechas de la escritura de las obras, con independencia de la publicación de la misma, ya que es sabido que Arenas sufrió de diversas dificultades para publicar (fundamentalmente, en su vida en Cuba, claro está) por lo que siempre he de recurrir a la comprobación de las fechas de escritura, si existe constancia de ellas, con el fin de evitar problemas cronológicos, indeseables para la defensa de la tesis. Por otro lado, la relación de las fechas de escritura y los propios relatos cobran un especial interés en Arenas en tanto que si bien es cierto que la inclusión de las fechas en el texto artístico pasan a convertirse en material literario del mismo<sup>93</sup> (de manera general en toda obra literaria) en el caso areniano, además, permiten la ejecución de una biografía *casi-ficcional*:

Por un lado, las fechas colocan a los textos en un lugar preciso de la historia cubana; sostienen pues el elemento cronológico en el mundo narrativo, son una indicación histórica para el lector (y un documento acerca de la génesis de la obra literaria areniana para el crítico). [...] Por otro lado, señalan un momento en la biografía del autor, que puede considerarse como intermediaria entre el mundo real y el mundo literario. La biografía de Arenas es “casi-ficcional”, y tiene, por supuesto, una función para sus textos literarios: es un intertexto al que puede (y debe) recurrir el lector [...] (Ette, 1996: 111).

En cualquier caso, Arenas escribe y sitúa<sup>94</sup> la obra en el exilio neoyorquino,

---

<sup>93</sup> “Pero también las fechas históricas, una vez integradas en un texto ficcional, pueden considerarse como parte de este mismo tejido literario. Se convierten en elementos polisémicos y funcionan en el interior de la totalidad de los textos de Arenas” (Ette, 1996: 112).

<sup>94</sup> “La novela *El portero* ocupa un lugar singular en la obra de Reinaldo Arenas por tres razones principales. Primeramente, la circunstancia más obvia para el lector es que la acción de la novela ocurre

dato de extrema importancia para la constatación de que, en efecto, su testimonio en el relato recoge las experiencias de un disidente cubano ante la victoria socialista en Cuba en la ciudad de Nueva York, bien conocidas por él.

En términos narratológicos, *El portero* se vincula con el relato de un joven muchacho cubano de nombre Juan, actante principal del mismo, que valiéndose únicamente de un bote había conseguido alcanzar la tierra estadounidense y, tras intentar encajar en múltiples trabajos sin éxito por su imposibilidad de integrarse en la nueva cultura y sociedad, acaba por hacerse con el oficio de portero de un rascacielos de Manhattan (de nuevo hallamos la ciudad de Nueva York en la literatura hispano-caribeña producida en Estados Unidos, como ocurría con Soto). En este Juan, siempre atento a las necesidades del variopinto grupo de habitantes y dispuesto a cumplir sus caprichos de manera incondicional (hasta el punto de mantener relaciones sexuales con varios de ellos tan solo por satisfacer las apetencias de los mismos) fracasa continuamente en todos sus intentos de formar parte del nuevo mundo que ahora le da cobijo: el portero no consigue cumplir con las expectativas de los excéntricos vecinos y su fracaso al respecto se extrapola a sus intentos fallidos de entender la idiosincrasia anglo-estadounidense. Juan es cubano y, por consiguiente, latinoamericano, su lengua es románica y su carácter caribeño. El edificio neoyorquino de manera específica (y la América anglófona desde la perspectiva areniana de manera más general) resultan inconquistables para el joven portero. Y es así cómo la falta de integración lleva paulatinamente a Juan a un estado de creciente locura que le permite

---

en Nueva York. Se interrumpe de este modo temporalmente el ciclo de cinco novelas (o pentagonía) que Reinaldo se había impuesto en testimonio al mundo de la vida en Cuba, y en especial de sus experiencias durante veinte años bajo la revolución castrista en esa Cuba que no han podido cabalmente conocer los cubanos que salieron del país durante la década de los sesenta” (Koch, 1994: 121).

incluso escuchar las voces de los animales de los habitantes del lugar, donde sí encuentra la comprensión e integración que las personas, sus dueños, no le brindan. La visión poliédrica que Arenas ofrece de la sociedad estadounidense a través de su relato de ficción ofrece, en efecto, el retrato de un amplio espectro de ciudadanos tanto estadounidenses como latinoamericanos que viven en la ciudad de La Gran Manzana y cuyos rasgos tanto prosopográficos como etopéyicos resultan insólitos y excéntricos, cuando menos. La larga lista de extraños vecinos la componen, entre otros, el pastor ecuatoriano naturalizado estadounidense de la Iglesia del Amor a Cristo Mediante el Contacto Amistoso e Incesante (nombre ciertamente delator de la creencia del mismo en que es en el “roce” donde surge el amor lumínico); los señores Oscar Times I y II (bautizados *motu proprio* como tal debido a la mezcla de nombres del Premio de la Academia hollywoodiense, Óscar, y el periódico estadounidense *The New York Times*), homosexuales y altivos, eternamente lujuriosos (hasta el punto de inventar nuevos e insólitos consoladores sexuales para satisfacer sus ansias carnales), pero poco agraciados en lo referente a su peculiar físico; Mary Avilés, joven de origen cubano, como el portero (y con quien se le presupone una relación más que amistosa), su afición por el suicidio la lleva a pasar el tiempo desnuda cerca de la ventana abierta con el propósito de ser víctima de una pulmonía fulminante, dejar la puerta de su casa sin echar el seguro para que algún ladrón la degüelle o poseer una serpiente sustraída del zoológico del Bronx que camina suelta por su habitación para que, con suerte, la muerda y se envenene; Scarlett Reynolds, actriz ya retirada y obsesionada de manera enfermiza con el ahorro económico (incluso es ella quien le solicita propinas al portero en forma de dólares sueltos, y no al revés); o la señora Brenda Hill, de actitudes un

tanto libertinas, que establece extrañas relaciones con amantes aficionados al bestialismo en el sentido más literal del término, y tímidamente aficionada a las bebidas alcohólicas. De cualquier modo, el mayor interés de la obra reside en dos apartados ligados tanto al empleo de materiales narrativos a través de los cuales el de Holguín idea y lleva a cabo los acontecimientos de su relato como en la construcción de las características de parte de los actantes del mismo:

1. Materiales narrativos vinculados al exilio
2. Actantes del relato vinculados al exilio

1. Materiales narrativos vinculados al exilio: El relato que encierra la obra, dividido en dos grandes capítulos principales, tiene comienzo gracias a la llegada del joven cubano a tierra norteamericana escapando de las humillaciones, las persecuciones, el hambre y la esclavitud que las condiciones de vida en su Cuba natal le habían acarreado; el exilio estadounidense de Juan es imprescindible, por lo tanto, para la ejecución del relato narrado en *El portero*:

Es cierto que hacía diez años que había dejado su país (Cuba) en un bote y se había establecido en los Estados Unidos. Tenía entonces diecisiete años y atrás había quedado toda su vida. Es decir, humillaciones y playas, enemigos encarnizados y gratas compañías que la misma persecución hacía extraordinarias, hambre y esclavitud, pero también noches cómplices y ciudades a la medida de su desasosiego;

horror sin término, pero también una humanidad, una manera de sentir, una confraternidad ante el espanto [...] (Arenas, 2004: 13-4).

Una vez en tierra estadounidense, el emigrante cubano es ayudado a insertarse en su nueva sociedad por parte de una comunidad que, al igual que Juan, también alcanzó el nuevo país que ahora los acoge dejando todo atrás, solo que su llegada se produjo bastantes años antes de la huida del portero; la condición de exiliado se vincula de esta forma no tan solo con el actante principal, Juan, sino con la comunidad que lo acoge y ayuda en su nueva tierra:

Pero también nosotros (somos un millón de personas) dejamos todo eso y sin embargo no morimos de pena –o al menos no se nos ha visto morir- con la misma desesperación que este muchacho [...] Y todo eso con la pobreza de un idioma que por motivos obvios hemos tenido que ir olvidando, como tantas cosas (Arenas, 2004: 14).

Es pues a partir de la infatigable ayuda de la comunidad de (también) emigrantes en Nueva York (que además de personaje de ficción hace las veces de narrador omnisciente del relato) cómo Juan acaba por convertirse en portero y así se da pie a la génesis de la propia historia en tanto que la primera parte de la obra se focaliza sobre la vida de Juan como portero en el edificio y sus problemas para entender y (hacerse entender) con el excéntrico grupo de vecinos que lo habitan:

Finalmente, como vimos que no era apto para ningún empleo en el que hubiera que tener carácter, iniciativa, “chispa” –como decíamos

allá, en nuestro mundo-, nos agenciamos, con bastante dificultad por cierto (pues ese ramo está aquí controlado por la mafia), para conseguirle un empleo en el cuerpo de servicios de un edificio residencial en la parte más lujosa de Manhattan. Su trabajo no podía ser menos complejo ni menos problemático: se limitaba a abrir la puerta y saludar respetuosamente a los habitantes del edificio (Arenas, 2004: 17).

Lo cierto es que no es en absoluto anecdótico que el único trabajo en el que el joven cubano acabe por integrarse sea el de portero, encargado así de abrir puertas; si procedemos a realizar una suma de los paratextos que acompañan a la obra (fundamentalmente, el epígrafe del Apóstol San Juan, así como la repetición de los capítulos llamados “La puerta”) y las características propias del relato, *El portero* se acaba convirtiendo en un texto de ficción a medio camino entre las funestas consecuencias acarreadas por la condición de exiliado de aquel que huye de su patria -y de manera concreta, la imposibilidad del cubano emigrante de penetrar en la sociedad estadounidense dados los problemas multiculturales entre la realidad anglo-germánica y la románica-caribeña (las referencias a la complejidad lingüística del mundo bilingüe del portero son, además, constantes) y la visión profético-religiosa que Juan como portero ejercerá sobre los habitantes del edificio como *elegido* para abrir la *puerta*:

Porque, de pronto, nuestro portero descubrió, o creyó descubrir, que su labor no se podía limitar a abrir la puerta del edificio, sino que él, el portero,

era “el señalado”, “el elegido”, “el indicado” (escojan ustedes de estas tres la mejor palabra) para mostrarles a todas aquellas personas una puerta más amplia y hasta entonces invisible o inaccesible; puerta que era la de sus propias vidas y, por lo tanto, (y así hay que escribirlo aunque parezca, y sea, ridículo, pues citamos textualmente a Juan), “la de la verdadera felicidad” (Arenas, 2004: 17-8).

En efecto, las alusiones al personaje de Juan como *el señalado* para abrir la *puerta* que llevara a *la verdadera felicidad* a los habitantes del edificio son explicitadas por el narrador del relato de forma que el trabajo de portero encargado de las puertas sería pues ciertamente simbólico en el relato, así como, por extrapolación, la visión de la obra en su conjunto y hasta el título de la misma, *El portero*. Si analizamos el epígrafe que aparece al comienzo de la obra, tomada del Apóstol San Juan (resumido así: “Aquella luz verdadera, que alumbra a todo hombre, venía a este mundo”) y examinamos tanto el tratamiento que el narrador del relato adopta para con la actitud de Juan (e incluso la propia predisposición del portero) podemos afirmar que, en efecto, la visión areniana del personaje del cubano exiliado en la tierra estadounidense, concretizado en Juan en el relato, se mueve a medio camino entre la perspectiva más político-terrenal (la imposibilidad de ser parte de la nueva sociedad acogedora del exiliado y la frustración acarreada por esta) y aquella simbólico-religiosa (la llegada de aquel que, proveniente de otro lugar, es quien viene a señalar el camino de la verdadera felicidad). El portero, por tanto, da lugar a la génesis de un relato a partir de materiales narrativos vinculados con el

exilio de Juan en tierra estadounidense, pero, de igual forma, también admite una clara lectura profética de la función del exiliado en las vidas de aquellos que están a su alrededor y a quienes ha de abrir (y descubrir) la puerta de la verdadera felicidad (lecturas ambas viables, en cualquier caso):

El portero claramente tiene una función profética, apostólica; como el Apóstol, Juan es enviado a dar testimonio de la luz. Pero en *El portero*, esa luz es la luz de la imaginación creativa que nos permite superar una realidad opresiva, denigrante; con el lenguaje creativo creamos otra realidad, fuera de los límites impuestos por la razón y el tiempo cronológico, Juan, el portero, es, entonces, el personaje en posesión de las llaves que permiten la entrada a ese otro mundo.

Le va a tocar al portero, el escritor subversivo, el que lleva la luz de la imaginación el guiarlos y conducirlos fuera del Infierno, como Virgilio hace con Dante (Camacho-Gingerich, 1994: 81).

De esta forma, si bien *El portero* permite una lectura profética de la labor del exiliado en la tierra receptora, el uso de materiales literarios vinculados al exilio resulta evidente para la ejecución de los acontecimientos del relato (si no hubiese personaje exiliado y de origen no anglo –o quizá sería más conveniente hablar de personajes exiliados ya que aunque Juan sea el protagonista, la comunidad de exiliados que hace las veces de narrador son otro claro ejemplo del uso de materiales narrativos asociados a la condición de exiliados en la ficción literaria-, evidentemente no habría historia).

2. Actantes del relato vinculados al exilio: Si bien he podido analizar que, en efecto, la historia de *El portero* precisa indiscutiblemente de un personaje exiliado para que tengan lugar los acontecimientos de la historia (con la posibilidad, además, de la lectura profética del exiliado), lo cierto es que existen más materiales asociados a tal condición que se hallan en la obra del estudio y me ayudan a argumentar mi hipótesis sobre el uso de materiales literarios vinculados al exilio en la obra. En efecto, gran parte de los actantes presentes en la obra son emigrados latinoamericanos (ecuatorianos como John Lockpez, caribeños como Mary Avilés, Oscar Times I-Ramón García Pérez, o, por supuesto, nuestro protagonista, Juan) que han dejado atrás sus países de origen para comenzar una nueva vida en la Ciudad de La Gran Manzana. La mayor parte de estos son así emigrantes que, efectivamente, ofrecen todo el espectro de posibilidades de respuesta de estos para con su nueva realidad. El actante de procedencia hispana que de manera más explícita se identifica con el exilio cubano en tierra estadounidense es así Oscar I (Ramón García Pérez), excéntrico, de mediana edad y de orientación homosexual. Las características de este personaje responden en la ficción al caso del individuo cubano que, una vez alcanza la tierra de los *anglos* (a partir del éxodo del Mariel, anecdóticamente) abandona su propia cultura e identidad con el claro afán de transculturarse a marchas forzadas para integrarse en todos los aspectos de la nueva sociedad receptora:

[...] Ramón García, quien una vez que hubo abandonado su patria se prometió,

en un gesto de frivolidad y también de justificado resentimiento, primero: no volver a pronunciar jamás ni una palabra en español; segundo: integrarse de tal modo a su patria adoptiva que en poco tiempo nadie pudiera decir que había nacido en un pueblecito remoto al sur de la provincia de Santa Clara llamado Muelas Quietas. Superficial y esnob, Ramón García comenzó por cambiarse el nombre y el apellido originales, sustituyéndolos por lo que él consideraba los símbolos supremos del mundo norteamericano: éste es, el Oscar de Hollywood y el periódico *New York Times* (Arenas, 2004: 94-5).

En efecto, Ramón García u Oscar I representa el personaje exiliado de su tierra madre que olvida intencionadamente su procedencia cultural (“no volver a pronunciar jamás ni una palabra en español”) e identitaria (“comenzó por cambiarse el nombre y el apellido originales”) para incorporarse a la nueva sociedad anglófona que tras su huida de Cuba lo acoge. De igual modo, el caso de otro personaje de nuestro interés al respecto de la visión de la ideología castrista desde el lado norteamericano es Casandra Levinson, miembro del Partido Comunista de los Estados Unidos y profesora de Ciencias Políticas en la Universidad de Columbia. Lo cierto es que esta, a pesar de gozar de las gratificantes ventajas de la vida en Estados Unidos y que Cuba no puede ofrecer a los isleños debido a las condiciones socio-laborales que la imposición de la ideología castrista ha acarreado consigo, hace gala de las mieles de la vida en Cuba siguiendo los dictados dogmáticos del partido al que representa. La descripción del personaje resulta ciertamente irónica en cuanto a la visión hipócrita que el narrador ofrece de las actitudes de la señora Levinson, quien

además, aprovecha las pésimas condiciones de vida en Cuba para comprar sexo con los isleños a cambio de algún utensilio importado de los Estados Unidos y de escasez (o inexistencia) en la Isla:

Ella llegaba a la isla con varias maletas repletas de pañuelos, desodorantes, medias, perfumes, calzoncillos atléticos, trusas y otros artículos que allá están racionados o que no existen y que aquí podía comprar por una bagatela. Con ellos, la cincuentona militante estimulaba a los jóvenes, quienes a veces por la promesa de un par de medias o de una camiseta eran capaces de provocarle múltiples orgasmos (Arenas, 2004: 73).

La incidencia del narrador para con las actitudes de la señora Levinson son ciertamente explícitas, en tanto que goza de las comodidades de la vida norteamericana mientras alardea del orgullo de ser cubano en la Isla de Fidel, hasta el punto de querer convencer al portero de su equivocación en su intento desesperado de escapar de Cuba y hallar una vida mejor (o quizá solo, una vida):

[Casandra Levinson] era además un instrumento directo y fanático del dictador cubano y se había impuesto como tarea filosófica y como deber moral y hasta “humano” convencer a nuestro portero (quien había vivido diecisiete años de hambre y humillación bajo el sistema comunista y que había salido huyendo en un bote) de que aquello que había dejado atrás era nada menos que el paraíso (Arenas, 2004: 71).

El personaje representa, por tanto, la doble actitud de aquellos que aprovechándose de las ventajas que la vida en el primer mundo ofrece alardean

hipócritamente de la enorme suerte que supone ser ciudadano cubano en la Isla ahora comunista tras el éxito de la revolución. En cualquier caso, los dos personajes del análisis vienen ahora a explicitar la vinculación de *El portero* no tan solo con un relato de clara asociación con el exilio cubano en la ficción, sino cuyos actantes, tantos hispanos como anglo-americanos, también se asocian de manera directa con tal condición, además de representar las diferentes actitudes de los emigrantes cubanos una vez abandonan su Isla (Juan, Oscar I o Mary Avilés) y comienzan su nueva vida en la sociedad receptora de los mismos.

*El portero* y el empleo de los materiales narrativos vinculados al exilio (tanto en el relato *sensu stricto* como en gran parte de sus actantes) suponen la confirmación de una literatura de exilio que recoge las vicisitudes de los migrantes políticos por parte del *marielito* de Holguín en su etapa como tal dada la hegemonía de materiales presentes en la publicación, con independencia, además, del contexto en el que se escribe: el destierro del autor en la ciudad de Nueva York. El relato del actante principal, cubano exiliado, da así testimonio de las desagradables experiencias a las que el migrante ha de enfrentarse en su nuevo medio socio-cultural, completamente diverso al autóctono. El ejercicio de portero no resulta pues en absoluto anecdótico puesto que es este el que le permite entrar en contacto con una serie de diversos personajes-tipo con el que el cubano establece, en su mayoría, relaciones de verticalidad caracterizadas por el desprecio, la violencia y la marginalidad a la que empuja el trato de dicho espectro de habitantes neoyorquinos, entre los cuales se hallan, además, otros cubanos reconvertidos a la cultura del anglo o hipócritas en su discurso y acción.

Dicha precariedad a la que Juan como sujeto migrante materializada en los dispares trabajos a los que puede acceder tras su llegada a Nueva York y las condiciones pseudo-esclavistas a las que se ve sometido en su oficio de portero podrían ser interpretadas a la luz de las teorías de Judith Butler como una forma establecida de regulación, lejos de ser una cuestión meramente anecdótica, para ser gobernados desde instancias de poder (la situación, huelga decirlo, se ve aún más agravada en el caso de los migrantes como en el caso del actante principal del relato):

la precariedad no es una condición pasajera o episódica, sino una nueva forma de regulación que caracteriza nuestra época histórica. Cuando se afirma que algunas poblaciones son más precarias que otras y se intenta explicar esa diferencia, queda la tarea de explicar en qué consiste precisamente la precariedad, dónde empieza y termina y cómo concebimos su alcance y sus mecanismos. De hecho, solo podemos identificar los ejemplos recurriendo a su forma más general, y esto nos permite entender que la precariedad se ha convertido en un régimen, en un modo hegemónico de ser gobernados [...] (2016: 13).

De cualquier forma, la obra viene a ocupar un importante lugar en la producción areniana en Estados Unidos ya que demuestra que, si bien la crítica a la Cuba castrista que lo expulsó al exilio se convierte en tema principal de su *corpus* en Estados Unidos (no en vano, dicho país le confiere la libertad de escribir y publicar lejos de la censura y persecución que sufrió en su Isla), las experiencias de los cubanos llegados a la América anglófona en la segunda mitad del siglo XX también son recogidas por el autor en su génesis del destierro político. De esta forma, pues, cabe ahora

destacar que, tal y como se indicaba en las primeras palabras de este subcapítulo, la producción literaria de Reinaldo Arenas en su exilio es heterogénea en sus materiales narrativos aunque siempre existe una crítica implícita en todas sus obras en tanto que, incluso en aquellas que dan testimonio de las vivencias de los migrantes cubanos, subyace la fuerza opresora que impulsa a los sujetos a dicho exilio: el castrismo. No obstante, la construcción de los relatos juega con dar mayor o menor relevancia a dicho subtexto por lo que limitarlo a una producción exclusivamente anticastrista en su destierro no sería exactamente preciso. La heterogeneidad de materiales con prevalencia de la crítica a los preceptos castristas parece acercarse más a la veracidad del *corpus* exílico del autor. En cualquier caso, el uso del espacio literario como búsqueda de identidad no se observa en la génesis del migrante en tanto que Arenas es un autor cubano exiliado, no se trata de un escritor de origen cubano nacido en Estados Unidos o, lo que es lo mismo, cubano-americano. Este aspecto sí será relevante en otros intelectuales que poseen dicha distinción antropológica como el boricua-cubano nacido en Nueva York Juan Pedro Tomás –Piri Thomas- (*Down These Mean Streets*, 1967), la escritora y periodista Cristina García (*Dreaming in Cuban*, 1992), Ana Menéndez, cuyos padres se exiliaron con la llegada del socialismo a Cuba (*Loving Che*, 2003) o el ganador del Premio Pulitzer de Ficción Óscar Hiejulos (*Thoughts without cigarettes*, 2011).

## Conclusiones

Tal y como hemos analizado a lo largo del presente capítulo la producción areniana en su exilio en Estados Unidos no se presenta homogénea en su conjunto sino

que, si bien retoma la crítica anticastrista a través de la reescritura a la que apropia nuevos significados (*La loma del ángel*) o la vuelta a obras escritas en su Cuba natal, pero retomadas desde la libertad de la ciudad de Nueva York (“Adiós a Mamá”), la precariedad, la marginalidad y la violencia (o como apuntaba Butler, el nuevo régimen en absoluto anecdótico bajo el cual gobernar) a la que se ven sometidos los sujetos hispanos migrados al país anglófono también ocupan una parte de su *corpus* de exilio. Limitar pues dicho *corpus* a la crítica a los preceptos socialistas que lo obligaron al exilio interior primero y al político-físico una vez pudo abandonar de forma clandestina su Isla sería cierto, pero, tal y como he podido examinar, no preciso. La producción areniana en Estados Unidos responde así al espacio de libertad creativa que le permite escribir y denunciar la dictadura socialista a través de su testimonio artístico (tanto en obras narrativas, poéticas o revistas como *Mariel*) a la que vez que recoge de forma sincrónica la cruda realidad de sus paisanos y del resto de etnias hispanas, tal y como ocurre en *El Portero*, en su proceso migratorio e intentos de penetración fracasados en la sociedad hegemónica neoyorquina de la segunda mitad del siglo XX. En efecto, en palabras del escritor Abilio Estévez, el autor exiliado no puede obviar el tiempo histórico en que se halla viviendo, es decir, con su “pequeño infierno” –citando sus propias palabras-, por lo que es de esperar que la producción del destierro areniano dialogue también con su presente y de ahí a la construcción de *El Portero*:

No sé si existirá una literatura tan aséptica que pueda considerarse elemento independiente de la realidad. La que yo escribo, o intento escribir, desde luego que no. Desde mi primera pieza de teatro sobre el poeta del siglo XIX Juan Clemente Zenea [1986], hasta mi última novela hasta el presente,

*Archipiélagos*<sup>95</sup> [2015, se refiere al género literario narrativo ya que su última publicación, *Tan delicioso peligro. (Consideraciones sobre literatura y tiempos difíciles)*, de 2016, es un ensayo], toda<sup>96</sup> tiene que ver con mi vida y las circunstancias políticas, sociales, históricas de mi vida, que no fueron cualesquiera circunstancias. No tuvimos la felicidad de vivir una época sin interés. Todo lo contrario, vivimos en el centro de la historia de la segunda mitad del siglo XX, algo quizá bueno para escribir y muy malo para vivir, para sobrevivir.

Para testimoniar en primera persona su particular infierno:

Las condiciones históricas han sido para mí tan brutales, tan intensamente brutales, que aún en los momentos en que intentaba “evadirme” intentando una obra sobre un poeta romántico, salía una obra de presente, rigurosamente comprometida con el pequeño infierno en el que vivíamos.

La ausencia de censura en el lado anglófono le permite pues crear desde la libertad hasta el límite de retomar una las mayores obras de la historia de la literatura cubana, *Cecilia Valdés* o *La loma del ángel*, para “desacralizarla” y convertirla en una parodia de las clases sociales que apoyaron el régimen por diversos motivos u ofrecer

<sup>95</sup> Ganadora de Beca de la Fundación Antonio López Lamadrid en el año 2015, entre otras distinciones.

<sup>96</sup> Entre sus obras narrativas más relevantes en la comunidad latinoamericanista se hallan títulos como *Archipiélagos* (2015), *El año del Calipso* (2012), *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010), *Inventario secreto de la Habana* (2004) o *Tuyo es el reino* (1997), todas ellas publicadas por la editorial Tusquets en Barcelona (España). Su último trabajo, *Tan delicioso peligro. (Consideraciones sobre literatura y tiempos difíciles)* ha sido publicado en San Juan (Puerto Rico) por la editorial Folium en 2016. Destacan, asimismo, la vasta cantidad de premios recibidos a lo largo de su extensa producción artística como el *Prix du Meilleur Livre Étranger* en 2010 por la traducción al francés de *Tuyo es el reino*, el Premio de la Crítica Cubana en 1999 por la obra homónima o el Premio Luis Cernuda por su texto poético *Manual de las tentaciones* en 1898.

una alegoría sangrienta y lacerante de parte de un pueblo sometido que ve en su mesías político al salvador de todos sus males, “Adiós a Mamá”.

Por último, como apuntaba el escritor exiliado Abilio Estévez la producción exílica no debe limitarse únicamente a los márgenes de la historia de la literatura cubana sino que es parte indisoluble de esta, con independencia de haber sido escrita fuera de los confines de la Isla. Teniendo en cuenta la gran cantidad de intelectuales que abandonaron la mayor de las Antillas con la victoria de la revolución, el olvido de la ingente suma de sus obras en el exilio desmembraría un capítulo de vital importancia tanto para las letras cubanas como para la historia del pueblo homónimo. El *corpus* escrito, reescrito, retomado en nuevas ediciones y/o publicado en el exilio del de Holguín, no en vano, nunca abandonó al pueblo cubano (incluso el que se hallaba en el exilio) y la situación socio-política de la Isla por lo que el examen o la simple lectura de dicho cuerpo de relatos es indisociable a la historia contemporánea de Cuba, así fuera realizado desde fuera de las fronteras de la Isla. Entre Patria o Muerte, Arenas eligió inevitablemente Muerte solo que el testimonio de sus obras en el exilio se erigen en el eje diacrónico como una testimonio de vida, en la marginalidad y la distancia lacerante de su patria, pero vida, al fin y al cabo.

Título de la obra	Año	Género literario
<i>Celestino antes del alba</i>	1967	Narrativa
<i>El mundo alucinante</i>	1969	Narrativa
<i>Con los ojos cerrados</i>	1972	Narrativa
<i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i>	1980	Narrativa
<i>La vieja Rosa</i>	1980	Narrativa
<i>Termina el desfile</i>	1981	Narrativa
<i>El central</i>	1981	Poesía
<i>Otra vez el mar</i>	1982	Narrativa
<i>Arturo, la estrella más brillante</i>	1984	Narrativa
<i>Necesidad De Libertad</i>	1986	Ensayo
<i>Persecución</i>	1986	Teatro
<i>La loma del ángel</i>	1987	Narrativa
<i>El asalto</i>	1988	Narrativa
<i>Voluntad de vivir manifestándose</i>	1989	Poesía
<i>El portero</i>	1989	Narrativa
<i>Viaje a La Habana</i>	1990	Narrativa
<i>Antes que anochezca</i>	1992	Autobiografía
<i>El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias</i>	1999	Narrativa
<i>Inferno</i>	2001	Poesía

Cuadro 22. Bibliografía completa de Reinaldo Arenas.

Título	Fuente	Idioma	Vínculo
Reynaldo Arenas, escritor y disidente cubano	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KghJSV1Do04">https://www.youtube.com/watch?v=KghJSV1Do04</a>
Reinaldo Arenas, homenaje en París	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HYYVdlcxCfw">https://www.youtube.com/watch?v=HYYVdlcxCfw</a>
Conducta impropia. Documental	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=oATGXqa69TA">https://www.youtube.com/watch?v=oATGXqa69TA</a>
Before night falls	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LU24o7V-GkU">https://www.youtube.com/watch?v=LU24o7V-GkU</a>
Perfiles: Reinaldo Arenas, otra víctima de sus circunstancias	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=N5FfN7imZaQ">https://www.youtube.com/watch?v=N5FfN7imZaQ</a>
Carta de despedida del escritor cubano antes de su muerte	Youtube	Español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=USNrRJTzQsY">https://www.youtube.com/watch?v=USNrRJTzQsY</a>

Cuadro 23. Vídeos de Reinaldo Arenas.

“Eran las 7.00 de la mañana  
y uno por uno al matadero  
pues cada cual tiene su precio  
buscando visa para un sueño.

El Sol quemándoles la entraña,  
un formulario de consuelo  
con una foto dos por cuatro  
que se derrite en el silencio.

Eran las 9.00 de la mañana  
Santo Domingo, ocho de enero  
con la paciencia que se acaba  
pues ya no hay visa para un sueño”.

Juan Luis Guerra y Los 4.40, *Visa para un Sueño*

JULIA ÁLVAREZ, EN INGLÉS Y DESDE ESTADOS UNIDOS: TÓTEM DE LA  
NARRATIVA DOMINICANA DENTRO Y FUERA DE LAS FRONTERAS DE LA  
REPÚBLICA DOMINICANA

### En busca de narradores/as dominicanos/as<sup>97</sup>

“Dominicana... americana porque los dominicanos dicen ella no es escritora dominicana,  
y los americanos dicen ella no es escritora americana.

Así que soy una escritora del siglo XXI.  
Estamos formados de diferentes países sin fronteras... Soy una mezcla”.

*Para salvar el mundo.* Entrevista a Julia Álvarez<sup>98</sup>

La figura de la escritora y profesora universitaria Julia Álvarez (Nueva York, 1950) es sumamente interesante en el panorama literario hispano-caribeño y, con mayor precisión, en el dominicano. Dicho interés no radica únicamente en tratarse de una producción exílica llevada a cabo en Estados Unidos que ha alcanzado relevancia mundial, sino que, a pesar de escribir en inglés –si bien la autora es fluida también en español- y hacerlo desde la distancia física que típicamente conlleva el exilio (es decir, no lo hace desde la República Dominicana, tierra de la que procede su familia y en la que ella mismo vivió su infancia hasta su partida en 1960 por cuestiones políticas paternas durante el trujillato) su obra ha pasado paradójicamente a convertirse en tótem de la producción narrativa dominicana y, de igual modo, hispano-femenina

---

<sup>97</sup> Capítulo publicado, parcialmente, en forma de artículo para la revista *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, Nº 12 (2018) bajo el título “Exilio, transculturación parcial e identidad mestiza en *How The García Girls lost Their Accents* de la autora dominico-americana Julia Álvarez”.

<sup>98</sup> Extracto de la entrevista a la autora disponible en su totalidad en el siguiente vínculo: [www.dailymotion.com/video/xotan5](http://www.dailymotion.com/video/xotan5) (última comprobación: 05/02/2018). En el último apartado de este capítulo se ofrece una serie de vínculos a entrevistas y conferencias ofrecidas por Álvarez que pueden resultar de gran interés tanto para el docente como para el investigador y complementan la bibliografía netamente textual.

contemporánea y actual. Lo cierto es que la isla antillana es bien conocida en la comunidad literaria como tierra de poetas, lo que ha afectado directamente a la difusión de la narrativa y el interés de sus autores de producir en dicho género literario a sabiendas de las demandas del público o, en términos más filológicos, el horizonte de expectativas aplicado al mercado editorial sincrónico. De hecho, la propia Julia comenzó a darse a conocer en dicho género en los que ya se avisaba de las intenciones que después desarrollaría de manera fructífera a través de una multitud de títulos que envuelven narrativas. Así su *The Homecoming* (1984) comienza a explorar las circunstancias propias del exilio para el individuo que se ve obliga a huir y reinventarse en un nuevo país, familiarizarse con una nueva lengua y penetrar (o al menos intentarlo) en su nuevo medio receptor. No obstante, su paso al campo narrativo con la ya canónica *How The García Girls lost Their Accents* (1991) es la obra que, sin lugar a dudas, la catapultó al reconocimiento mundial por dar voz a través de la ficción literaria a los exiliados dominicanos en Estados Unidos y, de manera más concreta, a las mujeres exiliadas (no en vano, las hermanas García son los actantes principales del relato). El relato narrativo “semiautobiográfico que sigue la historia de la propia familia de Álvarez” (Trupe, 2001: 21) vino a llenar en la década de los noventa un espacio aún vacío en el panorama artístico dominicano, si bien la crítica literaria especializada se halla inmersa en la recuperación de textos de homónimo género literario en la actualidad con revisiones constantes de la producción quisqueyana dentro y fuera de los límites de la Isla, cuya relevancia la situó en lo más alto del pódium de los creadores del relato de ficción dominicano a pesar de escribir en inglés (huelga decir que la lengua oficial de la República Dominicana es el español) y hacerlo desde el exilio, *ergo*,

fuera de los límites nacionales isleños. *A posteriori* otros autores continuarán el camino iniciado por Álvarez como el caso de Junot Díaz con obras del calibre de *Drown* (1996, *Los boys en España*) y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* en castellano) cuya publicación sería mundialmente reconocida tras serle concedido el premio Pulitzer de Ficción literaria el año siguiente<sup>99</sup>. El caso de Díaz se asemeja también al de Álvarez en tanto que, si bien nacido en Santo Domingo, abandonó pronto el país con destino a los Estados Unidos y escribe en inglés, aunque a diferencia de la primera, el padre de Díaz fue partidario de la política de Trujillo. A pesar de todo ello, ambos son los nombres más relevantes en cuanto al estudio de la producción narrativa dominicana, lo que sitúa a la Isla en una situación ciertamente paradójica: sus autores con mayor difusión en el acervo cultural mundial pueden ser identificados culturalmente como dominico-americanos, escriben desde el exilio (Álvarez) y la diáspora (Díaz) en Estados Unidos y, aparte, no escriben en español sino en inglés. Sus temas, además, se centran con mayor detalle en profundizar en los procesos de adaptación al medio anglo sin que dicho acto acarree una inhibición de la herencia cultural que les viene heredada de sus ancestros o bien de sus propias experiencias tempranas, las de sendos literatos, en la República Dominicana:

Dominican-American authors Julia Álvarez and Junot Díaz may easily be read as evidence of the serious dilemmas that ethnic minority writers come up

---

<sup>99</sup> Son muchas las publicaciones que se han dedicado a establecer ejercicios de literatura comparada entre las obras de Junot Díaz y Julia Álvarez dada la repercusión de la que ambos han disfrutado en el ámbito latinoamericanista y la semejanza de sus materiales narrativos. Entre otras: "Fantasmas ultramarinos: la dominicanidad en Julia Alvarez y Junot Díaz", de Ramón Figueroa (*Revista Iberoamericana*, 2005, 212), "Dos rayanos-americanos Rewrite Hispaniola: Julia Alvarez and Junot Díaz", de Megan Jeanette Myers (*Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 2016, 1) o "Puerto Rican and Dominican self-portraits and their frames: the "autobiographical" fiction of Esmeralda Santiago, Junot Díaz, and Julia Alvarez", de Aitor Ibarrola-Armendáriz (*Selves in dialogue: a transethnic approach to American life writing*, 2011).

against every time they initiate that painstaking process of cultural assertion and individual self-realization that reflecting on their hybrid past inevitably entails. A great deal has been written recently about the substantial benefits that these writers may obtain if they manage to hit a balance in their work between their need, on the one hand, to keep their particular cultural heritage alive and, on the other, to provide their art with a worthy purpose (Ibarrola-Armendariz, 2010: 214).

En efecto, la narrativa dominicana supone un apartado que requiere de una investigación exhaustiva que omita la poesía, ampliamente estudiada, y centre sus objetivos en el estudio de narradores autóctonos que escriban también en español y complementen la historia de la literatura dominicana tanto dentro como fuera de la Isla. No se trata pues de menospreciar la obra de Álvarez o Díaz, dadas las condiciones socio-lingüísticas en las que ha sido llevada a cabo y difundida, sino que se necesita observar la producción narrativa isleña para dar lugar a una historia de la novela quisqueyana que recoja la mayor parte de la producción posible y, con ello, dé testimonio de las publicaciones, títulos y temáticas llevadas a cabo por los artistas dominicanos, dentro y fuera de las fronteras físicas de la Isla. En este mismo sentido, el investigador especializado en la historia de la literatura dominicana en Estados Unidos y escritor, Franklin Gutiérrez, apoyado en su colega Daisy Cocco de Filippis (que, al igual que Álvarez y Díaz, es dominicana-estadounidense, si bien esta más centrada en la génesis escrita por autoras) han juntado sus conocimientos en pro de la búsqueda de los títulos perdidos y, por lo tanto, sin difusión en la comunidad filológica, de escritos por autores y autoras dominicanas en Estados Unidos de manera previa al *boom*

Álvarez-Díaz. Así pues su publicación *Literatura dominicana en los Estados Unidos. Presencia temprana 1900-1950* (2001) ambos destacan la presencia de las autoras Camila Henríquez Ureña (1894-1973) o Jesusa Alfau Galván de Solalinde (1895-1941) o, probablemente la más fructífera, Virginia Peña de Bordas (1904-1948), autora de *Toeya* (1949) originariamente escrita en inglés y después traducida al español por la propia Jesusa, sobre los primeros pobladores de la isla dominicana. De manera póstuma, en 1978, Gutiérrez y Cocco de Filippis apuntan a que se publicó también en su nombre *Seis Novelas cortas*, que contenía los títulos “Atardecer en las montañas”, “Sombras de pasión”, “La hora del destino”, “Amores de Júpiter y Selene”, “Magia de primavera” y “El fulgor de las estrellas” (estas dos últimas desarrolladas en el espacio estadounidense). No obstante, su obra no ha trascendido al nivel de la Álvarez y su publicación resulta anecdótica dada la escasa población dominicana de manera previa a la década de 1970 en Estados Unidos por lo que las obras tienden a la escritura desde la experiencia individual frente a la colectividad del *corpus* de Álvarez (como el caso de las cuatro hermanas García en la obra homónima o las cuatro hermanas Mirabal de *In The Time of Butterflies* en 1994). Anecdóticamente, la profesora Rita de Maeseneer introduce su *Encuentros con la narrativa dominicana contemporánea* (2006) la misma hace referencia a la difusión de los narradores dominicanos entre la comunidad latinoamericanista en cuya propia experiencia se centra, en efecto, en Julia Álvarez incluso desde el ámbito académico:

Quando comento a mis colegas que estudio la narrativa dominicana, me sacan invariablemente el nombre de la escritora dominico-americana Julia Álvarez (1950). Los más enterados o los de cierta edad citan a Juan Bosch, pero

aparte de estos dos escritores el silencio es angustiante lo que se refiere a la narrativa. Las razones alegadas para explicar este desconocimiento –hasta menosprecio- son conocidas (2006: 17).

Y, de esta forma, la investigadora comienza a enumerar las razones por las cuales la narrativa no ha generado ni una amplia producción ni ha adquirido gran difusión en el ámbito latinoamericanista hasta nuestros días, siendo las siguientes (2006: 17):

- la falta de una gran tradición literaria en la narrativa dominicana
- la calidad desigual de las obras publicadas –a veces meros epígonos-
- el aislamiento de los intelectuales en un país con una elevada tasa de analfabetismo y con pocos estímulos literarios por parte de la enseñanza
- la precaria situación económica, la escasa promoción editorial fuera del país
- los políticos a veces poco interesado en la apertura cultural
- la instrumentalización política del oficio literario
- la presencia aplastante de Cuba en el mundo literario del Caribe hispanófono

La propia De Maeseneer concluye que, en efecto, la tierra quisqueyana ha sido típicamente reconocida en el panorama literario como terreno pseudo-exclusivo de la poesía y, no en vano, su largo periodo de dictadura ha beneficiado la producción poética en detrimento del género narrativo dado el miedo existente en el país:

La República Dominicana siempre ha sido considerada una tierra de poetas, y por tanto la narrativa no ha recibido la misma atención que la poesía. Es sabido que durante el trujillato la poesía era la única manera de expresarse sin ser detenida por los ojos vigilantes del sistema del poder [...] (2006: 17).

Lo cierto es que, una de las mayores razones para sublimar a Álvarez como narradora dominicana por excelencia se debe, además del vacío existente en la producción y la investigación del género homónimo ya detallado por parte de la comunidad literaria, a que todo su *corpus* literario toma como materiales narrativos la historia contemporánea de la Isla vivida por los propios dominicanos y por sus migrantes, como es su propio caso biográfico. En efecto, el estudio del cuerpo narrativo de Álvarez (incluso su poesía o, más recientemente, su viraje hacia la literatura infantil con el título de 2001 *How Tia Lola Came to visit Stay* a la cabeza) se nutre de la vida política, económica y social, así como de la idiosincrasia del país antillano, lo que hace de su génesis toda una fuente de ficción testimonial de la historia de la Isla a la vez que de las peculiaridades de la dominicanidad, incluso escrita a través del recuerdo y desde tierras estadounidenses en inglés. Si bien ya en *How the García Girls lost their Accents* (1991, *De cómo las muchachas García perdieron el acento*) Álvarez da buena detalle del proceso de transculturación a la que dichas muchachas se ven obligadas a someterse como forma de penetrar en su nuevo país debido al exilio político de su padre, *In the time of the Butterflies* (1994, *En el tiempo de las Mariposas*) recrea los acontecimientos verídicos de persecución y asesinato que tuvieron lugar en el trujillato tomando como presa a tres de las cuatro hermanas Mirabal transformándolas en mariposas alegóricas (de ahí al título)<sup>100</sup>, *¡Yo! (¡Yo!, 1997)* retoma la historia iniciada con las muchachas

<sup>100</sup> En palabras de la investigadora Brenda Adriana Mejía Hernández en su análisis de la obra en “Las hermanas Mirabal: caracterización simbólica *En el tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez”: Minerva, Patria Mercedes, María Teresa y Dedé Mirabal forman parte de la historia de República Dominicana por haber luchado contra la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, quien ordenó el asesinato de las tres primeras. [...] Estas “mariposas” (así las llamaron) logran transmitir el espíritu de lucha y la reacción a los actos sanguinarios de Trujillo. La alegoría que se presenta en la novela surge de un tejido estructural en que cada uno de los personajes se vuelve simbólico a través de sus transformaciones. Los símbolos están

García para centrarse en el actante principal, Yolanda (Yoyo, Joe en el lado anglófono, o Yo, y de ahí al juego del nombre en español) y descubrir así otros apartados asociados a la inclusión de la mujer dominicana en su tiempo y espacio. Anecdóticamente, esta obra establece un juego metaficcional entre el relato y el lector de la obra en tanto que la misma parte del conflicto familiar que ha suscitado la publicación del texto predecesor:

In *¡¡Yo!*, Alvarez [sic] continues Yolanda García's story. Having claimed authorship at the end of *How the García Girls Lost Their Accents*, Yo is now established as the author of a popular semiautobiographical novel, and, *¡¡Yo!* begins with her family's reaction to publication of material from their lives, reworked as fiction (Trupe, 2011: 45).

De manera más próxima a la investigación antropológica, la autora también se aleja de la narración de ficción para recoger en *Once Upon a Quinceañera: Coming of Age in the USA* en 2007 las aristas que envuelven al rito de la fiesta de los quince (años), típicamente celebrada en los países latinoamericanos como entrada de la niña en su etapa de madurez, vista por Julia desde la experiencia celebrada en tierra norteamericana. Los materiales narrativos de toda su producción son dignos pues de ser parte de la historia de la literatura dominicana y caribeña, en tanto que reflejan las

---

así en las mutaciones y cambios de los personajes, y ya desde el título se alude a la transformación al remitir a las mariposas como representación simbólica de lo que se narra en la novela; es decir, a través de los símbolos el lector se acerca a los acontecimientos que afectan la vida de los personajes, lo que le da oportunidad de crearse un punto de vista propio [...] *En el tiempo de las mariposas* anuncia el título y apela a una rememoración que continúa (2011: 41-2).

características de la dominicanidad y la caribeñidad hispana por igual, los procesos sociológicos asociados a la migración de su pueblo como parte fundamental de la propia historia insular, así como su interés en internacionalizar acciones abusivas de la época dictatorial de Leónidas Trujillo –lo que marcaría su vida biográfica y profesional-. La escritura en inglés abre, además, un camino para dar conocer al público anglo-estadounidense dichos testimonios y aproximarse así a la novela dominicana (*ergo*, latinoamericana). Si bien su producción narrativa viene a llenar un hueco existente en la historia de la literatura quisqueyana con respecto a dicho género literario, algo similar ocurre con su condición de mujer en una historia plagada de nombres masculinos, que obvian la creación femenina y han abogado típicamente por un falocentrismo que ahora está siendo cuestionado y debatido a raíz del hallazgo de literatas de obras de gran calado que han sido ignoradas por las historias literarias. La importancia de Julia en este aspecto se centra con mayor énfasis en la figura de la mujer como actante principal dentro del mundo ficcional que supone la literatura salida de su pluma. Prácticamente la totalidad de sus personajes son femeninos, lo que supone una deuda histórica con la literatura caribeña en tanto que, al igual que el resto de literaturas latinoamericanas escritas en Estados Unidos, han relegado, si bien con notables excepciones (como el caso, entre otros, de la autora *nuyorican* Nicholasa Mohr y su premiada *Nilda* en 1973 o la más reciente –e igual de célebre- *A House on Mango Street*<sup>101</sup> de la artista chicana Sandra Cisneros en 1984), el papel de la migrante,

---

<sup>101</sup> Al igual que ocurre en la obra canónica de Álvarez, Sandra Cisneros retrata en su texto la biografía y las experiencias de una niña de ascendencia hispana, chicana, Esperanza (nombre parlante *per se*) en la ciudad de Chicago, rodeada de otros vecinos de origen homónimo. A medida que la joven va creciendo empieza a olvidar la inocencia con la que comienza la visión de la realidad de la protagonista en los primeros capítulos de la obra por la violencia racista, misógina e incluso sexual que le acarrearán sus

de la exiliada, de la desterrada a un segundo -o bien inexistente- lugar. La capacidad de Álvarez para narrar desde el espacio femenino ofrece así una nueva perspectiva de los acontecimientos de los que el pueblo dominicano ha sido testigo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX con el añadido del hándicap que supone ser mujer y latinoamericana en un mundo donde la hegemonía socio-cultural reside indudablemente en el hombre blanco anglosajón y protestante, típicamente dueño de los poderes políticos, económicos y culturales a comienzos de la segunda mitad del siglo X (es decir, el *WASP*, a lo que habría que añadir un adjetivo más: heterosexual).

El presenta capítulo se propone pues analizar las influencias literarias que han guiado a Julia Álvarez en su proceso de construcción literaria, las escritoras precursoras de su *Bildungsroman*; el uso de la misma como herramienta de búsqueda identitaria para el sujeto femenino que se halla exiliada en un país diverso al de su origen étnico y cultural; las consecuencias del proceso exílico en el caso preciso de la mujer, siguiendo así el relato de su obra; dar a conocer la experiencia transculturadora de las actantes y la violencia que subyace en ella y analizar, por último, la complejidad del testimonio en la ficción narrativa de los seres cuya identidad se caracteriza por el mestizaje cultural.

---

orígenes étnicos en la vida ordinaria de la calle Mango. El tema de la identidad es también un factor clave en la obra, solo que a diferencia del relato de Álvarez, Esperanza es chicana (*ergo*, estadounidense en términos políticos), no dominicana, como sí ocurre con las hermanas García (apellido, por cierto, ciertamente común dentro de los individuos de etnia hispana) por lo que la situación del exilio que fuerza a estas al destierro y la transculturación forzosa hacia la dominicanidad-estadounidense son elementos discordantes entre ambas obras. Sendos publicaciones, no obstante, bien pueden ser catalogadas de *Bildungsromans* de sujetos femeninos de origen latinoamericano, escritas además por escritoras homónimas, en los Estados Unidos en los que coincide, además, la división del texto en un gran número de capítulos que permite recoger todos los aspectos socio-culturales que rodean las biografías de las jóvenes, quienes, además, emplean la escritura como refugio y testimonio de sus vicisitudes.

### La influencia de las precursoras: Gloria Anzaldúa

No cabe duda alguna que Álvarez bebe claramente de sus predecesoras, es decir, no aporta una gran innovación al respecto en la historia de la literatura hispana escrita en Estados Unidos, pero sí lo hace, sin embargo y de forma relevante, en su capacidad de adaptación de dichos testimonios a la realidad dominicana que ella plasma en su ejercicio literario. No en vano, uno de los textos más canónicos de la literatura chicana *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), de la autora Gloria Anzaldúa, es prologado en una reedición posterior, en 2007, por la propia Álvarez junto con otras autoras tanto latinoamericanas como afrolatinoamericanas, en ocasiones obviadas por la crítica literaria dada la relevancia de las primeras, lo que ofrece un amplio repertorio de testimonios sobre la impronta de la obra de la texana en la producción posterior de las mujeres de ascendencia hispana en el país del dólar. En este sentido, las palabras de la autora dominico-americana son parlantes *per se* y adquieren gran significado para entender la influencia de la chicana en la producción literaria narrativa de Álvarez, en su quehacer artístico y compromiso político con su país de origen y, de manera más concreta, en cuanto a una peculiaridad muy característica en la que Álvarez va basar su primera obra narrativa y manejará, además, en el resto de su *corpus*: la conciencia de pertenecer a dos realidades diversas a partir de la cual se genera una identidad. Una identidad por la que luchar, que proteger, en la que encontrar un espacio propio como sujetos subalternos de dicho espacio, lejos de la hegemonía del hombre blanco anglosajón, y en la que ninguna de sendas realidades ha de verse mermada por la otra porque, precisamente, es en dicho punto medio donde nace la identidad. En palabras de la propia autora, el legado de Anzaldúa recae sobre

su figura pionera en sus reclamaciones de una identidad propia haciendo de sus raíces y de su medio actual dos mundos entre los cuales hallarse y reclamar su espacio, lejos de olvidar su procedencia étnica y ser absorbida por la cultura anglo-estadounidense hegemónica:

As one in that first generation of Latinas who came of age in those pre-multicultural, pre-women's movement days, I floundered as to what it meant to be a hyphenated, bicultural, bilingual American. The old model of immigration I was presented with was an assimilationist, melting-pot model: you became an American by cutting of your ties to that "old world", including its language, its culture, its ways of making meaning, and you blended it in with the mainstream American culture<sup>102</sup>.

Las particularidades raciales y ancestrales en el caso de Alzaldúa fueron, además, un hándicap extra al que hacer frente y reivindicar a través de su creación literaria ya que sus raíces mexicanas, su color de piel "amarronada", (*brown* o *brown colored people* en inglés) y su condición de chicana (fruto de su nacimiento en Texas tras la incorporación a tierra estadounidense de gran parte de México, como el caso de dicho estado):

This might have been a viable model when immigration was among Caucaasian-European, and mobility was circumscribed, so there was no chance you would ever return to that Little villaje in Germany or Ireland or Poland, or Russia. But for this new wave of immigrants-and in some cases, long-term

---

<sup>102</sup> Tercera edición de la reedición de *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza* del año 2007 publicada en Aunt Lute Books en San Francisco (California, Estados Unidos). Lo referente a las notas prologadas de Julia Álvarez se hallan en el capítulo introductorio de la obra "Introduction to the Third Edition" sin numeración.

Mexican-American natives of Southwest, this model did not apply. Racially different, we could not blend in, even if we tried.

La lectura de la obra de la de Valle del Río Grande por parte de Julia años antes de escribir su *How The García girls lost their accents* marcaría un antes y después en la propia conciencia identitaria de la autora dominico-americana, lo que va a convertirse, a su vez, en un elemento clave en su génesis literaria ya que las páginas de su obra van a dar paso a un continuo debate entre lo que supone adaptarse al nuevo medio mayoritariamente anglosajón sin olvidar las raíces hispano-caribeñas a través de las voces de las hermanas García. No en vano, las contradicciones que pueden establecerse entre el origen cultural del migrante, su pasado, y su adaptación al nuevo medio receptor, su presente, pueden verse reconciliadas y establecer un punto de unión en el que hallar la propia identidad de –en un juego de palabras de Anzaldúa- “la nueva mestiza”. Dicho mestizaje no se produce ya siguiendo el sistema de castas español en la época de la colonización física de América, sino en términos actualizados al siglo XX de la realidad del individuo hispano en tierra anglo-estadounidense lo que hace del texto de la chicana un mensaje profético que pasará a encarnarse en las generaciones de mujeres escritoras posteriores que han leído, estudiado y han sido influidas por las reflexiones y postulados de Anzaldúa. Así pues afirma Julia:

When I read *Borderlands* in 1988 in preparation for teaching the first course of Latino literature at Middlebury College, my heart was in my throat. Anzaldúa was given voice to what it meant to be a hybrid, a mixture, a mestiza [...] But what I was most grateful for was that Anzaldúa refused to stay stuck in that divided place, battered by opposing forces. This is what makes her 1987

memoir seem prophetic and more timely than ever. Anzaldúa believed in the evolution of a new Latina consciousness based on a tolerance for the contradictions we have inherited. That painful borderland world can also be the place “where the possibility of uniting all that is separate occurs”.

Precisamente dicho estado limítrofe abandona en el texto de Gloria Evangelina la cuestión físico-político de las barreras terrestres para hablar una hibridad caracterizada por un estado mental de dos realidades diversas en cuyo nexo de unión aparece la creación de una nueva identidad mestiza, sin rechazo de ninguna de las partes en el proceso de absorción de la transculturación del migrante hacia la cultura hegemónica en el país del dólar. Anzaldúa describe y celebra dicho estado y a través de dicha reflexión invita a no sentirse confundido ni al dilema de la elección de una única cultura, sino apoyarse en ambas para crear el nuevo mestizaje, aspecto este que va a llevar a las nuevas escritoras latinoamericanas a debatir, reflexionar y defender a través de la creación literaria la conciencia de ser parte de un mestizaje identitario en el que hallar su propio espacio, su visibilidad, su reclamo de existencia dentro de los Estados Unidos. Y, es que, como predicen los estadistas, la llegada de nuevos migrantes (especialmente, hispanoamericanos) e individuos de ascendencia homónima nacidos en los estados norteamericanos va a ir en aumento de forma progresiva, lo que hace que la conciencia del mestizaje sea una realidad cada vez más palpable a través de una presencia demográfica significativa:

Gloria Alzaldúa was one of the first to crystallize and celebrate the potencial of a borderland state of mind. A state of being betwixt and between, “of belonging to at least identities at the same time, and not being confused or

hurt by it" [...] Why not? Statisticians predict that by the year 2050 one out of every four Americans would be of Hispanic origing. More and more of us bordeland people! [...] And so when we wonder about how to deal these confusions and contradictions, we are really addressing how to evolve a new kind of world counciousness that is tranformative and synthesizing. Alzaldúa was right.

El resumen de la influencia de Anzaldúa en el quehacer de Julia se ve enfatizado por la cuestión, de nuevo, de la confluencia de los dos mundos en los que se mueven los migrantes latinos, hispanos y chicanos nacidos o migrados a los Estados Unidos, donde la contradicción de no pertenecer a ninguno de los dos mundos por completo crea, precisamente, una identidad mestiza, híbrida que permite la convivencia en un mismo individuo de dos realidades culturales en la que realizarse:

Mobility allowed us to maintain our connection to our native cultures and countries and language, so our old homelands were still a part of our new selves. But being here, that homeland had also undergone a change within us. We could not go back. We did not fit in there; we did not fit in here. We were caught between worlds, a no man's land, no place for troubled mujeres...

Lo cierto es que el concepto que baraja Álvarez en el prólogo de la obra de Anzaldúa, e incluso las propias escrituras de la chicana, nos refiere vagamente a la noción antropológica de las *hyphenated identities* que describe el profesor Michael Walzer en sus reflexiones sobre qué es ser americano (estadounidense) en el ensayo homónimo (1992) en tanto que ser americano carece –siempre según el mismo- de significado identitario explícito, limitándose a ser adjetivo político (2004: 633), dada la

historia del nacimiento de la superpotencia como *melting-pot* racial, étnico y lingüístico y, en efecto, la vasta diversidad de su población (que continúa creciendo en la diferencia de sus gentes) y la lucha de los muchos grupos (de nuevo: étnicos, raciales, sexuales y lingüísticos) que han reclamado su visibilidad en dicho país.

De cualquier modo, el caso de las experiencias e invenciones de la chicana en las que Álvarez se ve reflejada la llevan a continuar en esa misma vía de creación literaria, a medio camino entre la novela de ficción y la autobiografía, detallando las aristas que envuelven, en su caso, la identidad del dominicano-americano –o, mejor dicho aún- la dominicana-americana caracterizada por moverse entre sendas realidades, la anglo y la hispana, al igual que hacía Gloria en su obra maestra. Siguiendo los postulados de Walzer, ser americana ahora sí es una cuestión política que implica una nacionalidad y ser dominicana es donde reside la herencia étnica de la que bebe el sujeto, lo que va a originar problemas en la integración de las hermanas García en su nuevo medio dado su papel de alteridad que va a forjar relaciones verticales con el grupo mayoritario del mismo, el anglo-americano. Si bien Walzer no entra a analizar las relaciones de verticalidad entre los diversos grupos étnicos que componen el heterogéneo pueblo estadounidense, cierto es que existe una mayoría que por su pertenencia al *establishment* han alcanzado el poder que dicho poder político y económico le otorga, la hegemonía, y es precisamente porque el grupo hispano-americano pasa al plano de la alteridad donde surge la reivindicación y la literatura es empleada así como espacio de reflexión, búsqueda identitaria, testimonio vital y, en última instancia, visibilizar la presencia hispana en los Estados Unidos, algo que Julia va a tomar como acometido a lo largo de toda su génesis artística (no únicamente en su

obra cumbre, tal y como ha demostrado con sus siguientes publicaciones).

## **La visibilidad artística de las migraciones exólicas dominicanas a los Estados Unidos:**

### **La búsqueda de referentes en el panorama artístico**

Otro de los factores que van a aupar a Álvarez como narradora por excelencia de la realidad histórica dominicana se debe al factor migracional de los individuos de su país hacia los Estados Unidos, momento sincrónico en el que la autora comienza a publicar. La coincidencia sincrónica va a hacer pues que la obra de Julia adquiera un nuevo significado *per se*: el reconocimiento de una autora de ascendencia dominicana cuya obra va a dar visibilidad a la idiosincrasia de un grupo poblacional de presencia significativa entre los migrantes de origen latinoamericano en los Estados Unidos y que va a verse aumentado de manera ciertamente significativa en el devenir. No en vano, hasta el asesinato de *El Jefe* en 1961, abandonar la República Dominicana era prácticamente misión imposible por la escasez y precariedad de medios de transporte y las férreas políticas dictatoriales de Leónidas Trujillo. En palabras de los investigadores Orlando Alba y el experto en la historia de la literatura dominicana y escritor Franklin Gutiérrez:

Salir de la República Dominicana entre 1900 y 1960, fuera con fines turísticos o para establecerse en otros países, fue un sueño que pocos dominicanos pudieron convertir en realidad. El elevado costo del transporte marítimo, único disponible hasta la cuarta década del siglo XX, así como la consabida lentitud de dicho servicio solo motivaba a embarcarse a quienes salían de la isla por

razones políticas, a las altas clases sociales y a funcionarios del Gobierno (2009: 124).

Estos impedimentos explican la ausencia temprana de individuos dominicanos migrados hasta el fin de la dictadura de Trujillo con su asesinato en 1961 y el paso a la democracia del país a través de una transición ciertamente turbulenta caracterizada por la inestabilidad política e incluso una segunda invasión del cuerpo militar estadounidense en la Isla a través de la Operación *Power Pack* (1965-1966) –la primera tuvo lugar entre 1916 y 1924 y facilitó el ascenso posterior al poder de *El Jefe*-. Ciertamente, Julia Álvarez pudo abandonar la Isla con destino a los Estados Unidos en 1960, y de ahí a que naciera en Nueva York, dadas las condiciones económicas desahogadas de su familia y la necesidad vital de huir ante las represalias de Trujillo frente a la posición y actuación política de su padre. No obstante, esta peculiaridad biográfica de Álvarez no deja de ser anecdótica en la historia migracional de los quisqueyanos a los Estados Unidos dado que durante el trujillato la cifra de dominicanos en el país vecino no resultaba significativa, especialmente si es comparada con otros pueblos hispano-caribeños o hispanoamericanos de forma general. En palabras de Alba y Gutiérrez:

en el momento del asesinato de Trujillo, los dominicanos establecidos legalmente en los Estados Unidos [fueron] apenas 11.883, de acuerdo con el censo poblacional norteamericano de 1960. De esa cifra 1.150 viajaron entre 1930-1940, 5.627 entre 1940-1950 y los 5.105 restantes entre 1950-1960, lo que equivale a una emigración anual de 115,563 y 510 personas respectivamente (2009: 124).

Con posterioridad a la llegada de la democracia y el fin de la segunda invasión estadounidense en la República Dominicana, el país antillano experimentó un fenómeno exódico sin precedentes en la historia de dicha Isla. Es en el década de los años 70 cuando las migraciones humanas desde la nación caribeña a los Estados Unidos, particularmente al estado y ciudad de Nueva York, comienzan a ser significativas en una escala progresiva que alcanza cifras ciertamente asombrosas convirtiendo a los dominicanos en el cuarto grupo poblacional mayor dentro de la etnia hispana tras los mexicanos, y sus vecinos caribeños puertorriqueños y cubanos:

En comparación con la de otras procedencias, la mexicana o la puertorriqueña por ejemplo, la inmigración dominicana en los Estados Unidos es relativamente reciente [...] Durante la década de los sesenta, muchos miles de dominicanos buscaron en Nueva York una salida a sus carencias económicas, al desempleo, a la inestabilidad política imperante en el país y, naturalmente, a sus deseos de progreso. Durante los últimos 20 años, ha sido notable el crecimiento experimentado por la población dominicana en los Estados Unidos [...] convirtiendo a los dominicanos en el cuarto grupo con mayor cantidad de hispanos en el país, detrás de los mexicanos, los puertorriqueños y los cubanos (Alba y Gutiérrez, 2009: 125).

No obstante, según Gutiérrez y Alba, las cifras de individuos dominicanos barajadas por la Oficina del Censo estadounidense (*U.S Census Bureau* en inglés) presenta ciertas deficiencias metodológicas que no ofrecen un recuento real de la población homónima en el país debido a las posibilidades del cuestionario ofrecido por dicha oficina estatal:

Es importante hacer notar que el cuestionario utilizado por el U.S.Census Bureau presenta una deficiencia metodológica que afecta gravemente la confiabilidad del conteo de los dominicanos. Una de las preguntas del último censo, el del año 2000, permitía al encuestado identificarse como 'Hispanic or Latino', y dentro de esta categoría, solo incluía las siguientes opciones: 'Mexican', 'Puerto Rican', 'Cuban', 'Other Hispanic or Latino'. Quienes seleccionaban la última opción, podían escribir el nombre del grupo específico al que pertenecían [...] Como consecuencia de esto, muchos de los que marcaron la opción 'Other Hispanic or Latino', no indicaron una nacionalidad específica, lo que implica que para los hispanos que no son mexicanos, puertorriqueños o cubanos la cifra aportada por el censo probablemente es significativamente inferior al número real de inmigrantes de esas procedencias (2009: 125-6).

Con el fin de aproximarse al número más certero y subsanar las deficiencias metodológicas de la Oficina del Censo estadounidense, que ofrece un número de 799.788 individuos, ambos investigadores ofrecen un cálculo aproximado a 1.041.910, lo que suma casi 250.000 dominicanos no reconocidos en el censo norteamericano, y sendos investigadores matizan, además, que:

A estos habría que añadir a muchos miles más que suelen quedarse fuera de las mediciones realizadas por el censo. Por otra parte, también hay que recordar que muchos indocumentados prefieren no tener contacto con los encuestadores oficiales por temor a ser deportados. De acuerdo con el U.S. Immigration and Naturalization Service, en el año 2000 había 91.000 dominicanos indocumentados que residían en Norteamérica (2009: 126).



Fotografía tomada en Washington Heights (Alto Manhattan) donde puede apreciarse la proyección de la dominicanidad (desde la lengua, la comida, los grupos de música anunciados en los carteles o las gentes) en dicho barrio neoyorquino<sup>103</sup>.

Otro de los motivos de gran relevancia por el cual se permitió la entrada legal de un número ciertamente abrumador de individuos dominicanos en tierra estadounidense se debe a la aprobación de la Ley de Inmigración y Nacionalidad (*Immigration and Nationality Act of 1965*, en inglés), Hart-Celler (1965), “que abolió el

<sup>103</sup> Para una mayor aproximación detallada a los efectos de la migración dominicana en Nueva York y, de manera más precisa, en Washington Heights en Manhattan, se incluye a modo de anexo en el apartado de los homónimos unas reflexiones sociológicas acompañadas de un amplio reportaje fotográfico bajo el título “Impronta dominicana en Nueva York. De Washington Heights a Quisqueya Heights. Un reportaje fotográfico”.

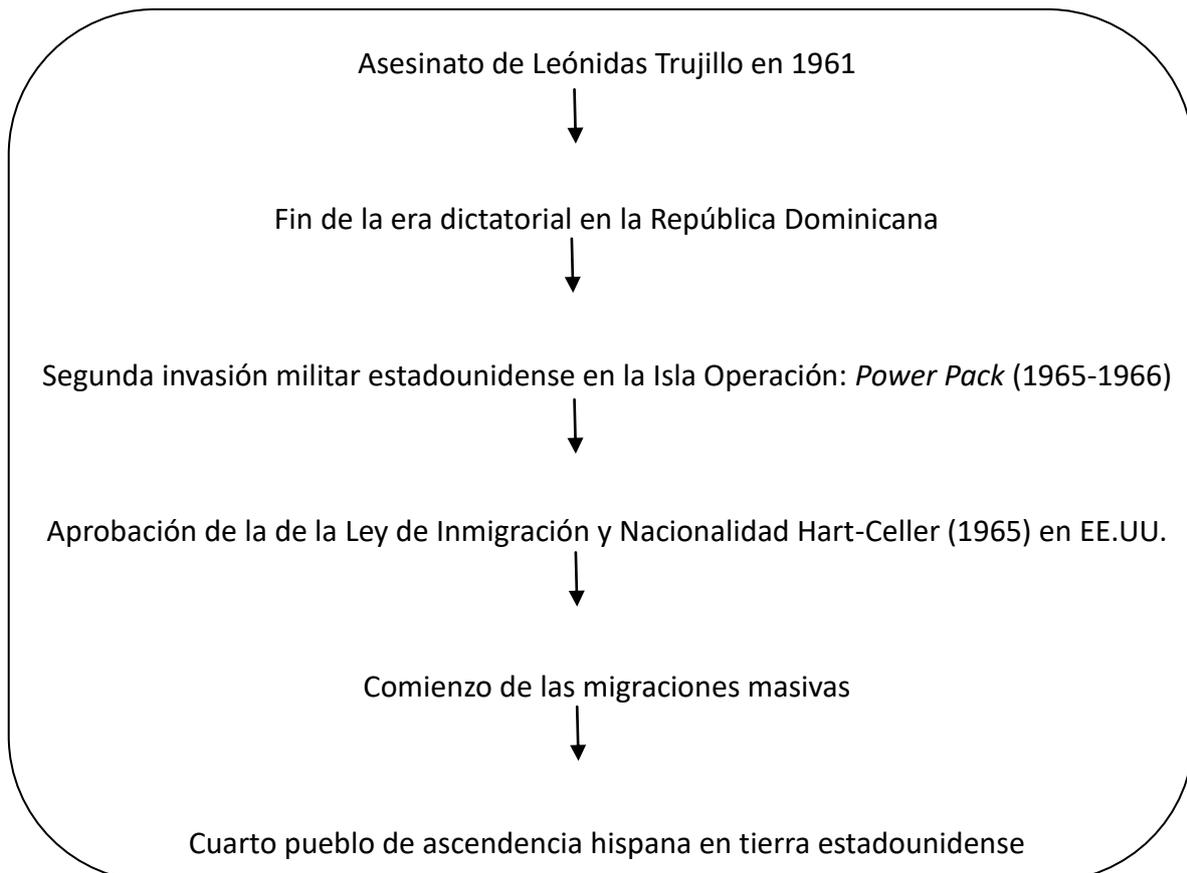
sistema de cuotas a base de la nacionalidad que había sido vigente desde los 1920” (Sellers, 2014: 237) y las “exenciones otorgadas a los parientes cercanos de los migrantes ya establecidos (Sellers, 2014: 237).

De cualquier modo, cierto es que el nuevo medio receptor ofrece unas mejores condiciones económicas y una mayor estabilidad vital que las que puede ofrecer la Isla antillana, pero, tal y como apuntan los investigadores de los datos socio-demográficos de la sociedad quisqueyana en tierra estadounidense, el sueño americano no parece cumplir las expectativas que empujan a la marcha, no, al menos, de forma completa:

La razón principal que motiva la emigración dominicana hacia los Estados Unidos es, evidentemente, de carácter económico. Y si es verdad que la mayoría logra cumplir la meta de mejorar su nivel de vida, en realidad, los dominicanos constituyen el grupo con más bajo nivel de ingresos anuales en los Estados Unidos (2009: 128).

De cualquier modo, el año en que se publica *How the García Girls lost their accents*, ya existe una gran comunidad dominicana que se hace palpable en la demografía de los Estados Unidos fruto en su mayoría de una migración económica, y que adquiere visibilidad en el panorama literario a través de la obra de Julia Álvarez (si bien su caso y el nudo principal de su obra se remontan a años atrás cuando pocos podían abandonar la Isla debido a la dictadura de Trujillo, lo que implicó, en efecto, una presencia dominicana escasa en Estados Unidos). Es decir, tanto la partida de Julia Álvarez de Quisqueya en 1960 –si bien ya había vivido 10 años en tierras dominicanas– como el material narrativo de su obra (el exilio causado por la dictadura de Leónidas Trujillo) no se corresponde sincrónicamente con el éxodo masivo de naturaleza

económica de los individuos dominicanos hacia tierra norteamericana, la publicación de la obra en 1991 y el debate sobre la transculturación y el mestizaje cultural de las mujeres hispano-caribeñas en su inmersión en la cultura anglo-estadounidense contenida en la obra sí halla un gran público lector que ve en la obra de la escritora un emblema artístico en forma de palabra escrita sobre el pueblo dominicano y los problemas acarreados por su tránsito –tanto en términos físicos como mentales- y presencia en los Estados Unidos.



Cuadro 24. Resumen de la situación socio-política en la República Dominicana y el comienzo de las migraciones masivas hacia los Estados Unidos.

## Sobre el término y el proceso de transculturación propuesto por Fernando Ortiz y el tránsito físico y mental de los sujetos migrantes

“All around her are the foothills, a dark enormous green, the sky more a brightness than a color. A breeze blows through the palms below, rustling their branches, so they whisper like voices Here and there a braid of smoke rises up from a hillside- a campesino and his family living out their solitary life. This is what she she has been missing it. Standing here in quiet, she believes she has never felt at home in the States, never”.

Julia Álvarez, *How the García Girls lost their Accents*.

El antropólogo, historiador y etnólogo cubano Fernando Ortiz (La Habana, Cuba, 1881-íb., 1969) es probablemente uno de los investigadores latinoamericanos cuyas aportaciones, tan diversas como sus intereses a juzgar por sus publicaciones, más han ayudado al desarrollo de la disciplina antropológica. En efecto, su *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (1940) contiene varios capítulos adicionales entre los que destaca su “Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba” (1983: 86-90) en el que reflexiona sobre el significante y significado, en términos saussureanos, de la terminología propuesta hasta entonces para los procesos transitivos de una cultura en otra en demanda de la cultura hegemónica sincrónica en la Isla: aculturación. Si bien dicho proceso se encuadra en los diversos contextos que la mayor de las Antillas ha presenciado a lo largo de su vida histórica, el germen de sus postulados han permitido ser extrapolados a otros contextos socio-históricos en los cuales han tenido lugar procesos de transculturación por motivos ciertamente dispares y que, en este caso, se circunscriben a la cuestión migratoria del pueblo dominicano desplazado a los Estados Unidos durante las dos últimas décadas del segundo

decalustro del siglo XX. De esta forma, Ortiz encabeza su texto con el porqué de la necesidad de acuñar el término transculturación frente al ya existente aculturación (en realidad viene a emplearlo con un nuevo significado) para identificar los procesos de dicho fenómeno que han acaecido en la Isla:

Con la venia del lector [...] nos permitimos usar por primera vez el vocablo transculturación, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación* [...].

Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado (1983: 86).

El estudio de Ortiz se propone estudiar la transculturación que han sufrido los seres humanos que han poblado la isla cubana hasta el presente en que escribe su trabajo para entender la complejidad cultural del país, que a través de procesos como la colonización española y su importación de la esclavitud africana ha originado una heterogénea cultura que *a posteriori* será apropiada por la Isla como referente de su idiosincrasia o cubanidad (las religiones precolombinas, las comidas criollas y la lengua del colonizador español hacen hoy de Cuba su propia cultura característica). Así, destaca Ortiz:

el vocablo transculturación [expresa] los variadísimos fenómenos de culturas que aquí se verifican, sin conocer cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religiosa, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su

vida (1983: 86).

De forma que establece un análisis diacrónico para entender los procesos de transición cultural que han tenido lugar en su Isla comenzando con la época precolombina, la llegada de los españoles en su proceso de colonización del Nuevo Mundo y la posterior migración de humanos de diversas razas y religiones:

La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primera la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana.

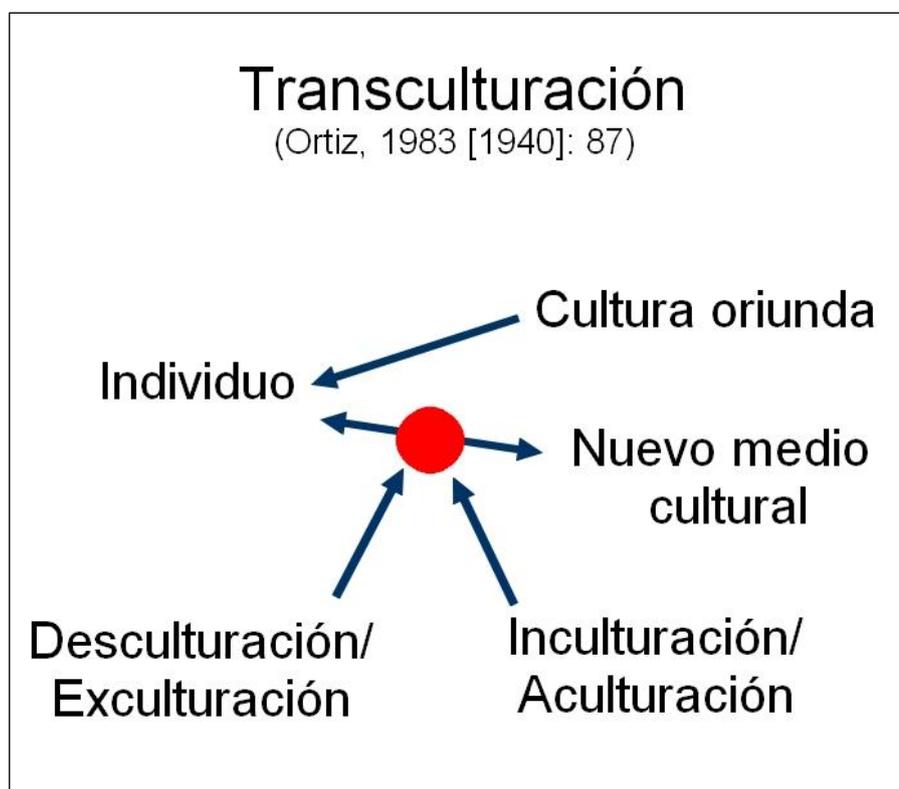
Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos. Españoles, pero de distintas culturas y ya ellos mismos desgarrados como entonces se decía de las sociedades ibéricas peninsulares y transplantados a un Nuevo Mundo [...] donde tenían a su vez que reajustarse a un nuevo sincretismo de culturas. Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas, procedentes de todas las comarcas costeñas de África [...]. Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes [...] Y todavía más culturas inmigratorias, en oleadas esporádicas o en manaderos continuos, siempre fluyentes e influyentes y de las más varias oriundas: indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos y hasta amarillos mongoloides (1983: 86-7).

El análisis del etnógrafo continúa ahora con una gran aportación al respecto de las aristas que envuelven al proceso de la transculturación de forma individual en el ser humano migrante como son el binomio desculturación/exculturación y la inculturación/aculturación:

Y cada inmigrante como un desarraigo de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin, de síntesis de transculturación (1983: 87).

De esta forma Ortiz emite un nuevo significado al vocablo de *aculturación* para complejizarlo y así aproximarse con mayor detalle al fenómeno de la transculturación y dar lugar a una teoría antropológica que va a convertirse en canónica en cuanto al estudio de las consecuencias socio-culturales de los seres humanos migrantes; no en vano, el propio padre de los estudios antropológico-sociales de la escuela británica, Malinowski, dio su aprobación a tal exposición y terminología, que celebró en el mismo prólogo del texto de Ortiz, escrito en la Universidad de Yale en julio de 1940, pocos años antes de morir el polaco: “El presente libro es una obra maestra de investigación histórica y sociológica, tan magistralmente condensada y documentada como libre de toda erudición pedante y estéril” (1983: s/n). Así pues para el investigador la transculturación requiere de dos fases como son la desculturación o exculturación de la cultura oriunda y la consiguiente aculturación o inculturación de la cultura predominante del lugar al que el migrante pasa a incorporarse. Y extrapola, de igual forma, sus postulados a la historia de todas las culturas desde la perspectiva diacrónica: “En todos los pueblos la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de

culturas a ritmo más o menos reposado o veloz” (1983: 87). El resto del texto del cubano pasa a analizar las culturas hegemónicas en su Isla desde épocas pretéritas hasta su tiempo actual, lo que viene a argumentar su tesis sobre el proceso de transculturación de las gentes del lugar en relación a la cultura que adquiere el lugar de poder frente al resto, de forma que si bien los autóctonos tuvieron que transculturizarse a la nueva realidad de los colonizadores castellanos, a la vez, se vieron obligados también a hacerlo los esclavos africanos acarreados por los europeos.



Cuadro 25. Resumen de los postulados del antropólogo cubano Fernando Ortiz.

Las reflexiones del historiador dan así nombre propio y examinan las fases de tránsito a las que los seres humanos deben hacer frente en relación a su nuevo medio receptor. Desde una visión escrutinadora, Ortiz estudia pues la relación entre cultura hegemónica el sujeto receptor de la misma oriundo este, a su vez, de otra cultura. Él mismo se encarga, como se ha podido apreciar, de extrapolar sus teorías a la historia de la conformación del resto de pueblos y es que, en efecto, los migrantes se ven abocados a ser parte dicho fenómeno antropológico en su intento de adaptación a la nueva cultura mayoritaria para evitar, en la medida de lo posible, la vida en los márgenes sociales. Otra de las novedades que presenta su perspectiva radica en que describe el proceso transculturador como un contacto en que ambas partes van a resultar modificadas. Un proceso en el cual va a nacer una nueva realidad, compuesta y ciertamente compleja; una realidad que no es únicamente una mera aglomeración en cadena de caracteres, ni siquiera un compuesto, sino un fenómeno diverso a sus partes originarias, insólito e independiente. No se trata pues de un sincretismo debido a la suma de aportes de una y otra cultura, sino que la incorporación de elementos de procedencia externa va a conllevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura, invocando, de cierta forma, nuevas focalizaciones dentro de ella. Es precisamente este proceso el que el crítico y escritor uruguayo Ángel Rama va a emplear para dar buen detalle de un fenómeno definitorio para el territorio hispanoamericano en su célebre *Transculturación narrativa en América Latina* (1981). En cada periodo literario debe surgir pues una pregunta sobre cuáles han sido las relaciones de los mismos con los modelos culturales heredados y transformados en la literatura hispanoamericana, es decir, las relaciones entre lo oriundo y la herencia

ibérica, así como el legado de las culturas africanas, frecuentemente olvidadas o relegadas a un inmerecido y lejano plano (incluso en la actualidad). Además, Ángel Rama señala que es frecuente que las regiones internas reciban los impulsos de las más modernizadas, de tal modo que se cumplen dos procesos transculturados sucesivos: el de la capital, donde la pulsión externa se deja sentir más. La lengua, la estructuración netamente literaria y la cosmovisión de los escritores van a verse irremediabilmente afectadas por ello. El artista transculturador resulta receptor, sí, pero también productor, mediador entre dos puentes culturales anteriormente desconectados: el interior-regional y el externo-universal. Esta imagen integradora recrea una vaivén que recorre el sistema artístico y literario hispanoamericano: la del universalismo frente al localismo, planteada por el autor como “regionalismo” frente a “cosmopolitismo”. Rama considera la transculturación como la norma de todo el continente, lo que para él representa una hazaña superior, ya que ajusta formas culturales profundamente arraigadas a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional, con la menor pérdida de la identidad. Los diferentes focos de atracción establecidos por Rama, interior/exterior, generan un campo de dualidades en tensión que recorren este sistema como el regionalismo/cosmopolitismo, el criollismo/europeísmo o la tradición/modernización. El inicio de estas oposiciones sucesivas tiene su origen en el conflicto por excelencia que fue la superposición de la cultura hispánica a través de la colonialización (Rama, 2004: 34-45). En este punto, las observaciones de Rama reformulan la teoría de la dependencia, puesto que estas polaridades se estructuran en torno al eje contradictorio que origina un contexto de dependencia.

Pese a que el concepto de transculturación alcanzó notable relevancia no ha

estado exento de críticas, respuestas y debates: la extensión del término a diversos campos de actuación ha hecho que, en cierta medida, haya perdido su contorno original (de ahí a que este apartado se haya iniciado con el estudio de las propias palabras de Ortiz). Asimismo, encubre, de alguna forma, la violencia del contacto de culturas y tiende demasiado a la uniformidad, no respeta en absoluto el multiculturalismo. Tal y como apunta Martin Lienhard en su *Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, y como exponente de una de las voces críticas más duras, el mismo prefiere volver al concepto de “aculturación” surgido del término inglés, que si se despoja de su ropaje evolucionista sortea el cierto escamoteo de la veracidad pluricultural y la discriminación de los bloques que se relegan irremediabilmente a los márgenes. Por su parte, Alberto Moreiras propone en su artículo “Transculturación y pérdida del sentido. El diseño de la posmodernidad en América Latina” completar el concepto con otros como “resistencia” y “duelo”, para evitar que éste sea entendido sin más como una práctica progresista y liberadora.

Sea como fuera, en cierta medida, la obra de Ortiz establece una lectura de relaciones de poder entre las culturas que dialogan en su significado con la (posterior) noción del orientalismo propuesta por el teórico literario y activista político Edward W. Said (Jerusalén, 1935- Nueva York, 2003) en su publicación homónima (1978) en tanto que dichas relaciones vienen prejuiciadas por asociaciones semánticas negativas, bien falsas o nacidas al calor de construcciones interesadas, de una cultura sobre la otra, lo que convierte a la primera en hegemónica y, por tanto, a la que la superación instintiva del individuo le impulsa a acceder e integrarse. En palabras del mismo:

El oriental es irracional, depravado (perdido), infantil, “diferente”;

mientras que el europeo es racional, virtuoso, maduro, “normal”. La manera de fomentar esta relación consistía en acentuar el hecho de que el oriental había vivido en un mundo propio, diferente, pero completamente organizado, un mundo con sus propias fronteras nacionales, culturales y epistemológicas, y con sus propios principios de coherencia interna. Pero lo que le daba miedo al mundo oriental su inteligibilidad e identidad, no era el resultado de sus propios esfuerzos, sino más bien la compleja serie de manipulaciones inteligentes que permitían a Occidente caracterizar a Oriente (2008: 68-9).

La imagen representada del orientalismo por las naciones colonizadoras occidentales, Francia y Reino Unido en sus propias palabras, se crea intencionadamente por estas, se perpetúa y se difunde en el resto de las naciones europeas y son basadas en toda aquella distinción cultural –en el sentido más amplio del lema- entre Occidente, como sujeto de poder, y Oriente, como sujeto colonizado, a través de relaciones de superioridad e inferioridad resultado de las construcciones culturales más que como fruto del conocimiento empírico:

El oriental es contenido y representado por las estructuras dominantes, pero ¿de dónde provienen estas?

Los dos grandes imperios eran el británico y el francés, aliados y socios en algunos momentos y hostiles rivales en otros. En Oriente, desde las costas orientales del Mediterráneo hasta Indochina y Malasia, sus posesiones coloniales y sus esferas de influencia imperial eran colindantes, frecuentemente rozaban entre sí [...] En resumen, el orientalismo se puede comprender mejor si se analiza como un conjunto de represiones y

limitaciones mentales más que como una simple doctrina positiva [...] la esencia del orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental (2008: 70-1).

De esta forma, Said crea un binomio cultural de poder en el que establece un debate sobre la creación de un grupo superior de poder, el occidental, frente a su opuesto, el oriental, en términos culturales y de desarrollo, lo que se vislumbra, de igual forma, en los postulados de Ortiz, donde se empuja al grupo alterno a la transculturación hacia la cultura de poder en los procesos de inter-culturalidad, como el caso relatado por la autora dominicana en su obra cumbre. En efecto, las teorías de Said bien puede ser así extrapoladas al caso de las muchachas García, que hacen las veces de orientales, según el crítico literario, para la cultura a la que han de adaptarse, occidental, dando lugar así a una relación de poder cultural basado en relaciones de verticalidad: el mundo anglo-estadounidense de los años 60 rehúye de cualquier cultura latinoamericana, semánticamente connotada negativamente, y son los sujetos migrantes los afectados de dicha actitud a través de la discriminación incluso en su intento de entrada en el privilegiado mundo del anglo ya que les persigue su apellido y su acento, lo que delata su procedencia étnica. No en vano, Álvarez titula su obra *How the García Girls lose Their Accents*, lo que alude intrínsecamente a un proceso de tránsito cultural (el acento es el elemento lingüístico materializado en el habla), ergo, remite a la transculturación (de otra forma, no tendrían que perder su acento) y el cómo (nudo del relato en el que las muchachas de ascendencia hispana, García, se adentran en la cultura anglo-estadounidense).

En efecto, el contenido de la obra<sup>104</sup> de Álvarez se centra en el exilio de las cuatro hermanas dominicanas García de la Torre (Carla, Sandra, Yolanda y Sofía –de mayor a menor-) junto con sus padres (Carlos y Laura) hacia Nueva York en plena década de 1960 debido a la actitud contraria al régimen dictatorial de Leónidas Trujillo por parte del padre de estas, un prestigioso y acaudalado médico. La familia, que en la República Dominicana vivía en una gran casa con todas las comodidades materiales y de una situación económica ciertamente desahogada e incluso con varios trabajadores a su disposición, debe comenzar una nueva vida en condiciones económicas poco favorables, lo que va a convertir la experiencia del tránsito en un trámite de mayor dificultad y con una continua comparación entre su vida *allí* y su *aquí*:

You can believe we sisters wailed and paled, whining to go home. We didn't feel we had the best the United States had to offer. We had only second-hand stuff, rental houses in one redneck Catholic neighborhood after another, clothes at Round Robin, a black and white TV afflicted with wavy lines. Cooped

<sup>104</sup> La edición de dicha obra que es empleada para el análisis textual de la presente tesis se corresponde con la primera edición publicada por la editorial First Plume Printing en junio de 1992 (la anterior había sido publicada por Algonquin Books un año antes. Entre los paratextos de la edición examinada destaca la dedicatoria a las hermanas, lo que incide en la idea de semiautobiografía indicada en *Reading Julia Álvarez* por la profesora Trupe (Trupe, 2001: 21). Asimismo, la obra se inicia con un árbol genealógico de la familia García que hace las veces de mapa para el lector en el que situar las relaciones entre los distintos sujetos de una ciertamente extensa familia en la que se reúnen abuelos, primas y tías paternas y maternas. El árbol genealógico se retrotrae, de hecho, hasta la época de los conquistadores que, en dicho árbol, originan el noble apellido de la familia dominicana acomodada: los García de la Torre. También se ha tenido en cuenta de forma continua la traducción al español realizada por Mercedes Guhl y revisada por Ruth Herrera en la publicación de Punto de Lectura (Madrid, 2007) en la que, de nuevo, se incluye el árbol genealógico de forma previa a la narración y la dedicatoria a las hermanas. En esta, sin embargo, también aparece el agradecimiento a Bill, compañero sentimental de la escritora, quien aparece referido como “mi compañero a lo largo de todas estas páginas”. En cuanto al estudio de la genética textual entre ambas, por el tiempo que las separa y la lengua en que han sido escritas, cabe destacar las notas de la traductora en la versión española que ayudan a situar al lector hispanohablante a personajes históricos a los que se hace referencia en la obra o los juegos de palabras en los diálogos –cómicos en muchos casos- que se pierden en la traducción al español. Ambas ediciones, sin embargo, respetan la estructura de las tres etapas cronológicamente inversas de la obra, como se detallará en páginas sucesivas. No obstante, en la edición en inglés destaca el uso de las comillas en las voces de los actantes, que en la versión en español, pasan a ser guionizados, lo que ofrece un aire estético de mayor teatralidad que la edición en inglés.

up in those Little suburban houses, the rules were strict as for the Island girls, but there was no island to make up the difference. (107).

Las hijas comienzan así a experimentar la adaptación a un nuevo país donde pasan a ser sujetos de burla y discriminación por el hecho de su procedencia hispana (de ahí a que la transculturación forzosa esconda violencia, como se ha apuntado anteriormente), materializada en su fisionomía, y su acento español al hablar inglés, con la desventaja añadida de contar con poco dinero y verse abocadas a una vida ciertamente humilde. De cualquier forma, las cuatro hermanas pasan a ser así actantes principales del relato contenido en la obra, cada una de ellas representada con una personalidad diferente y una visión diversa de su tránsito. Su educación en la Isla, no obstante, responde al patriarcado dominante en los países de habla hispana, donde las mujeres se limitan a cuidar de su aspecto y convertirse en “mujeres de”, mientras los hombres ocupan los puestos de poder dentro de la estructura familiar y social y son encargados del mantenimiento económico de la primera. La religión a la que son sometidas es la católica y, tal y como es costumbre socio-religiosa en la década de 1960, las hermanas deben acudir a misa y comportarse según los preceptos dominantes en el país dada su condición de mujer. Si bien es cierto que Álvarez se recrea en las experiencias personales de las cuatro muchachas, lo cierto es que Yolanda (Yo, Yoyo o Joe) es el sujeto principal que hace de las veces de narradora de la historia en la mayor parte de los capítulos que pueblan las páginas y cae en ella el mayor peso de la acción detallada en el texto. En efecto, la voz de Yolanda comienza la obra y la finaliza en un juego de tiempos narratológicos que se encadenan y explican del porqué de la

escritura de la obra.

Lo cierto es que Álvarez establece con su lector un pacto narrativo en que la historia comienza desde el final de la misma, es decir, desde el tiempo presente de las hermanas y, de forma más concreta, con el regreso de Yolanda a la Isla desde los Estados Unidos para celebrar su próxima treintena junto al resto de su amplia familia. Las décadas son así el factor de partición del relato que la escritora emplea para narrar las vivencias de las hermanas de forma diacrónicamente inversa. En primer lugar la década de 1989-1972, seguida de la de 1970-1960 y, por último, 1960-1956, siguiendo así las épocas de maduración, adolescencia y niñez de las muchachas a medio camino entre la vida en la República Dominicana y su exilio en la ciudad de Nueva York. De forma nada anecdótica, el comienzo y el final del relato sitúan a Yoyo en la isla caribeña en dos momentos clave de la vida del sujeto: su niñez como una muchachita dominicana de buena familia, ajena a las circunstancias socio-políticas dictatoriales de su país, y su madurez como mujer en busca de un elemento clave en su biografía como lo es su identidad, lo que origina la intriga de la historia. En palabras de la investigadora Mujcinovic en su célebre *Postmodern Cross-culturalism and Politicization in U.S. Latina Literature. From Ana Castillo to Julia Álvarez* (2004):

Alvarez employs this retrospective line of narration in order to reflect the journey back to “the origin” that one of the sisters [Yolanda] undertakes in 1989. The narrative reconstruction of the return depicts an attempt to reclaim the past and reconnect with Dominican identity [...] she immerses herself in the present momento in an attempt to reconstruct the past through the present. The narrative illustrates that Yolanda goes to the island in order to find

in its culture what she could not find in the American (89).

En este mismo sentido, la autora Alice L. Trupe alude al mismo contenido expresado por Mujcinovic, en tanto que el sentido cronológicamente inverso de la narración, que también se repite en *In The Name of Salomé*, permite al lector conocer desde el primer momento la identidad híbrida de Yolanda y, a partir de ahí, ir descubriendo las experiencias y vivencias de toda índole en la Isla y en el exilio que han dado lugar a dicha identidad:

In two novels, *How the García Girls lost Their Accents* and *In the Name of Salomé*, Álvares uses reverse chronology, with the effect of underscoring a significant, pervasive theme: the role of stores and memories in understanding identity (2001: 12).

De esta forma pues se inicia la obra canónica de la escritora dominico-americana en cuyas primeras páginas se advierte ya el ritmo reflexivo de los personajes en sus propios discursos y recuerdos sobre su pasado y va recreando el origen de su complejo presente a medio camino intercultural. Dicha complejidad bebe de un pasado en su adaptación a un nuevo país y una nueva cultura debido al exilio paterno por su actitud antidictatorial para con *El Jefe*, que se ve materializado en un intento de fallido de conspiración contra este, aspecto del que las niñas son conscientes a pesar de los intentos de dulcificar su temprana infancia por parte paterna ante el clima sofocante que va penetrando en todas las esferas de la sociedad dominicana con el trujillato. La llegada al nuevo país pronto hace que las hermanas vayan adquiriendo conciencia de la

necesidad de penetrar en una realidad diferente a la que han conocido, a la que han de adaptarse por la necesidad de dejar de ser los sujetos de los que hacer mofa y discriminar dada su posición subalterna. No en vano, en su tránsito hacia el medio anglófono, son muchas las veces en las que el resto de muchachos de la escuela se dirigen a ellas con el término despectivo hacia los individuos de ascendencia hispana *spic* o les alientan a volver a su país natal, lo que aumenta su necesidad de formar parte de su nuevo hábitat tan rápido como les sea posible con el fin de dejar de ser el *target* de insulto y segregación del resto:

Here they [las hermanas García] were trying to fit in America among Americans; the needed help figuring out who they were, why the Irish kids whose grandparents had been micks were calling them spics. Why had they come to this country in the first place? (138).

La discriminación no solo se limita al ámbito escolar, sino que esta tiene también lugar en su vecindario donde su vecina, a la que tildan de “bruja” en español, también critica los juegos que portan consigo como parte de su educación en la República Dominicana. Las palabras de La Bruja dejan constancia del desprecio al que son sometidas las hermanas también fuera del colegio, lo que incide en la necesidad de abandonar su herencia caribeña o exculturizarse de ella e inculturizarse a partir de la idiosincrasia hegemónica de su nuevo medio, es decir, transculturizarse. La transculturación conlleva pues para las muchachas dolor, desarraigo, marginalidad y violencia:

*La Bruja* downstairs she thought of as the devil-her being below them made

sense. When Sandi played Toro, bullfighting Yoyo with a towel, she would shout after each successful scrape with death, ¡OLE! And stamp her feet in triumph, lifting her right hand to the crowd. [...] One day soon after they had moved in, La Bruja had stopped her mother and the girls in the lobby and spat out that ugly words the kids at school sometimes used: “Spics! Go back to where you came from!” (171).

Lo cierto es que no solo son las personas que encuentran en su exilio son quienes hacen de ellas sujetos marginales, sino que la propia cultura anglo-estadounidense en la que se ven envueltas no deja espacio para la figura del migrante. Las propias muchachas experimentan en su propia rutina un choque de hábitos que, de nuevo, las empuja a la transculturación para formar parte del engranaje hegemónico y conseguir así ser parte de la sociedad que las rodea y abandonar la situación de inmigrante desconocedora de una cultura que se les presenta superior a la propia (Nueva York es la gran metrópoli que las recibe frente a la isla hispano-caribeña que abandonan) y, por lo tanto, a la que han de acceder para superarse, una alienación que nos recuerda a las teorías de Edward W. Said en su visión del oriental para los europeos occidentales, sujeto este al que ha de educarse ante sus formas rudas y así se lo hacen saber. No obstante, incluso en el intento de integración hacia su realidad anglófona, las hermanas no encuentran de forma inicial un camino fácil y sienten una cierta sensación de estar “imitando” más que desarrollando su propia individualidad dentro de otro contexto socio-lingüístico:

Our next workshop, no one would understand what my sublimated love sonnet was all about [...] Suddenly, it seemed to me, not only that the world was full of

English majors, but of people with a lot more experience than I Had. If only I too had been born in Connecticut or Virginia, I too would understand the jokes everyone was making on the last two digits of the year, 1969; I too would be having sex and smoking dope [...] and I would say things like “no shit”, without feeling like I was imitating someone else (94-5).

En el caso de Yolanda, actante principal en el que Álvarez recrea con mayor detalle el proceso del tránsito intercultural, la forma de transculturizarse se le presenta ante la soledad a la que se avocada en un medio hostil que le da la espalda por sus orígenes hispanos. Así pues la misma negativa a inculturizarse en el medio hegemónico es la puerta de desarrollar sus aptitudes con la lengua inglesa e intentar así dejar la posición marginal de *spic* a la que se ve sometida de forma constante, tarea esta ardua en su intento de borrar todo acento español de su habla:

Back in the Dominican Republic growing up, Yoyo had been a terrible student. No one could ever get her to sit down to a book. But in New York, she needed to settle somewhere, and since the natives were unfriendly, and the country inhospitable, she took root in the language. By high school, the nuns were Reading her stories and compositions out loud in English class. [...] She still had a slight accent, and she did not like to speak in public, subjetic herself to her classmates´ridicule. [...] Night after night, she sat at her desk, hoping to polish off some quick, noncommittal Little speech. But she couldn’t get anything down. (141).

No obstante, el tiempo y las desagradables experiencias de las que son objeto van convirtiendo a las muchachas en sujetos transculturizados como *conditio sine qua*

*non* para volver a ser individuos que se manejan dentro de su medio social tras su exilio y se relacionan con él. Las mismas van así haciéndose con las costumbres, las tradiciones, la rutina diaria y la idiosincrasia, en última instancia, de su nuevo medio, desde las drogas blandas a la que no accederían en su país natal como jovencitas de buena familia, el uso de la cosmética más innovadora a la que acceden en Nueva York o lecturas feministas que amplian y cambian su ideología socio-feminista, todo ello a escondidas de su madre, Laura, quien no aprobaría tales acciones para sus jovencitas, a quienes juzga desde su dominicanidad:

By the time the three oldest were in college –we all started out at the same all-girls one, of course [...] The parent’s habit was to call us on Friday or Saturday nights around ten right before the switchboard closed. We took turns “on duty” to catch those balls. But Mami and Papi were psychic. They always directed the first call to the missing daughter, and when she wasn’t in, they’d asked to talk to another missing daughter. [...] “Where are your sisters?” At the library studying or in so-and-so’s room getting tutore don her calculus [...]

Fifi was on for some smoking in the bathroom [...]

Carla was on for experimenting with her hair removal cream. (Mami threw a fit, saying that once you got started on that road, there was no stopping –the hairs would grow back thicker, uglier each time. She made it sound like drinking or drugs.)

Yoyo was on for bringing a book into the house, *Our Bodies, Our selves*. (Mami couldn’t quite put her finger on what it was that bothered her about the book. I mean there were no men in it. The women all celebrated women and their bodies [...] and a whole chapter on lesbians. Things, Mami said, examining the

pictures, to be ashamed of) (109-10)

La relación con la realidad de su país receptor y su tiempo lleva a las chicas incluso a experimentar con las drogas recreacionales como el caso de la María, algo común en el resto de los jóvenes anglo-americanos con los que se rodean tras su inevitable transculturación. El debate sobre si llevar dicha droga a la República Dominicana, donde pasan los veranos, pone en relieve, de hecho, la perspectiva de diversidad con las que las hermanas ven a sus, hasta entonces, iguales dominicanos, a quienes ahora comienzan a juzgar como ciertos ignorantes con respecto a la marihuana. La transculturación de las hermanas deja constancia así de una cierta otredad con la que comienzan a ver a los habitantes de su tierra autóctona, tal y como ellas eran vistas en su llegada a los Estados Unidos. De nuevo nos encontramos con un episodio de relaciones culturales verticales en las que las propias discriminadas en su tránsito inicial pasan ahora, tras verse abocadas a la transculturación hacia lo anglo, a juzgar a su pueblo habiendo adaptado en dicho tránsito la construcción de inferioridad cultural de los pueblos hispanoamericanos difundida por los Estados Unidos:

Fifi held up a Baggy with dregs of greenish Brown weed inside. "Okay, vote time," she said. "Do I or don't I take it."

"Don't do it" Carla said. Her nightwear was the antithesis of Mami's: in fact, Carla looked almost dressed up in her prim cotton nightgown.[...]

"Carla, you're such a priss," Sandi taunted her. "For one thing, now that Tío is a V.I.P., we won't have to go through Customs. Security will whisk us off, the Misses García de la Torres." [...]

"You could try the Kotex trick," Yoyo suggested, thinking it would be nice to

have a little pot to smoke when things on the Island got dull. [...]

“Those guys probably wouldn’t know what it was.” Sandi slid one out of the box she was taking. She pantomimed an investigation, ripping off the paper envelope and trying to bite off the end like our uncles did their cigars. [...]

“Grass?” Mami scowled. “This is marijuana.”

Carla held her tongue (112-115).

El proceso de transculturación no ha dejado indiferente así a las hermanas García para con las costumbres y tradiciones de su país de origen ya que, en una las visitas estivales en las que regresan a la República Dominicana, vuelven a encontrarse con la pequeña Sofía o Fifi que se había autoinculcado como poseedora de la marihuana y enviada de vuelta a la Isla como castigo (Estados Unidos no echaría a perder a sus hijas a los ojos de su padre y su dominicanidad), así las tres hermanas americanizadas se horrorizan de las ropas y avalorios que porta su hermana en su encuentro. Lo cierto es que Fifi no lleva nada anormal para la sociedad de bien en la que Carla, Sandi, Yolanda y Sofía se movían de forma previa a su exilio, pero ahora, una vez se han transculturalizado, ya no ven la moda dominicana de las élites como algo cotidiano, sino como algo ciertamente horrible desde el punto de vista de tres mujeres que proceden de un ambiente universitario en Nueva York. Fifi, a diferencia de sus hermanas, regresa a la Isla donde continúa con su crecimiento como individuo y mujer, lo que inhibe en ella el proceso de transculturación anglo-estadounidense y, por ende, sigue las costumbres típicamente dominicanas:

The minute we step off the plane, we see Mami has not exaggerated. Fifi, there to mee tus at the airport, is a jangle of bangles and a cascade of beauty parlor

curls held back on one side very smartly by a big golg barrette. [...] Now she looks like the after person in one of those before-after make-overs in magazines. “Elegante,” Mami has said of Fifi’s new style, but on our lips are the other epithets. “She’s turned into a S.A.P.,” Yoyo mutters. A Spanish-American princess (117-8).

De igual modo, su educación y adquisición de la idiosincrasia sincrónica de la cosmopolita ciudad de Nueva York hace que las muchachas empleen sus conocimientos teóricos para hacer mofa de sus primos en la Isla durante los veranos, viendo a sus iguales como seres intelectualmente inferiores a ellas, lo que intrínsecamente manifiesta una visión de su propia familia a través del prisma con el que estas fueron miradas en su llegada a los Estados Unidos. En la Isla son ellas los sujetos de poder, a pesar de su situación de mujeres en una sociedad fundamentalmente patriarcal, ya que su desarrollo educativo se corresponde con las últimas corrientes que cuestionan la autoridad del hombre y debaten sobre las construcciones culturales opresivas hacia la mujer. En cualquier caso, la mayor importancia al respecto de este episodio reside en su comportamiento cual universitario estadounidense ante, en este caso, el primo y novio de la pequeña Fifi. La dominicanidad que abandonaron no vuelve a ellas en los veranos que visitan la Isla ya que ellas, ya no son las mismas:

He [Manuel] looks like a handsome Young double for Papi [...] we keep fussing over him, waiting on him as if we’ve never been to the States or read Simone de Beauvoir or planned lives of our own [...]

Yoyo begins by asking him if he’s ever heard of Mary Woll-stonecraft. How

about Susan B. Anthony? Or Virginia Woolf? “Friends of yours?” he asks (119-121).

De cualquier modo, a pesar de haberse hecho con la lengua, olvidado su acento de forma irremediable ante un clima de hostilidad hacia el diferente, convertirse en sujetos transculturizados en relación a la cotidianidad sincrónica de su tiempo y espacio, algo en ella, no obstante, no termina de verse completamente realizado en Nueva York tal y como la propia Yolanda desea. En un tiempo en el que las relaciones sexuales son forma de experimentar y disfrutar entre los estudiantes de la universidad, sin mayores implicaciones sentimentales, la tercera de las hermanas García no consigue conciliar su adaptación por completo cuando se trata de un aspecto tan íntimo del individuo como es el amoroso. En efecto, ninguna de sus relaciones termina por cuajar y dar lugar a la formación de la deseada pareja ya que Yoyo, a pesar de que todo la empuje a ello dado el clima de libertinaje que reina entre los jóvenes universitarios anglo-americanos, no ve el momento perfecto para perder su virginidad con el hombre que ella considere oportuno, lo que hace que todos los chicos terminen por abandonarla en busca de otra mujer con la que tener sexo de manera más rápida:

When I went away to college, my vivaciousness ultimately worked against me. I'd meet someone, conversation would flow, they'd come calling, but pretty soon afterwards, just as my heart was beginning to throw out little tendrils of attachment, they'd leave. I couldn't keep them interested. Why I couldn't keep them interested was pretty simple: I wouldn't sleep with them. By the time I went to college, it was the late sixties, and everyone was sleeping around as a matter of principle. [...] Why I didn't just sleep with someone [...] is a mystery

I'm exploring here by picking it apart the way we learned to do to teach other's poems and stories in the English class [...] (87-8).

Lo cierto es que en dicho momento, Yolanda recibe con gran dolor una gran lección en boca de su enamorado que, en gran medida, hace las veces de la sociedad que la rodea en el Nueva York de la década de los 60 y lo que ambos esperan de ella ya que, aunque haya conseguido dominar la lengua y hacerse con las costumbres del lugar, como cualquier otra joven típicamente neoyorquina, siempre será vista como una chica hispana a la que la cultura dominante asociará de forma irremediable a una serie de connotaciones semánticas fruto de construcciones opresivas, como individuo y como mujer, desde dicha cultura dominante, ya que, a pesar de todo tipo de transculturación, siempre será "Spanish and all" y, como mujer "Spanish", estará siempre dispuesta a ofrecerse sexualmente por su "hot-blood" y su libertad entendida inequívocamente como libertinaje por su amante:

"You know," he said, "I thought you'd be hot-blooded, being Spanish and all, and that under all the Catholic bullshit, you'd be really free [...] But Jesus, you're worse than a fucking Puritan." I felt stung to the quick. I got up and threw my coat over my nightgown, packed up my clothes, and left the room (99).

De esta forma, Yolanda vuelve a las primeras experiencias que había tenido con la nueva sociedad que la acoge y las desagradables palabras que le dedicaban en el colegio (*spic*) y solo sabe aferrarse a la religión de su elección, a medio camino entre el agnosticismo y el catolicismo, donde halla su consuelo, como tantas otras veces había

hecho. De manera nada anecdótica, el discurso reflexivo de Yoyo hace alusión intrínseca a la conciencia de una dualidad propia en tanto que uso el pronombre posesivo “my” seguido de las dos formas de relacionarse con la religión que ella misma experimenta según la cultura de su procedencia (“Catholicism”/”Hispanic”) y la de su presente (“agnosticism”/”American style”). De cualquier modo, la joven destapa el crucifijo que escondía en un cajón entre sus ropas y lo deja descansar bajo su almohada mientras ella hace lo mismo sobre ella. El crucifijo, máximo exponente de la religión católica, le ofrece a Yolanda la seguridad que no halla en su medio:

I saw what a cold, lonely life awaited me in this country. I would never find someone who would understand my peculiar mix of Catholicism and agnosticism, Hispanic and American styles. [...] I did something that even as a lapsed Catholic I still did for good luck on nights before exams. I opened my drawer and took out the crucifix I kept hidden under my clothes, and I put it under my pillow for the night. This large crucifix had been a “security blanket” I took to bed with me for years after coming to this country (99-100).

En efecto, el personaje de Yolanda no se presenta como un sujeto femenino transculturizado por completo a pesar de ser este proceso el único camino que ve viable como forma de adaptarse al nuevo medio y dejar de ser la inmigrante hispana con acento que va a ser siempre relevada al espacio marginal en una sociedad de relaciones verticales: los hombres blancos, heterosexuales y protestantes en primer lugar y, abajo, las mujeres inmigrantes y católicas. Yoyo no encuentra así su espacio propio dentro de dicho proceso antropológico, no al menos por completo ya que su identidad no se limita a ser parte de las tradiciones anglo-americanas, leer a autoras

feministas *avant la lettre* y fumar hierba. En su identidad también hay espacio para un crucifijo de su religión de origen, a pesar incluso de no ser creyente *stricto sensu*, aspecto este en el que se explicita la necesidad de hallar parte de su identidad perdida: la dominicanidad que se vio obligada a apartar de su vida para ser aceptada en la sociedad neoyorquina. La dominicanidad tampoco satisfecerá por completo su vacío ya que han sido años de crecimiento como individuo en los Estados Unidos, años de uso de la lengua inglesa en la que halló distracción frente al clima hostil, miles de lecturas que le hicieron comprender la posibilidad de realizarse como mujer sin la necesidad de maquillarse y buscar marido, como hacen sus primas al otro lado del Estrecho de la Florida. La identidad de Yolanda va a residir así en la reconciliación entre pasado y presente, la cultura de poder a la que se somete y la cultura alterna de la que procede. Para ello, pues, el marco teórico que ofrece el antropólogo cubano Fernando Ortiz no permite analizar con exactitud la identidad del actante principal de la obra; sí lo hace, sin embargo, la autora chicana en la que tanto reflejo había hallado Álvarez: Gloria Anzaldúa y su defensa del mestizaje o híbrido entre el pasado hispano del migrante físico o mental y la realidad anglo de su presente, tal y como hace en su obra *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*.

### **Las muchachas García y su transculturación parcial o la identidad mestiza**

Cierto es que los postulados de Ortiz vienen a actuar como aparato metodológico coherente del estudio científico de la situación de las hermanas García en su tránsito a la cultura anglo-estadounidense a través del exilio familiar. No obstante, como apuntábamos, debemos recurrir también a las influencias antropológico-

textuales que Julia ha recibido en su formación lectora de las que ella misma daba testimonio propio en las primeras páginas del presente examen: Gloria Anzaldúa. En efecto, recordemos, la propia escritora dominico-americana hacía alusión en su prólogo –sin número- a la reedición de *Bordelands/La frontera* de 2007 a la conciencia del mestizaje como punto de génesis identitaria expuesto por la chicana en su obra cumbre: “Anzaldúa believed in the evolution of a new Latina consciousness based on a tolerance for the contradictions we have inherited. That painful borderland world can also be the place where the possibility of uniting all that is separate occurs”. De esta forma, pues, Álvarez deshecha la posibilidad de transculturación absoluta expuesta por Ortiz para recurrir al punto medio en que Anzaldúa encuentra su identidad a través de las aparentes contradicciones que tienen lugar en el proceso migratorio y el contacto inter-cultural.

Si nos adentramos en el microcosmos que Gloria Anzaldúa recrea en su obra cumbre, lo cierto es que sus exposiciones, a medio camino entre la autobiografía y la creación poética ficcional (la retórica, el juego de los tiempos narratológicos y el uso de figuras literarias es constante en su escrito), la propia chicana encuentra en su ejercicio de escritura el espacio necesario para reclamar su lugar sin verse obligada a renunciar a ninguna de las inculturaciones, la que hereda a través de su familia y la que debe afrontar como hegemónica de su país –antes tierra mexicana, ahora anglo-estadounidense- en su proceso de formación como individuo socializado. De igual forma, la unión de ambas hace de su identidad una identidad que se opone al resto, lo que confirma, en efecto, dicha identidad. Su defensa de la chicanidad, del uso del español y el inglés, de la herencia precolombina e hispana y su incorporación al medio

de poder materializado en la cultura anglo-norteamericana hacen así de su texto un espacio de resistencia e impermeabilidad ante la idiosincrasia dominante de su tiempo y espacio. Si bien el caso en el caso de Álvarez existe un desplazamiento físico de las actantes hacia un nuevo medio cultural, en el caso de Anzaldúa no existe dicho proceso en términos netamente físicos, ya que la tierra de sus ancestros pasa de ser mexicana a anglo-estadounidense tras la toma de dichas tierras por las tropas homónimas poniendo fin al proceso colonizador a través de la Batalla de El Álamo 1836 y el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, lo que desdibujaría así los nuevos límites entre México y Estados Unidos establecidos en el Tratado de Adams-Onís, firmado en época colonial (1819), con la consiguiente y vasta expansión del terreno del último país. Es por ello que entre el caso de las autoras y sus respectivas obras existe una notable diferencia al respecto de lo que supone el contacto del individuo con una nueva cultura dominante. Es más, en el caso de la chicana, esta se ve obligada a crearla de la nada ante el desolador panorama socio-político imperante en su nuevo país, a diferencia de Álvarez, quien ya detalla una cultura típicamente caribeña de forma previa al desplazamiento al nuevo país en las hermanas García. De cualquier modo, en ambos casos, si ejercemos un estudio de abstracción, existe un gran paralelismo en relación a la noción de frontera: esta no ha de tratarse como una cuestión netamente física como sucede en los límites fronterizos entre la República Dominicana y los Estados Unidos a través del Estrecho de la Florida sino que ha de ampliarse las acepciones lexicográficas asociadas al lema hacia la noción de un dificultad o impedimento de forma materializada o abstracta y de corte social, político, lingüístico o sexual en el proceso de integración del ser humano en una nueva y diferente cultura por diversos motivos como línea de fuga

deleuziana frente a diversos contextos sincrónicos: desde el exilio en términos políticos o sexuales –sexilio-, los movimientos migratorios de toda índole o la diáspora. En ese sentido, más amplio y menos limitante, ambas representan dos procesos de sujetos femeninos que han de afrontar el reto de ser integrados en un nuevo medio que les es hegemónico desde su posición de alteridad (mujeres de ascendencia latinoamericana, con nombres y apellidos en español y, en el caso de la chicana, de orientación homosexual). En palabras de Anzaldúa, como se ha anotado, su exclusión no requiere tránsito físico, sino que responde al cambio de culturas de poder, tal y como Ortiz describía en la historia de Cuba en su ensayo, en el país de su nacimiento. Al igual que las hermanas dominicanas, Anzaldúa necesita adaptarse a su nueva cultura como ser social, pero ella no cede a la transculturación hacia lo anglo para situarse en un estado de –teóricamente- igualdad al resto, sino que recoge las peculiaridades del pueblo chicano en su texto *Bordelands/La frontera: The New Mestiza* (el nombre es parlante *per se* en cuanto al uso de signos lingüísticos en inglés y español, así como la elección de los elementos de “frontera” y “mestiza(je)”) y defiende su posición intermedia entre sendas culturas, la hispana –heredada- y la anglo –la impuesta-, además de las precolombinas (en efecto, las únicas que no proceden de colonizaciones) para crear un espacio de resistencia ante la cultura mayoritaria y defensa de sus particularidades que van desde su experiencia individual hasta la colectividad. La literatura de Anzaldúa se convierte pues en una herramienta de gran calado en la comunidad latinoamericanista así como en las nuevas generaciones de escritoras de ascendencia latinoamericana que ven en su génesis una fuente de inspiración de la que emana un lugar propio para las mujeres de ascendencia heterogénea creado ante su necesidad y la férrea imposición

de elección identitaria a la que Anzaldúa se niega y, precisamente, en dicho mestizaje cultural encuentra su propia identidad.

Así como el conflicto identitario en *How The García Girls lost Their Accents* nace a partir de la entrada de las cuatro hermanas en la sociedad neoyorquina de la década de 1960 y su necesidad de adaptación al nuevo medio socio-lingüístico, el conflicto de Anzaldúa lo hace tras la toma de las tierras mexicanas por parte del gobierno estadounidense, lo que deja a la intemperie cultural al pueblo mexicano que ha sido fagocitado por el país del dólar, pero no tiene cabida para las diferencias culturales. Así, Anzaldúa comienza su texto con el porqué de su necesidad de búsqueda de una identidad propia frente a los acontecimientos histórico-políticos de los que es sujeto paciente, la nueva frontera entre México y los Estados Unidos:

The U.S.-Mexican border es una herida abierta where The Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture (2007: 25).

En este mismo párrafo Anzaldúa establece ya el germen de la posibilidad de formar un espacio intermedio entre las dos culturas e identidades (o más en su caso, con la herencia india a la que ella misma alude) entre las que ha de moverse de acuerdo al contexto de su presente y vincula ya dicho espacio con la cultura de la frontera (“third world” y “border culture”). Lo cierto es que son estos dos sintagmas los que resumen en gran medida el contenido de la obra de la autora chicana en tanto que a lo largo de las páginas que conforman su innovadora obra ambos van a ser los dos temas sobre los que va a desarrollar sus teorías a partir de experiencias propias, la

historia y el folclore precolombino y la defensa de su propio espacio como integrante de esa vida fronteriza en el sentido más amplio de dicho lema. Ciertamente es que *Bordelands/La Frontera* se publica en 1987 y se convierte rápidamente en un texto que da visibilidad a las mujeres que escriben desde los márgenes, ajenas al canon por razones racistas, xenófobas, misóginas y, en el caso de varias autoras entre las que se hallan tanto Anzaldúa como la también autora chicana Cherrie Moraga (California, 1952-), lesbianas. No en vano, en 1981 dicha situación de discriminación da lugar a un texto, menos conocido quizá que *Bordelands/La Frontera*, pero en el que se halla el germen de reivindicación identitaria de varias mujeres intelectuales en el contexto socio-político hegemónico anglo-estadounidense, entre las que se encuentran tanto Moraga como Anzaldúa (no en vano, son editoras y autoras del mismo), en el que ya se aprecia la imposibilidad de disociación del binomio “third world” y “border culture” desarrollado con mayor profundidad por esta última *a posteriori*. La obra responde al nombre explícito *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, se encuentra dirigida a las madres de sus autoras, tal y como indica el paratexto –escrito en español e inglés– previo al prefacio: “Elvira Moraga Lawrence/Amalia García Anzaldúa/y para todas nuestras madres/por la obediencia y/la insurrección/que ellas nos enseñaron” (1991). El origen del texto colectivo de diversas autoras “de color” – bajo la percepción angloestadounidense– nace de la propia experiencia de discriminación basada en experiencias propias de sus escritoras, así pues:

In february of 1979, Gloria attended a women’s retreat in the country just north of San Francisco. At Merlin Stone’s insistence, three Third World women were to receive scholarships to be her workshop on goddesses and

heroines taking place during the retreat. Only one made it – Gloria. The management and some of the staff made her feel an outsider, the poor relative, the token woman of color. And all because she was not White nor she had paid the 150 dollar fee the retreat organizers had set for the workshop. The seed that germinated into this anthology began there in Gloria’s talks with Merlin.

What had happened at the women’s retreat was not new to our experience (1981: XXIII).

De esta forma, el racismo compartido del que fueron objeto dentro de su propio país, ya que sus tierras de origen (Texas y California) ahora pertenecen a los Estados Unidos, es la razón por la cual se origina la obra en los primeros años de la década de 1980, lo que hace de la producción literaria un espacio de irreverencia al patriarcado, una herramienta de resistencia racial y cultural frente a las intenciones de los Estados Unidos de homogeneizar (*ergo*, anglicificar) sus nuevas tierras y erradicar su pasado hispano, y dar difusión a la voz de varias mujeres que no se identifican con la representación prototípica que establece de ellas en el panorama socio-cultural sincrónico. En el caso concreto de Anzaldúa, su debate sobre el conflicto de sus orígenes y su realidad da origen a uno de los textos bajo el título “Speaking in Tongues. A Letter To Third World Women Writers” (1981:165-174), donde se anticipa de manera explícita su discurso en *Bordelands/La Frontera*:

My dear *hermanas*, the dangers we face as women writers of color are not the same as those of White women though we have many in common. We don’t have as much to lose –we never had any privileges. I wanted to call the dangers “obstacles” but that would be a kind of lying. We must go through

them and hope we won't have to repeat the performance [...].

Because White eyes do not want to know us, they do not bother to learn our language, the language which reflects us, our culture, our spirit [...].  
(1981: 165).

Anzaldúa aún no profundiza en la identidad híbrida y el mestizaje cultural tal y como lo hará en su *Bordelands/La Frontera*, pero el motor de su producción textual ya está presente en tanto que la misma escribe para dar visibilidad a su situación al igual que la de otras escritoras “de color” (no en vano “White eyes do not want to know us”) que necesitan hallar su espacio literario dentro de los cánones angloestadounidenses falocéntricos. El germen del feminismo desde la perspectiva de la mujer oprimida doblemente (a diferencia de las escritoras blancas) también está presente en sus primeros textos aunque será desarrollado con mayor profundidad en su posterior publicación, al igual que el mestizaje y la cultura de la frontera. En efecto, volviendo al análisis y significado de *Borderlands/La Frontera*, la escritora presenta una clara intención de redefinir el concepto de la frontera y describe el caso concreto de la que le es conocida, la frontera que separa México de los Estados Unidos, donde tiene cabida toda una serie de habitantes supervivientes de dicha “herida abierta”:

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border a dividing line, a narrow street along a steep edge. A bordeland is a vague and undetermined places created by the emotional residue of an unnatural bondery. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbbiden are inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, te mulato,

the half-breed, the half dead; in short, those who crosse over, pass over, or go through the confines of the “normal”. (2007: 25)

Lo cierto es que los postulados de Anzaldúa recogen aspectos históricos veraces, así como mitológicos, que dan un sentido positivista a su obra y enfatizan los argumentos de la chicana en defensa de su terreno físico, convertido en botín de guerra por parte de la corona española en primer lugar a través del Virreinato de Nueva España y *a posteriori* el gobierno estadounidense en su ánimo lucrativo de expansión:

During the original peopling of the Americas, the first inhabitants migrated across the Beringe Straits and walked south across the continent. The oldest evidence of humankind in the U.S.-the Chicanos’ ancient Indian ancestors- was found in Texas and has been dated to 35000 B.C. In the Southwest United States archeologists have found 20,000-year-old campsites of the Indians who migrated through, or permanently occupied, the Southwest, Aztlán-land of the herons, land of whiteness, the Edenic place of origin of the Aztecas (26).

La chicana continúa así estableciendo un eje diacrónico de los diversos colonizadores que han atrapado el espacio de sus ancestros indios –en sus propios términos- en tanto que el mestizaje que detallará en páginas sucesivas es fruto de las diversas fases de colonización blanca y, por tanto, los consiguientes procesos de hibridez física y cultural a los que darán lugar. Así se recrea primero con la llegada de los europeos mediterráneos a las tierras americanas, lo que dio lugar a la invasión de las tierras mexicanas y la conquista de las mismas, trayendo consigo además,

enfermedades del Viejo Mundo para las que los oriundos no presentaban inmunización, lo que acabó con gran parte de la población, pero, sin embargo, dio paso también a los indios supervivientes sujetos de la futura raza híbrida:

At the beginning of the 16th century, the Spaniards and Hernán Cortés invaded Mexico and, with the help of tribes that Aztecs had subjugated, conquered it. Before the Conquest, there were twenty-five million Indian people in Mexico and the Yucatán. Immediately after the Conquest, the Indian population had been reduced to under seven million. By 1650, only one-and-a-half-million pure-blooded Indians remained. The *mestizos* who were genetically equipped to survive small pox, measles, and typhus (Old World diseases to which the native had no immunity), founded a new hybrid race and inherited Central and South America (27).

Y, es que, en efecto, la conquista de los españoles de las tierras mexicanas es la primera invasión occidental que da pie a un mestizaje biológico y cultural a través de las uniones de los indios y los europeos (*matings* en sus próximas palabras), que va a verse aumentado aún más con las próximas oleadas de conquista por parte, en esta ocasión, de los anglo-norteamericanos. Así, en palabras de la autora del Valle del Río Grande: “En 1521 nació una nueva raza, el mestizo, el mexicano (people of mixed Indian and Spanish blood), a race that had never existed before. Chicanos, Mexican-Americans, are the offspring of those first matings” (27).

La derrota Batalla de El Álamo (que enfrentó la dirección militar del presidente Antonio López de Santa Anna ante la sublevación de los secesionistas texanos, mayormente, de origen estadounidense) fue el prelude histórico que anticipó la

apropiación de una vasta cantidad de tierras mexicanas por parte del hombre anglo-estadounidense, convirtiendo dicha derrota en un símbolo que legitimó la posterior invasión física y cultural de México. En cierta medida, la perspectiva del anglo bajo la cultura mexicana (tejana, de manera más precisa) nos recuerda a las anotaciones de Edward W. Said al respecto del sistema de fuerzas culturales detalladas en su *Orientalismo* en las que una de ellas, de nuevo la occidental (solo que, en este caso, en el Nuevo Mundo) da lugar a un constructo lucrativo en que poder justificar su invasión del “third world” en tanto que son inferiores, subdesarrollados y toda la larga lista de adjetivos connotados negativamente que las fuerzas occidentales habían difundido sobre Oriente (en este caso, México) en pro de la barbarie cometida en los terrenos y culturas alternos:

In the 1800s, Anglos migrated illegally into Texas, which was then part of Mexico. In greater and greater numbers and gradually drove the tejanos (native Texan of Mexicans descent) from their lands, committing all manner of atrocities against them. The ilegal invasion forced Mexico to fight a war to keep its Texas territory. The Battled of the Alamo, in which the Mexican forces vanquished the whites, became, for the whites, the symbol for the cowardly and villainos character of the Mexicans. It became (and still is) a symbol that legitimized the white imperialist takeover (28).

En efecto, en albores de la segunda mitad del siglo XIX se produjo la guerra México-estadounidense con la consiguiente aniquilación de la cultura mexicana, fruto del mestizaje español y oriundo, y la incorporación de una ingente cantidad de tierras a la nueva superpotencia mundial bajo el nombre de los Estados Unidos de América, que

adquiriría dicha fama eventualmente tras el hundimiento del acorazado Maine y su declaración y victoria de la guerra española-estadounidense en 1898:

In 1846, the U.S. incited Mexico to war. U.S. troops invaded and occupied Mexico, forcing her to give up almost half of her nation, what is now Texas, New Mexico, Arizona, Colorado and California. With the victory of U.S. forces over the Mexican in the U.S.-Mexican War, los norteamericanos pushed the Texas border down 100 miles, from el río *Nueces* to el río *Grande* (29).

Alzaldúa recrea, por último, el espacio necesario para la construcción de su propia identidad debido a las circunstancias hostiles de las fue testigo en su propia biografía. Así la chicana rehúye de una única cultura: la escritora recrea y defiende así la invención de forma consciente de nueva cultura caracterizada por el mestizaje de las tres civilizaciones y etnias de las que ha heredado un claro factor biológico (la raza, manifestada en su fisonomía) y un factor netamente cultural (manifestado en su propia lengua y el folklore al que alude constantemente). La conciencia de la autora de la génesis de su propia identidad, frente a la ausencia de la misma, da lugar así al espacio propio de resistencia en el que confluye la herencia blanca, india y mexicana que corre por sus venas y el recuerdo como elementos en los que basa su identidad:

So, don't give me your tenets and you laws. Don't give me your lukewarm gods. What I want is an accounting with all three cultures –white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staung the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture –una cultura mestiza- with my own lumber, my own briks and

mortar and my own feminist architecture (2007: 44).

En resumidas cuentas, Anzaldúa recrea así toda la historia de México en el eje diacrónico de forma previa a la llegada de los españoles, la conquista (en mayúsculas, según la misma dada la gran impronta que dejaría sobre el terreno y sus gentes) y la segunda conquista basada en el plomo y el sometimiento del pueblo tejano por parte de los anglo-estadounidenses, que establecería definitivamente la frontera que da origen a su título y su disertación. Así las condiciones la empujan a abandonar la alienación para buscar un espacio propio de nuevo, una cultura que crear frente a la aniquilación de los colonos de las costumbres y el folklore autóctono y una identidad en la que verse reflejada que ha de construir con sus propias experiencias como mujer, chicana (*ergo*, de ascendencia hispana) y homosexual en la tierra que ha pasado a manos del hombre blanco anglófono. La lucha y la resistencia ante la transculturación completa propuesta por Ortiz dan lugar así a un texto que hace las veces de refugio de una cultura basada en el mestizaje histórico tanto en el sentido biológico como en el sentido identitario, aspecto este de vital importancia para la aproximación a todos y todas las migrantes de origen hispano que se ven en la contradicción de elegir entre ser fagocitados por la cultura de poder y olvidar la de sus ancestros o bien mantenerse en ese espacio de confusión fruto del contacto intercultural anglo-hispano y resistirse a la obligación de la elección de uno de los dos elementos. Así las nociones de Anzaldúa continúan hoy tan vigentes como en la década de los ochenta dado que el proceso sufrido por ella continúa siendo una realidad tangible tanto por migrantes como por segundas generaciones de dichos migrantes de ascendencia hispana que se ven en la tesitura de la transculturación hacia la cultura dominante del anglo y renegar, ante la

contradicción de una identidad mestiza (de la que, sin embargo, Anzaldúa hace gala), de la cultura de los ascentros, lo que no se delimita a la española, sino que, como demostraba la chicana, se ve fuertemente influida por los indios –en palabras de Gloria- que serían sujetos de dicho proceso de mestizaje.

Las reflexiones y estudio antropológico-histórico que realiza Anzaldúa actúa así de aparato teórico en el que enmarcar la identidad de las muchachas García en tanto que su inmersión en el mundo anglo, a pesar de hallarnos en la década de los 60, no da lugar a la esperada transculturación completa ya que su herencia dominicana (al igual que en el caso de Gloria) las lleva a actuar, sentir, vivir y ser de forma diferente al resto de sus compañeras anglo-norteamericanas. No son estadounidenses anglo-parlantes aunque se hayan educado en dicho país y hayan adquirido parte de su idiosincrasia, y jamás abandonan su herencia cultural hispana, su caribeñidad y, por tanto, la contradicción entre la posibilidad de vivir a medio camino entre sendas culturas en dicho momento sincrónico actúa como espacio propio de génesis identitaria mestiza o híbrida, lo que explica su comportamiento en su exilio en Nueva York y su homónimo en la vuelta a la República Dominicana. En las hermanas se aprecia así un diálogo constante entre sendas culturas, sendas lenguas, sendas formas de existir, por lo que la transculturación no es completa, es tan solo un proceso para acceder a las oportunidades académicas y socializar en el nuevo medio que les da cobijo, pero su identidad no reside en ninguno de los dos lados sino en el punto medio que Anzaldúa tilda de mestizaje.

Si bien *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza* se publica en 1987, lo cierto es que pocos años antes, la profesora anglo-estadounidense Donna Haraway (Colorado,

1944) ya había propuesto un innovador debate (tanto en forma como en contenido) sobre la cuestión de la identidad y la hibridación en su celebrado y canónico ensayo “Manifiesto Cyborg” (“Cyborg Manifesto”, 1985 –publicado *a posteriori* como parte del libro *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* en 1991). En efecto, la filósofa alude a la cuestión de dicho hibridismo en su versión más radical (y con mayor componente feminista que Anzaldúa) a través de la figura del cyborg:

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de' máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. [...]

De esta forma, alude Haraway, alude a la importancia de la conciencia de mestizaje entre la construcción cultural y la biología (no en vano, esta es también bióloga) en el que el sujeto (en este caso, femenino, de acorde al significado de su obra) debe luchar por su liberación a través de tomar conciencia y deconstruir toda idea opresiva, lo que, en última instancia, establece un diálogo con los postulados de la chicana en tanto que Haraway apunta a la elección del individuo en su conformación como tal desde una perspectiva que rechaza toda cuestión fisiológica (la chicana busca, por su parte, su propio espacio como individuo con independencia de las culturas de poder: española o anglo-estadounidense), deshaciendo las fronteras de la ficción y de la realidad (Anzaldúa deshace también la imposibilidad de fronteras identitarias: o anglo o hispana):

La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. El cyborg es

materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica (253).

De esta forma, pues, el debate de la identidad se ve fuertemente reforzado tanto en autoras anglo-estadounidenses y aquellas de ascendencia hispana durante la segunda mitad del siglo XX, desdibujando así toda construcción cultural que las oprime como mujeres (el componente feminista es ciertamente relevante en dicho debate). La importancia de la conciencia en ambos casos resulta así imprescindible para entender la creación de una identidad propia, ajena a toda imposición (cultural o ficcional, que, al fin y al cabo, resultan similares). Si se realiza un ejercicio de abstracción, de hecho, el cyborg de Haraway antecede, en muchos de sus aristas, al sujeto híbrido de Anzaldúa.

Las hermanas García responden así a la hibridez cultural e identitaria analizada por Anzaldúa y Haraway ya que su lugar no se halla en ninguno de los dos espacios físicos en los que viven su adolescencia y madurez, sino en el entremedio o, como se alude en inglés: *in-between*. Su identidad no se define por ninguna de las dos lenguas, la de su origen y la de su presente, ni por su cultura, la adquirida y la estudiada. La conciencia de las hermanas García en su proceso de transculturación e hibridez hace de ellas sujetos mestizos sin preferencia de ninguno de las dos culturas en las que han basado sus experiencias, sino en la contradicción de que reside en el espacio intermedio de ambas.

Yolanda regresa así a la Isla en los albores de los años 90 con la excusa de celebrar su treintena, pero bajo dicha excusa se esconde el deseo de quedarse en ella y

abandonar los Estados Unidos. No obstante, su español es ya vacilante, son muchos los años en los que ha tenido que renunciar a usar su lengua de origen, incluso en el ámbito familiar, a favor del inglés como parte de su tránsito a la cultura anglo-americana. Su costumbre y, lo que es más importante, su instinto incluso la impulsa a expresarse en inglés por el teléfono con sus hermanas mientras se halla en la Isla, a pesar de su intento de retomar el español, aspecto esto por el que es apercebida por su tía:

In halting Spanish, Yolanda reports on her sisters. When she reverts to English, she is scolded, “¡En español!” The more she practices the sooner she’ll be back into her native tongue, the aunts insist. Yes, and when she returns to the States, she’ll find herself suddenly going blank over some words in English or, like her mother, mixing up some common phrase. This time, however, Yolanda is not so sure she’ll be going back. But that is a secret. (7).

Su apariencia física tampoco se corresponde con la esperada para una mujer dominicana de su edad. Los años en los que se ha desarrollado como mujer en los Estados Unidos y sus lecturas de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir en la Universidad estadounidense han hecho que Yolanda olvide la importancia de la apariencia física de la mujer, tan extremadamente sobrevalorada por sus primas y tías isleñas. No en vano, si bien en su vuelta es recibida como la señorita americana por estas dado su tiempo en el exilio en Nueva York, no les es inadvertido que sus valores no se hallan ya fijados en la relevancia de los moldeados de peluquería, los vestidos ostentosos y sugerentes y la exaltación de la feminidad a través del culto a la belleza, tan típica de la dominicanidad isleña:

The gathering spots Yolanda. Her cousin Luncinda leads a song of greeting with an off-key chorus of little cousins. “Here she comes, Miss America!” Yolanda claps her brow and groans melodramatically as expected. The chorus labors through the first phrase and then rushes forward with hugs, kisses, and –from a couple of the boys- fake karate kicks.

“You look terrible,” Luncinda says. “Too thin, and the hair needs a cut. Nothing personal.” She is the cousin who has never minced her words. In her designer pantsuit and frosted, blown-out hair, Luncinda looks like a Dominican magazine model, a look that has always made Yolanda think of call girls. (5).

El regreso a la Isla no supone, por tanto, un reencuentro con su ansiada cultura de origen ya que ahora dicha cultura es vista por ella con ojos diferentes fruto de su desarrollo y experiencias al otro lado del Estrecho de la Florida. La idiosincrasia caribeña en la que se crió no resulta ahora suya, sino que es debatida continuamente por la propia Yolanda. La transculturación a la que se vio abocada ha pasado pues factura en su contacto con el país del que partió y el hueco que dejó en él no puede volver a ser ocupado tal y como fue abandonado. Yolanda, no obstante, quiere regresar a su Isla y su forma de hacerlo es retomar su español, así como olvidarse del acento español en su inglés fue su tránsito a la integración durante su exilio:

“Any Little antojo, you must tell us!” Tía Carmen agrees.

“What’s an antojo?” Yolanda asks

See! Her aunts are right. After so many years away, she is losing her Spanish. [...]

“I’ll tell you what my *santo* was after five years,” Yolanda says. “I can’t wait to eat some guavas. Maybe I can pick some when I go north in a few days” (8-9)

Y, en efecto, en Yolanda no reside mayor antojo que disfrutar de una fruta tan caribeña como la Guayaba. Lo cierto es que el antojo de la joven puede abrir la puerta de la *intectio lectoris* y presentarse como una metáfora de saborear la guayaba como reencuentro con todo el tiempo que perdió en su Isla (y, con ello, parte de ella) en lugar de limitarse a un disfrute netamente gastronómico. El antojo, en vano, resulta especialmente banal frente al amplio abanico de oportunidades que se le presentan a la joven en una familia acomodada, pero ella decide recoger con sus propias manos unas guayabas y saborearlas, es decir, elude acudir al mercado a comprarlas. Su decisión es acudir al norte de la Isla y pegar con palo el guayabo que da el rico fruto para reconciliarse con una tradición tan caribeña y disfrutar de su esfuerzo. Lo cierto es que la idea de recurrir a la fruta típicamente exótica, desde el punto de vista del lector anglosajón para el que la obra está dirigida, hace de la obra un objeto de consumo de fácil comprensión para todo el público angloparlante. Se presenta así como una metáfora dulce y digerible, con ciertas resonancias románticas e incluso ingenuas que obvian el dolor del desarraigo, pero inciden en la belleza inocente que el público anglo espera de la obra. La reivindicación de su parte identitaria perdida en el exilio resulta pues en este apartado excesivamente simplificado al igual que ocurre con otras obras de migrantes que recurren a olores y sabores típicamente oriundos de sus países de origen, pero apetecibles por parte del público lector al que se dirige la obra como objeto de consumo y ocio.

Ciertamente, si bien el inglés, las teorías feministas adquiridas en su educación estadounidense, su agnosticismo parcial o su decisión de descuidar su belleza física en pro de otros valores son parte de su identidad, Yoyo decide volver a la República

Dominicana para recuperar esa otra parte de su identidad que dejó en el tránsito físico y mental que supuso el exilio paterno. Y es precisamente en dicha unión donde la muchacha García encuentra su espacio. No puede obviar años de desarrollo en la sociedad anglo-estadounidense en la que se convirtió en mujer, pero tampoco quiere renunciar a esa otra parte de sí misma que reside en la dominicanidad de su infancia que se vio obligada a renunciar en su transculturación exílica. No en vano, Yolanda es consciente de esa dualidad, del mestizaje cultural (que apuntaba y celebrada Anzaldúa), de la hibridez identitaria a medio camino entre una tierra y otra separadas por un mar, pero reunidas en la persona que ahora es. Su debate constante entre las partes que la conforman como individuo va a perseguirla porque es ahí donde radica su identidad:

The radio is all static- like the sound of the crouching metal of a car; the faint, blurry voice on the airwaves her own, trapped inside a wreck, calling for help. In English or Spanish? she wonders. The poet she met at Lucinda's party the night before argued that no matter how much of it one lost, in the midst of some profound emotion, one would revert to one's mother tongue. He put Yolanda through a series of situations. What language, he asked, looking pointedly into her eyes, did she love in? (13).

Álvarez no da respuesta a la pregunta, deja el espacio vacío, el espacio que probablemente ni Yoyo sepa ya que su español es titubeante y el inglés la lengua en la que se ha convertido en mujer. Pero la transculturación de la muchacha ha fracasado, no ha podido verse realizada por completo en la sociedad hegemónica del WASP, por eso ahora, ya adulta y en posesión de una conciencia sobre su situación como producto humano de una mezcla de culturas, casi similar a las nociones del cyborg harawiniano

en cuanto al aspecto netamente cultural, regresa a la Isla, a su pasado, a su infancia, al otro elemento que hace de ella un individuo híbrido. Yolanda es en todo momento consciente de dicha pieza que faltaba en su identidad como migrante transculturado y su vuelta a los orígenes le hace comprobar que, de hecho, la tierra caribeña, la figura del campesino, la vegetación y la fisionomía de la República es aquello que necesitaba para dar lugar a una identidad completa. Los Estados Unidos la han convertido en la mujer que ahora es, pero es la tierra de su origen, de la que tuvo que huir por obligación, la pieza que completa su visión sobre sí misma:

All around her are the foothills, a dark enormous green, the sky more a brightness than a color. A breeze blows through the palms below, rustling their branches, so they whisper like voices Here and there a braid of smoke rises up from a hillside- a campesino and his family living out their solitary life. This is what she she has been missing it. Standing here in quiet, she believes she has never felt at home in the States, never (12).

Así pues la caribeñidad es aquello que la hace sentirse en casa, reencontrarse con ella misma, convertirse ahora en un ser completo. Yoyo ha sido sujeto de un proceso exílico en su niñez lo que ha dado lugar a una identidad en la que celebra el desarrollo como mujer que le permitió en tiempo que vivió en Nueva York, la evolución como artista a través de los poemas que escribía en inglés en la Universidad y la conversión en ser adulto y consciente de su realidad mediante las experiencias vividas en dicha lengua. Pero, a su vez, dicha consciencia hace que el sabor de la guayaba recién cogida del árbol, las palmas que se mueven con la brisa caribeña, el español

dominicano (mami, papi, tías, primas) sean todo en ello en su conjunto, anglo e hispano (en la contradicción que parecen representar, como apuntaba Anzaldúa) lo que da origen a una identidad híbrida, su identidad.

A pesar de hallarse en la Isla, rodeada de su familia, hispano-parlante, lo cierto es que el instinto de Yolanda se manifiesta entre la dualidad cultural que sus experiencias en ambos países y sociedades le han acarreado. Uno de los episodios donde se refleja dicho aspecto se localiza en el viaje que la mujer acude sola en coche, tal y como si se hallara aún en las calles de Nueva York y a pesar de los peligros que le pudiera conllevar a una mujer viajar sola en la República Dominicana tal y como le advierten sus tías, a recoger guayabas por sí misma. Con la guía de un pequeño muchacho lugareño, Yoyo se hace con su ansiado botín tropical, pero a la vuelta el coche pincha y, ante su desesperanza, dos jóvenes se prestan amablemente a ayudarla. Aunque pudiera parecer una situación un tanto peligrosa, pronto dichos jóvenes se muestran como personas educadas e inofensivas, pero Yolanda, dubitativa por el quizá inminente peligro y por su mestizaje cultural, les hace creer que es anglo-americana y les habla inglés para manifestar su procedencia, ante el desconocimiento de los muchachos de la lengua de Shakespeare:

His companion is slim and tall and of a rich honey-brown color that matches his honey-brown eyes. Anywhere else, Yolanda would find him extremely attractive, but here on a lonely road, with the sky growing darker by seconds, his good looks seem dangerous, a lure to catch her off her guard.

“Can we help you?” the shorter man repeats.

The handsome one smiles knowingly. Two long, deep dimples appear like

gashes on either side of his mouth. "Americana", he says to the darker man, pointing to the car. "No comprende". [...]

She has been too frightened to carry out any strategy, but now a road is opening before her. She claps her hands on her chest-she can feel her pounding heart- and nods. Then, as if the admission itself loosens her tongue, she begins to speak English, a few words, of apology at first, then a great flood of explanation [...]

"I'd like to give you something," she begins, but the English words are hollow on her tongue. She rummages in her purse and draws out a sheaf of bills, rolls them up and offers them to the men. [...]

The shorter man holds up his hand. Yolanda can see where he has scraped his hand on the pavement and blood has dried dark streaks on his palm. "No, no, señorita. Nuestro placer".

Yolanda turns to the taller one. "Please," she says, urging the bills on him. (20-21).

Podría ser comprensible en un primer acercamiento al episodio que la joven deciera presentarse como anglo-americana para aumentar el miedo a las represalias en caso de que los hombres intentaran agredirla de cualquier modo. No obstante, estos dos le ayudan con el coche sin ninguna petición o cobro a cambio y se muestran ciertamente educados e inofensivos, pero Yoyo decide continuar dirigiéndose a ellos en inglés y fingir que no les entiende. Ni siquiera se despide con un simple "adiós" o un rápido agradecimiento que cualquier turista en la isla sí hubiese manifestado ante la actitud empática de los jóvenes, por lo que lo que en principio pudiera parecer una defensa ante un posible ataque, pronto se convierte en una expresión instintiva de su

identidad mestiza en la que se despide con un mero *please* ante su intento de ofrecer una recompensa material a los jóvenes dominicanos.

Y, de ahí al final de la obra, que al estar presentada de forma cronológicamente inversa, retoma el principio de la misma. Es decir, Álvarez juega con los tiempos narratológicos para ofrecer a su lector toda la información posible al respecto de la necesidad de olvido del acento español de las muchachas García y su vuelta a recuperarlo para completar su identidad, híbrida, como su historia. Las historias que han ido siendo narradas a través de los capítulos que conforman la obra, todas ellas en orden inverso al natural, se reúnen ahora en la voz de Yolanda para conformar el inicio de su recuerdos, de sus experiencias en ambos lados del Mar Caribe, en la mujer que es ahora y cuyo vacío pretende llenar a través de la compilación de todas sus vivencias, su mestizaje cultural que se manifiesta expresando en inglés las historias vividas en la República Dominicana:

Then we moved to the United States. [...] I went away to school. I read books. You understand I am collapsing all time now so that it fits in what's left in the hollow of my story? I began to write, the story of Pila, the story of my grandmother. I never saw Schwarz again. The man with the goatee and Kashtanka vanished from the face of creation. I grew up, a curious woman, a woman of story ghosts and story devils, a woman prone to bad dream and bad insomnia. There are still times I wake up and three o'clock in the morning and peer into the darkness. At that hour and in that loliness, I hear her, a black furred thing lurking in the corners of my life, her magenta mouth opening, wailing over some violation that lies at the center of my art (289-290).

### Una lectura de género: exilio y sujeto femenino

Una de las obras ciertamente pertinentes en cuanto a las particularidades del exilio del sujeto femenino es, sin lugar a dudas, *Las intelectuales de la Segunda República al exilio* (2002), Premio Premio Nacional de Investigación Isidra de Guzmán, de la profesora e investigadora Martínez Gutiérrez, de cuya lectura acerca de las biografías en el exilio de Margarita Nelken o Victoria Kent, de hecho, se desprende el presente análisis. En efecto, el eje sobre el que se mueve Julia Álvarez es netamente femenino, las características de los efectos del proceso exílico detallan, de igual forma, cómo dicho proceso socio-político afecta a la mujer de forma precisa. De la lectura de dicha obra y de conversaciones con su escritora pueden extraerse unas conclusiones generales como son, entre otras (se opta por recalcar las más pertinentes para este examen):

- La precariedad de la situación en la que se encuentra la desterrada
- La lenta adaptación al medio
- La dedicación a la causa

En efecto, la precariedad de las hermanas se manifiesta ya desde el comienzo de su migración a Nueva York en tanto que se ven abocadas a cambiar continuamente de casa y mantenerse con pocos recursos económicos, aspecto este más relevante al conocer la vida de comodidad y cierta ostentación de la que disfrutaban en la República Dominicana. Por tanto, dicha particularidad de la que fueron objeto las exiliadas republicanas españolas en su exilio, de nuevo se reptite en el relato de la

biografía de las muchachas García en su destierro. La lenta adaptación al medio resulta, de igual modo, evidente en la construcción del relato de Álvarez en tanto que las tres hermanas que quedan en tierra estadounidense (recordemos que la menor es castigada de vuelta a la Isla al descubrir su madre los opiáceos de los que se autoinculpa con el fin de evitar extender el castigo a sus hermanas por lo que no sufre el proceso del exilio de igual forma que sus hermanas mayores) se ven obligadas a transculturarse ante un clima de violencia y marginalidad tanto en la escuela como en su barrio por lo que no pueden evitar olvidar (o exculturarse en términos de los postulados de Fernando Ortiz) su cultura nativa (incluida su lengua –de ahí al título de la obra de Álvarez-) para acceder a una sociedad que les reclama insertarse en la homogeneidad hegemónica de la misma (*ergo*, inculturarse en la idiosincrasia –y lengua- del anglo-estadounidense). La situación de adaptación al nuevo medio se perpetúa en el tiempo a medida que las muchachas van creciendo en el país norteamericano, aunque en su caso, se ve favorecida por la posibilidad de estudiar gracias a que la situación laboral de su padre va mejorando, también en el tiempo. Por su parte, la dedicación a la causa se ve claramente materializada en el actante principal del texto de la domínico-americana ya que Yolanda se dedica a dar testimonio, si bien a la inversa en términos cronológicos, de sus vivencias lo que da pie al origen de la obra dentro de la misma en un juego de ficción dentro de la ficción que representa la narración: “I began to write” (1992: 289). Y, por último, aunque la obra de Martínez Gutiérrez no aluda a ello con detalle, queda por anotar la sexualización del cuerpo de la mujer exiliada por parte del medio heteropatriarcal que la recibe. La propia Yolanda vive así en su propia relación con su compañero de *college* una sumisión a la que la

mujer se va negando ante la insistencia de este por todos los medios cuya repuesta a no tener relaciones sexuales con él, quien ve en ella una mujer “Spanish” (y, por lo tanto, “caliente” y exótica), termina con la relación: “You know,” he said, “I thought you’d be hot-blooded, being Spanish and all, and that under all the Catholic bullshit, you’d be really free [...] But Jesus, you’re worse than a fucking Puritan” (1992: 99).

El proceso migratorio debido al exilio político del padre de las hermanas García afecta a toda la familia que se ve desgarrada en su núcleo, quedando parte de ella en Santo Domingo y el resto, la parte que precisa escapar de la Isla ante los riesgos que le supone su desidencia e intento de derrocamiento fallido de Trujillo. Las hermanas, todas mujeres aunque con distintas personalidades e intereses, se ven inevitablemente convertidas en objeto de una doble discriminación como sujetos exiliados: por un lado, por su propia condición de exiliadas, pero, por otro, como hemos apreciado en líneas superiores, por ser mujeres (si bien este caso se materializa principalmente en Yolanda, sobre quien recae el mayor peso del relato). La pobreza y la precariedad que aparecen en los inicios de su exilio pueden ir siendo sorteadas gracias a la mejora de las condiciones de trabajo de su padre, lo que evita males mayores en su proceso migratorio, centrando así Álvarez toda la atención en la creación literaria de su obra cumbre en herramienta de búsqueda y defensa del mestizaje cultural de sus muchachas.

## **Conclusiones**

La elección de Julia Álvarez de comenzar “la casa por el tejado” en su relato, es decir, empezar el relato con el regreso de Yolanda a su tierra natal tras sus experiencias

en Estados Unidos, no resulta en absoluto una cuestión netamente estética sino que, de esta forma, permite que el lector entienda el porqué de su identidad dual, de esa contradicción constante –tal y como diría Anzaldúa- en la que el sujeto da origen a un espacio propio caracterizado por la mezcla de las culturas e idiomas en los que se ha desarrollado como tal. No obstante, una vez las muchachas se transculturizan irremediabilmente a la cultura anglo-estadounidense -haciendo alusión a la terminología del antropólogo cubano Fernando Ortiz-, o sea, a la cultura de poder frente a su origen dominicano (*ergo*, hispano) pueden percibir que siguen siendo sujetos alternos ante la sociedad del americano blanco que reconoce en su fisonomía y apellido su pasado latinoamericano, estableciendo siempre así una diferenciación entre ellas y el resto y, de igual modo, asociando su persona a connotaciones semánticas construidas (lo que Edward W. Said había ya anotado en sus estudios sobre la difusión del orientalismo en Occidente). La transculturación a la que se ven abocadas resulta un camino, el único, viable a la integración en la sociedad neoyorquina del WASP de la década de 1960 pero, en ningún caso, resulta un proceso completo para las jóvenes que han sido criadas en la dominicanidad. Tal y como se les remacarma antes y después de perder su acento español, son “Spanish” por lo que aquello que los Estados Unidos espera de ellas ya está escrito y la permeabilidad social en tal momento sincrónico resulta una utopía. Pero el proceso de la transculturación no resulta reversible. Es en Estados Unidos donde todas ellas, excepto Fifi, que es castigada en la Isla por su autoinculpación de ser poseedora de la marihuana (lo que inhibe su transculturación ya que regresa al Caribe hispano), han desarrollado su educación en inglés y ante las últimas corrientes académicas que las convierte en mujeres reflexivas

de su propio ser, de su capacidad de elección y de sus derechos, algo impensable en la isla de su procedencia. No obstante, el vacío de estar en Nueva York pero no ser parte de su sociedad (estar, pero no ser) les da pie a tener conciencia de identidad híbrida, tal y como celebraba la escritora chicana Gloria Anzaldúa en su *Boderlands/La Frontera*, en la que los recuerdos de la infancia y juventud deben ser recuperados de la exculturación a la que se habían sometido para convertirse en seres con una identidad propia, la suya, fruto de sus vivencias entre ambos países y culturas. De ahí al viaje de regreso de Yolanda en el que se topa de cara con su presente, ahora como mujer adulta, e intenta recuperar la parte de su identidad que el exilio le robó (y cambió por la anglo-estadounidense) y ahora tiene conciencia para no elegir entre los componentes culturales de su persona sino que aprende a asociarlos y, por tanto, elogiar las lecturas de -la avanzada para su tiempo- Simone de Beauvoir y gozar de la tradición de recoger una guayaba de su árbol y comerla a la brisa tropical. La identidad, su búsqueda y su conformación tienen así cabida en el tránsito físico y mental de las jóvenes García entre la República Dominicana y Nueva York, especialmente en la tercera hermana, y la génesis textual de la obra metaficcionalizada no responde más que al testimonio de la celebración de una reunión de culturas, vivencias, experiencias, países y lenguas que en su conjunto han conformado la identidad de una mujer adulta dominicana-americana.

Desde una perspectiva de márketing, es decir, de la venta de la obra como objeto de consumo para el público angloparlante (la obra está escrita prácticamente en su integridad en inglés) deja también espacio a una lectura de la novela como un conjunto de clichés que en ocasiones rozan la ingenuidad y la inocencia de los

personajes, lo que convierte el relato en un artículo diregible por el público anglo. En efecto, la vuelta de Yolanda a su tierra natal y su encuentro con sus olores, colores y sabores (todos ellos exóticos para el lector anglófono) y materializados en la guayaba, entre otros ejemplos, son metáforas de fácil comprensión que dibujan un panorama romántico y restan importancia a la violencia que subyace ante el regreso de la exiliada a su tierra natal que ya ha dejado de serlo en su totalidad. La novela, por lo tanto, permite un examen concienzudo desde la comunidad latinoamericanista, pero no debemos olvidar su forma como objeto de consumo escrito en inglés y lanzado al mercado editorial en los Estados Unidos y traducido al español con posterioridad.

Nombre de la publicación en su idioma original (inglés)	Año de publicación	Género (o subgénero) literario
<i>How the García Girls lost Their Accents</i>	1991	Narrativa
<i>In the Time of the Butterflies</i>	1994	Narrativa
<i>The Other Side (El Otro Lado)</i>	1995	Poesía
<i>Homecoming: New and Selected Poems</i>	1996	Poesía
<i>¡Yo!</i>	1997	Narrativa
<i>Something to declare</i>	1998	Entrevista
<i>In the Name of Salomé</i>	2000	Narrativa
<i>The Secret footprints</i>	2000	Narrativa
<i>A Cafecito Story</i>	2001	Narrativa

<i>How Tía Lola Came –to visit- Stay</i>	2001	Narrativa
<i>Before We Were Free</i>	2002	Narrativa
<i>Finding Miracles</i>	2004	Narrativa
<i>The Woman I Kept to Myself.</i> 2004.	2004	Poesía
<i>A gift of Garcia's: The Legend of Altagracia</i>	2005	Narrativa
<i>Saving the World: A Novel</i>	2006	Novela histórica
<i>Once Upon a Quinceañera</i>	2007	Novela sociológica
<i>El mejor regalo del mundo: la Leyenda de La Vieja Belén/The Best gift of all: The legend of La Vieja Belén</i>	2009	Narrativa
<i>Return to Sender</i>	2009	Narrativa
<i>How Tía Lola Learned to Teach</i>	2010	Narrativa
<i>How Tía Lola Saved The Summer</i>	2011	Narrativa
<i>How Tía Lola Ended up Starting Over</i>	2011	Narrativa
<i>A wedding in Haiti: The Story of a Friendship</i>	2012	Narrativa

Cuadro 26. Bibliografía completa de Julia Álvarez.

Nombre	Fuente	Idioma	Vínculo
Interview With Julia Alvarez, 2009 F.	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HZ2xe2OFTX8">https://www.youtube.com/watch?v=HZ2xe2OFTX8</a>

Scott Fitzgerald Award Honoree			
The writer's language	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=GVXlgKid3Zk">https://www.youtube.com/watch?v=GVXlgKid3Zk</a>
Writer, Text and Reader	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Xkt0ZkxxQCA">https://www.youtube.com/watch?v=Xkt0ZkxxQCA</a>
Cambridge Immigrant Voices with Julia Alvarez	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7qfSLzsqmZo">https://www.youtube.com/watch?v=7qfSLzsqmZo</a>
Book TV: Julia Alvarez, 2009 National Book Festival	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FZTxT34fl5Q">https://www.youtube.com/watch?v=FZTxT34fl5Q</a>
Para salvar el mundo - Entrevista a Julia Álvarez	Dailymotion	Español	<a href="http://www.dailymotion.com/video/xotan5">www.dailymotion.com/video/xotan5</a>
Catalyst   Write the	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mA6DW1PFf5w">https://www.youtube.com/watch?v=mA6DW1PFf5w</a>

Book - Julia Alvarez			
Julia Alvarez talks about writing	Youtube	Inglés	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tUJcL8mLLcs">https://www.youtube.com/watch?v=tUJcL8mLLcs</a>

Cuadro 27. Vídeos de conferencias, charlas y entrevistas a Julia Álvarez.

## CONCLUSIONES FINALES

Antes de comenzar con el apartado de las conclusiones finales, me gustaría hacer hincapié en una reflexión con la que comencé este proyecto y ahora, al fin, se materializa. A lo largo de toda la tesis he contrastado mis opiniones con citas de teoría literaria, sociológica, antropológica, demográfica o histórica; entrevistas a autoridades de prestigio y coherencia con el objeto de estudio tratado; o fotografías incluso como herramientas testimoniales. Esto se traduce en que he realizado un trabajo de investigación apoyado en argumentos científicos que pueden ser cotejados y demostrada su veracidad. No obstante, este apartado me lo tomo como un espacio propio en el que reflexionar y debatir sobre las conclusiones que he podido confirmar tras mi investigación, las limitaciones que he hallado o los puntos de mayor innovación que he alcanzado. Es por ello que me propongo acudir a referencias lo menos posible ya que este apartado, tras varios años de examen, entiendo que debe corresponderme a mí para demostrar que, en efecto, he adquirido las competencias investigadoras y de abstracción deseadas, así como la capacidad de reflexionar sobre el objeto de estudio que he analizado para profundizar con mayor detalle en sus heterogéneas aristas. Asimismo, las conclusiones de cada una de las narrativas migracionales analizadas a lo largo del segundo capítulo de esta tesis (del puertorriqueño Pedro Juan Soto, del

cubano Reinaldo Arenas y de la dominico-americana Julia Álvarez) han sido incluidas en su respectivo subcapítulo dada la variedad de los materiales analizados y las diversas perspectivas críticas aplicadas en cada caso. Es esta la razón por la cual en este apartado las conclusiones no se focalizan sobre casos concretos, si bien se tenderá a ejemplificar las afirmaciones, en pro de una visión global y diacrónica desde la aparición y evolución posterior de la literatura hispano-caribeña insular escrita en los Estados Unidos como literatura distintiva en el conjunto de la literatura hispanoamericana producida en dicho país.

### **Resultados de la investigación**

Dicho esto, debo comenzar con la constatación de la escasez de investigaciones específicas de la literatura hispano-caribeña insular escrita en los Estados Unidos, que fue, de hecho, en parte, el origen que dio pie a la presente tesis. La lectura de las diversas obras del investigador William Luis, que comenzaron a ver la luz a partir de la segunda mitad de la década de 1990 en adelante, ya hacían referencia a este aspecto por lo que su línea de investigación fue modificándose desde el estudio de las literaturas insulares de forma individual, fundamentalmente Cuba, hacia el conjunto del examen de la producción exílica y diaspórica salida de la pluma de autores y autoras de ascendencia hispano-caribeña insular, a saber: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana. A él se fueron añadiendo otros investigadores que, al igual que él, desde universidades y centros de investigación de los Estados Unidos y en inglés fueron enfocando su producción científica hacia el *corpus* de obras escritas por intelectuales procedentes del Caribe hispanófono en su conjunto, si bien, algunos han

profundizado con mayor detalle en autores migrados de alguna de las tres islas, en detrimento del resto: Vanessa Pérez-Rosario, Daisy Cocco de Filipis, Franklin Gutiérrez o Yolanda Martínez-San Miguel. He podido contrastar así que la existencia de estudios previos a la escritura de esta tesis que se han focalizado en alguna de las tres islas, obviando al resto, no demuestran la idiosincrasia caribeña o la caribeñidad en su complejidad sino de manera parcial. Por lo tanto, el estudio de las tres islas, en efecto, sí aúna las diversas formas de entender y detallar dicha característica identitaria que describe dicha literatura. El análisis de la génesis producida en los Estados Unidos de forma global permite así cotejar las diferentes características que erigen el sentimiento de pertenencia a una región mundial precisa o geo-cultural como es el Caribe que habla español como herencia de un pasado colonial homónimo, lo que queda latente también en el *corpus* de obras llevadas a cabo en contextos de exilio o diáspora. La defensa de la caribeñidad como unidad de un grupo social que se ve autorreferenciado en ella resulta, efectivamente, un proceso ineludible para el examen de la literatura hispano-caribeña insular, tanto en las tres islas como fuera de sus límites geográficos, pero si se desea aproximarse a la veracidad de los acontecimientos históricos y sociológicos no se debe obviar ninguna de las tres islas ya que esto supondría una visión sesgada de la región caribeña. Este aspecto pone en duda la posibilidad de estudio de la producción caribeña sorteando el idioma: ¿Es posible estudiar la literatura caribeña, tanto insular como diaspórica, incluyendo a los países que no hablan español, pero pertenecen al Caribe? Evidentemente, sí, especialmente para los estudios enfocados a los estudios de literatura comparada; no obstante, son muchas las particularidades que agrupan a Puerto Rico, Cuba y la República Dominicana debido

a su pasado colonial por parte de la corona de España, siendo estas, en efecto, parte de las últimas colonias perdidas por el país peninsular, lo que ha dejado mayor impronta española en ellas que en el resto de naciones latinoamericanas que adquirieron la independencia de manera previa enfatizando, por su parte, el indigenismo autóctono ante la necesidad de búsqueda de identidad tras su libertad. El Caribe hispano comparte así una misma lengua (incluso en términos dialectales), una religión (que, a su vez, ha dado lugar a diversas formas de materializarla como la aparición del culto Yoruba), una raza heterogénea, pero caracterizada por el mestizaje de amerindios oriundos, europeos y negros esclavos portados por estos últimos hacia dicha región, la condición de insularidad (lo que la diferencia del Caribe continental), así como un pasado colonial que ha marcado la necesidad de abrazar *a posteriori* la historia precolombina y mezclarla con la herencia española y africana para dar paso a una nueva identidad: la hispano-caribeña e insular. Son pues muchos los vínculos que unen a estas tres islas, que pasan a convertirse en una unidad geo-cultural con características extremadamente similares que han permitido generar unos vasos comunicantes entre ellas de forma histórica hasta dar paso a una región que presenta su carácter caribeño como eje sobre el que sustentar su identidad y autorreferencia. Así lo demuestra la música, la gastronomía o las costumbres que tienen lugar en ellas que, a su vez, refuerzan su carácter hasta convertirse en emblemas de unión entre las mismas. En efecto, el pueblo hispano-caribeño va a ver en dicha autorreferencia la unidad del mismo basada en emblemas como la misma lengua compartida, una historia de colonización ibérica y la mezcla de elementos autóctonos, españoles y africanos que pasan a convertirse en propios como, por ejemplo, la gastronomía. El estudio de la

producción hispano-caribeña insular responde así a la defensa, en última instancia, de dicha unión en la abstracción del objeto de estudio, si bien cada una, como es lógico, ha desarrollado a lo largo del tiempo distintas particularidades propias aunque siempre manteniendo los lazos de encaje entre las tres naciones latinoamericanas (razón por la cual, por ejemplo, la cultura de Puerto Rico no se ha visto fagocitada por la cultura anglo-estadounidense a pesar de formar parte, en términos jurídicos, de los Estados Unidos: su caribeñidad e insularidad hispana siguen latentes).

Partiendo pues del concepto de la unidad geo-cultural que representa el Caribe hispanófono, el estudio de la producción literaria fuera de sus fronteras es una opción ciertamente viable y que puede acarrear grandes ventajas para la disciplina filológica, así como para otras ramas del conocimiento ya que la posibilidad de agrupar tres islas hispano-caribeñas como un objeto de estudio aumenta la precisión, la coherencia y disminuye la inexactitud del lema Latinoamérica en la magnitud y heterogeneidad que este acarrea. La migración durante la segunda mitad del siglo XX hacia Estados Unidos es otro factor clave que aproxima el *corpus* diaspórico de las tres islas ya que ambas van a sufrir el proceso del desplazamiento tanto en términos físicos a través de éxodos o líneas de fuga sin precedentes y mentales como la consabida transculturación hacia la cultura hegemónica del medio que los recibe. Además, las migraciones se dirigen hacia la ciudad de Nueva York, fundamentalmente, y Miami en gran medida, lo que focaliza los espacios donde los desplazados van a dar paso al proceso de territorialización y, con ello, van a ejecutar una cadena de migraciones hacia estas dos ciudades creando así proyecciones del Caribe en las mismas: de ahí a la aparición de barrios como el Bronx latino o *Spanish Harlem* en Nueva York o *Little Havana* en Miami.

No es casualidad así que la producción de los autores migrados recoja las experiencias de estos en dichas ciudades ya que son estas quienes van a ofrecer la posibilidad del desplazamiento y el asentamiento de los individuos hispano-caribeños. Por tanto, el destino de los movimientos migracionales va a convertirse en otro nexo de unión para ejecutar en tiempo (segundo decalustro del XX) y espacio (el ya referenciado) el estudio de la producción diaspórica de estos. Son muchos así, aunque diferentes, los ejes sobre los que el examen de la génesis de la literatura hispano-caribeña va a verse reducida en el conjunto de la literatura latinoamericana escrita en Estados Unidos lo que permite, en última instancia, que su estudio resulte conciso y preciso. El proceso de migración desde el Caribe insular hasta la ciudad de Nueva York va a convertirse también en una realidad intangible que va a conformar parte de la materia de ficción de todas las obras englobadas en el *corpus* de la literatura hispano-caribeña en Estados Unidos, a diferencia de otras obras de migración latinoamericanas como la frontera.

Partiendo así de estos preceptos como método de viabilidad para la investigación, no han sido muchos, tal y como venía apuntando, quienes han estudiado dicha génesis de tal forma en pro del estudio del conjunto de la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos en su magnitud, lo que no conlleva a conclusiones definitivas dadas las altas cifras y heterogeneidad de los países que conforman dicha región mundial, o bien en pro de la individualidad de cada una de las islas caribeñas, lo que emite una visión de la puertorriqueñidad, dominicanidad o cubanidad que se transforma en una imagen parcial de la caribeñidad insular hispana. Afortunadamente, sin embargo, los estudios de los investigadores antes citados han alcanzado gran difusión dada la innovación de su estudio lo que ha conllevado la

aparición de una progresiva línea de investigación en lo referente a dicho objeto de examen en antologías y publicaciones científicas de índole académico y, con ello, la visibilidad de la existencia de lo que se ha ido convirtiendo, precisamente, en una línea de investigación distintiva junto con el aumento de profesores que se han interesado por dicha línea y se han dedicado a recuperar textos y sumarlos a esta (tarea que continúa en la actualidad). No obstante, he podido contrastar que aún queda un largo proceso de investigación, lo que requiere fondos económicos que la avalen e instituciones que la apoyen para rescatar publicaciones aún silenciadas que vengán a confirmar el estado de la cuestión actual de la literatura hispano-caribeña en Estados Unidos o permitan nuevos debates entre la comunidad latinoamericanista.

Una de las innovaciones de mayor relevancia que he podido contrastar es, sin lugar a dudas y tal y como me proponía al comienzo de la tesis, que la producción textual hispano-caribeña insular en Estados Unidos resulta de un complejo fenómeno sociológico que va más allá de las migraciones masivas de autores procedentes de dicha región. En efecto, ninguno de los investigadores previos a la realización de esta tesis ha afirmado dicha exposición, aunque algunos sí hayan tratado cuestiones vinculadas a la aparición de esta. Dado que he podido confirmar que literatura hispano-caribeña insular escrita en Estados Unidos responde a un fenómeno sociológico que ha acarreado un gran número de consecuencias de distinta índole entre las cuales la literatura es tan solo una de ellas, también son otros los resultados culturales de dicho fenómeno aunque, como es evidente, he priorizado el examen de la literatura en coherencia con la disciplina filológica en la que se engloba dicha investigación, pero esta afirmación abre la puerta a futuras investigaciones

correspondientes a otras materias, sin exclusividad a las artísticas como la antropología, la historia o la política. De cualquier modo, las migraciones masivas y continuadas de los pueblos puertorriqueño debido al fallido proceso de industrialización de la Isla en los últimos años de la década de 1940 (y en adelante), seguido por el cubano una vez triunfa el régimen socialista en 1959 y, finalmente, el dominicano tras el asesinato de Trujillo en 1961 y el fin de la Operación *Power Pack* (1965-1966) han sido la base poblacional que han dado lugar a una masa de individuos significativa desplazados a los Estados Unidos frente a la existencia previa de una población diaspórica que puede ser tildada de anecdótica, en especial en su comparación con la aparecida a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las razones de los desplazamientos se han debido así a cuestiones económicas (Puerto Rico y República Dominicana) y políticas (Cuba), *grosso modo*. No obstante, a pesar de los diferentes contextos migracionales, el resultado ha sido la aparición de un grupo poblacional caribeño ciertamente relevante que va a actuar como base de dicha producción, frente a los casos decimonónicos y de primeras décadas del siglo XX, que resultan episódicos frente al mantenimiento de una cadena de desplazamientos que va a materializar una proyección de la caribeñidad de los migrantes isleños en el proceso de territorialización de espacios urbanos en terreno estadounidense.

La migración, no obstante, si bien ha actuado como base *sine qua non* del *corpus* textual hispano-caribeño en Estados Unidos no ha dado la visibilidad necesaria a la presencia de una literatura surgida a raíz de estas. Para ello debemos referirnos a otro pueblo de ascendencia hispana (en parte) que ha marcado un modelo a seguir para los primeros migrantes caribeños, los puertorriqueños, que utilizando las

manifestaciones de la situación de desamparo y alteridad de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX iniciadas por el pueblo chicano (es decir, el mismo momento sincrónico en que se están produciendo las migraciones) condujeron a una mayor visibilidad de la presencia de (los heterogéneos) pueblos hispanoamericanos en Estados Unidos y, como consecuencia de ello, una mayor repercusión de su producción literaria. En efecto, los movimientos sociales, culturales y políticos del pueblo chicano, en el que también participaron los puertorriqueños como primeros individuos procedentes del Caribe hispano en desplazarse dieron, a su vez, su fruto para este último: la organización de grupos como los *Young Lords* que mostraron una actitud combativa frente a la transculturación hacia la cultura anglo-estadounidense y actuaron de forma coordinada, desde Chicago hasta Nueva York, en pro de la defensa de su puertorriqueñidad (y caribeñidad hispanófono), también se tradujo en producción textual cuya figura más representativa fue –y sigue siendo–, sin lugar a dudas, Pedro Pietri. Su obra, de hecho, alcanzó una mayor visibilidad para los contextos de insalubridad y marginalidad en los que se movían los migrantes puertorriqueños en un grito desesperado de necesidad de la eliminación de las barreras racistas y xenófobas que impedían su acceso a los sistemas de administración y poder estadounidense. El grupo de los *Young Lords* y la *Crusade for Justice* chicana mantuvieron nexos de unión como pueblos oprimidos en Estados Unidos y sus manifestaciones y diversas acciones culturo-políticas les acarrearón a ambos la visibilidad de su presencia en la tierra del anglo a la par que sus activistas actuaron como factor clave en la génesis de una literatura combativa que se encargaba de testimoniar los contextos de marginalidad en que estos se vieron obligados a refugiarse.

Por lo tanto, el pueblo chicano y sus acciones en la década de 1960 a través de nombres como Luis Valdez o Corky Gonzales actuaron como modelo de la aparición de los *Young Lords* y su ramificación a lo largo de los Estados Unidos consiguiendo así la ansiada repercusión en este y, con ello, en términos literarios, una mayor publicidad de su *corpus* textual. El factor de la manifestación política en las primeras décadas del siglo XX de los grupos minoritarios en tierra estadounidense y la existencia de vasos comunicantes entre los pueblos chicano y puertorriqueño resultaron así una oportunidad de gran repercusión para la visibilidad de su existencia y la de su génesis artística. Las manifestaciones se continuarán en el tiempo y, con ello, a la par que la suma del pueblo cubano y dominicano a dicha causa como migrantes caribeños, conllevará así a que dichas poblaciones y su producto cultural exílico y diaspórico alcance la repercusión deseada para la comunidad latinoamericana y, gracias a ello, una difusión mundial de la literatura hispano-caribeña producida en Norteamérica. Las migraciones irán incrementándose hasta tal punto que la crítica literaria se ha visto en la necesidad de dividir a los intelectuales en generaciones como la Generación puertorriqueña del 40/50, con figuras tan relevantes como José Luis González o Pedro Juan Soto, o los marielitos cubanos, cuyo nombre siempre se vincula a las experiencias y vasta obra de Reinaldo Arenas en Nueva York.

La aparición de premios, tal y como había ocurrido con la distinción artística del Quinto Sol chicano, verá a, su vez, una mayor difusión de los textos caribeños tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica y, finalmente, en Europa. En efecto, la aparición del *boom* de la literatura hispanoamericana en la década de 1960, momento sincrónico en que se están produciendo las migraciones y las manifestaciones que alcanzaron la

visibilidad para el pueblo caribeño en tierra estadounidense, verá también incrementado como efecto arrastre la difusión de la producción hispano-caribeña en Estados Unidos como parte del *corpus* de literatura hispanoamericana de exilio y diáspora. De manera más precisa, recordemos, además, que el prestigioso hispanista Donald L. Shaw reniega de la existencia de un único *boom* y apunta a la existencia de varios gracias a la calidad y repercusión de las grandes novelas latinoamericanas posteriores a Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez o Donoso (en ocasiones olvidado en el *boom* originario). Y, precisamente, entre estos diversos *booms*, que el divide en tres de forma diacrónica, aparecen englobados autores como Cabrera Infante (recordado siempre como exiliado en Inglaterra, aunque, como he demostrado, no fue su único destino exílico, sino que también pasó por tierra estadounidense) o Reinaldo Arenas, de forma que existe una conexión directa entre la aparición de los *booms* de la literatura hispanoamericana y la producción hispano-caribeña escrita en Estados Unidos, donde estos dos recayeron y produjeron obras artísticas tanto entre el público anglo como el hispanohablante. El *boom*, por tanto, incidió en la difusión de la literatura caribeña en tierra norteamericana, cuestión abordada por otros investigadores que han analizado la literatura hispano-caribeña en Estados Unidos, pero esta exposición no se debe ser tan difusa, ya que existe una asociación directa entre los *booms* posteriores al *boom* originario o pionero y autores englobados en el *corpus* caribeño en los Estados Unidos. Asimismo, no dejan de resultar de gran importancia los resultados que las adaptaciones cinematográficas y los certámenes literarios han acarreado para la difusión mundial de dicha literatura, incluso entre los lectores desconocedores de la existencia de esta. Producciones como *In the Time of*

*The Butterflies* (2001), con los conocidos artistas Salma Hayek y Marc Anthony, a partir de la obra homónima de la dominico-americana Julia Álvarez; *Carlito's Way* (1994), con los prestigiosos Al Pacino, Sean Penn o Viggo Mortensen y Brian de Palma en la dirección, originada a partir de las obras sobre Carlito Brigante del *nuyoricano* Edwin Torres; o *Before Night Falls* (2000), que le supuso una nominación al premio Óscar al actor español Javier Bardem por su interpretación del escritor cubano exiliado Reinaldo Arenas a partir de la autobiografía póstuma de dicho escritor han incidido en publicitar la literatura hispano-caribeña en tierra estadounidense a través de la semiótica cinematográfica. Asimismo, los premios literarios como el prestigioso Pulitzer que ganara el cubano-americano Óscar Hijuelos con su *The Mambo Kings play Songs of Love* (1989) o el dominicano-americano Junot Díaz, quien también se hiciera con dicha distinción mundialmente reconocida, con su *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), así como el Premio de la Casa de las Américas que distinguiera la calidad de la novela *Un oscuro pueblo sonriente* (1984), del boricua Pedro Juan Soto, han conseguido una repercusión mediática que ha enfatizado la calidad de los textos a la par que ha publicitado dichas obras incidiendo en su difusión. En efecto, muchas reediciones de las obras que han sido llevadas a la gran pantalla han optado por seguir los preceptos de la mercadotecnia y han situado como reclamo de ventas el póster de las películas en sus carátulas en detrimento de las cubiertas originales. Estos dos aspectos, producciones cinematográficas y reconocimientos literarios, han sido completamente obviado por los investigadores que se han ocupado del examen de la literatura hispano-caribeña, pero resulta de gran relevancia para la difusión mundial de la literatura homónima.

La sincronía de los diversos factores que interfieren en la producción y la difusión del *corpus* hispano-caribeño en tierra estadounidense han llevado, en su conjunto, a conformar una literatura distintiva en el conjunto de la literatura hispanoamericana escrita en Estados Unidos que se ha ocupado de crear ficción a través de las experiencias de los migrantes caribeños en su nuevo medio. Dicha literatura, por lo tanto, resulta de un fenómeno sociológico compuesto por diversos factores que confluyen en un mismo espacio y tiempo para originar así una literatura distintiva típicamente caribeña e insular escrita desde el exilio y la diáspora en Norteamérica. Esta afirmación resulta especialmente evidente en comparación con la producción homónima de forma previa a la segunda mitad del siglo XX, limitándola en muchos casos a una literatura episódica que, además, lejos de preocuparse de las vivencias de los migrantes en el espacio hegemónico anglo-estadounidense o los conflictos identitarios, giran en torno a las condiciones económicas y políticas que la corona española impuso en sus colonias de ultramar, como la llevada a cabo en el siglo XIX, o la preocupación de la vida de los individuos hispano-caribeños en las tres islas en contextos de neocolonización (Puerto Rico) o dictatoriales (Cuba o República Dominicana). Son pocos los textos escritos por autores hispano-caribeños migrados a Estados Unidos que se ocupan de la vicisitudes y experiencias de estos en su nuevo medio receptor hasta la aparición de los éxodos migratorios (que actuarán como textos antropológicos de forma intencionada) que dieron pie a una presencia significativa de dicho pueblo en tierra estadounidense, acompañados de las manifestaciones civiles y políticas que acarrearán repercusión para su existencia y la visibilidad de su producción cultural. Es en dicho momento histórico cuando aparece así una literatura característica

y distintiva en sus aristas recreada en la confusión de la tradición caribeña heredada en los migrantes y su adaptación a la cultura hegemónica del anglo, lo que acarrea violencia y precariedad a los mismos tal y como sus textos recogen.

Desde una perspectiva diacrónica, la literatura hispano-caribeña escrita en los Estados Unidos va sufriendo modificaciones relevantes desde sus primeras publicaciones a principios de la segunda mitad del siglo XX en tanto que van apareciendo autores que o bien nacen ya en tierra estadounidense e incorporan la idiosincrasia anglófona o bien migran siendo aún muy jóvenes y las costumbres del Caribe se convierten en memorias o relatos lejanos de sus familiares, tal y como apuntaba en los antecedentes bibliográficos de esta tesis en lo referente al profesor Luis. Es así pues cómo dicha literatura va abandonando el carácter combativo de sus inicios, preocupada en mostrar el desamparo de los migrados (*Spiks; En Nueva York y otras desgracias; Harlem todos los días*), para iniciar una producción que bebe de las corrientes artísticas estadounidenses y convierte el Caribe en recuerdo digerible por el lector anglo ya que dicha literatura comienza a ser escrita en inglés como producto de consumo para el público anglo-estadounidense, al que antes criticaba por su discriminación interseccional (etnia, raza, niveles socio-cultural o económico de los migrantes), lo que interfiere en ofrecer en ocasiones imágenes folklóricas del Caribe hispano, tal y como el público lector anglo espera hallar en una literatura que pasa a convertirse en una génesis cultural étnica dentro ya del mercado *mainstream* anglo-americano. Así pues comienza a aparecer una literatura que se convierte en espacio literario en el que los autores y, especialmente, las autoras, que comienzan a destacar de forma abrupta en la historia de dicha literatura (los casos previos a la llegada de

Nicholasa Mohr, Judith Ortiz Cofer, Julia Álvarez, Esmeralda Santiago o Cristina García precisan de una revisión que evite el falocentrismo ofrecido en las antologías, si bien comienzan a verse obligadas a incluir irremediabilmente a estas debido a la relevancia de sus obras) buscan una identidad a medio camino entre su realidad en las grandes urbes norteamericanas y el recuerdo y la memoria de las costumbres caribeñas. Los olores, los sabores, los colores o las imágenes estereotípicas se convierten así en elementos *sine qua non* para una producción que se caracteriza por un doble eje en el que se muestra el conflicto de la identidad del intelectual de origen hispano-caribeño en el medio hegemónico de la cultura anglo-estadounidense, a la par que responde a las exigencias del mercado angloparlante. Muchos de estos autores ya ni siquiera hablan español y no han vivido la experiencia migratoria por lo que su tema principal abandona el carácter combativo de las obras previas para centrarse en la búsqueda identitaria como contenido. La aparición de este tipo de literatura dentro del *corpus* hispano-caribeño en Estados Unidos irá siendo progresiva siendo los puertorriqueños los primeros en variar la dirección de la producción de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX ya que, en efecto, estos han sido los primeros en desplazarse en masa gracias a su posibilidad de migrar legalmente a tierra continental dadas las relaciones jurídicas que Estados Unidos ha mantenido con la Isla del Encanto desde que España perdiera su colonia tras el hundimiento del Maine y, con ello, el comienzo de la guerra entre las dos naciones y el rendimiento del país europeo con la pérdida de sus últimas colonias (entre ellas, Puerto Rico), establecidas *ad hoc* hasta el actual Estado Libre Asociado. Son ellos pues quienes comienzan a enfrentar su realidad anglófila con su ascendencia caribeña, estableciendo así una literatura que va

perdiendo su carácter combatiente en pro del conflicto identitario (los nuyoricans). En esta misma dirección se irán sumando los cubanos y, por último, los dominicanos. La relevancia de este tipo de producción artística alcanzará tanta relevancia que autoras como la domínico-americana Julia Álvarez se convertirá en la narradora por excelencia en la República Dominicana a pesar de escribir en inglés y hacerlo desde Estados Unidos. Empero de la nueva dirección que caracterizará a la génesis hispano-caribeña en tierra norteamericana, los vasos comunicantes entre los intelectuales desplazados y las islas se mantendrán aunque, a diferencia de los primeros migrantes, estas quedarán relegadas, en efecto, al recuerdo y la memoria. Por su parte, los autores hispano-caribeños pasarán a incorporar el adjetivo “americano” asociado a su procedencia étnica (puertorriqueño-americano, cubano-dominicano o dominicano-americano, como el caso de la antes anotada Julia Álvarez). Esta particularidad denota que el proceso de la transculturación ha ido penetrando con fuerza a medida que las generaciones de escritores se han adaptado a su nuevo medio, aunque no les cede la misma posición que a los autores de ascendencia norte-europea, ya que se van a caracterizar por vivir en una constante dualidad identitaria (el *hyphen*) entre su presente espacio-temporal y su herencia étnico-cultura y, en definitiva, su producto literario no va a dejar nunca de ser una muestra artística étnica, aunque ya incorporada al conjunto de la literatura norteamericana escrita en inglés.

De manera más precisa, la búsqueda del referente identitario de los escritores hispano-caribeños en las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XX volverá a mirar a la literatura chicana ya que esta ha sido, como he podido demostrar a lo largo de la tesis, predecesora en todos los aspectos del resto de literaturas

hispanoamericanas en Estados Unidos. En este caso, los textos de Cherrie Moraga o Gloria Anzaldúa van a suponer una gran influencia en las escritoras caribeñas para afrontar el conflicto de moverse entre dos mundos: el hispanoamericano de su etnia y origen cultural y el anglo de su realidad espacial. Precisamente dicho conflicto va a hallar en el mestizaje una nueva forma de entender su identidad dual y va a ser así plasmado en sus escritos. Los autores, por lo tanto, no van a olvidar su origen caribeño como parte de su vida en el *hyphen*, en lo que también interfiere, como he mencionado con anterioridad, la cuestión del horizonte de expectativas del público lector angloparlante en sus textos. Los autores caribeños, a pesar de nacer en Estados Unidos y asumir la idiosincrasia del anglo, se van a ver obligados así a recurrir a elementos prototípicos de la caribeñidad en el proceso de la creación de sus textos como producto de venta y la adaptación de sus creaciones textuales al espacio que el *mainstream* norteamericano les va a permitir: la literatura étnica y exótica a los ojos del lector anglo. Recuerdo que muchos de los textos pioneros de la segunda mitad del siglo XX, a pesar de ser escritos en Estados Unidos, se publican en editoriales latinoamericanas y/o españolas, lo que demuestra la dificultad o el poco interés por parte de la industria de difusión editorial de los textos de estos autores para ser publicados en español en el país desde el que escriben. Cabe resaltar, de igual modo, que la masa hispanoparlante que irá apareciendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX abrirá entonces los brazos al español, incluso a través de la traducción del inglés –lengua originaria de las obras- dado que ya cuenta con un amplio público consumidor dentro del propio país receptor.

El proceso de la transculturación, por tanto, va a ir apareciendo con mayor

detalle en los relatos de los intelectuales desplazados y este aspecto se va a materializar en actantes de origen hispano-caribeño en urbes norteamericanas en las que va a presentarse la búsqueda de referentes en los que verse reflejados. Esta reflexión se ve claramente reflejada en la literatura donde los personajes hallan su identidad en su diferencia del anglo-estadounidense, la caribeñidad aún reside en ellos y el equilibrio entre la idiosincrasia hegemónica en Estados Unidos que han adquirido y su pertenencia a la etnia hispana va a hallar en el mestizaje anteriormente señalado la respuesta ante la falta de una identidad propia. En efecto, ya no se trata de migrantes que portan consigo su identidad y emplean la literatura como arma de denuncia de su situación como ocurría en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, sino que se trata de intelectuales nacidos en Estados Unidos que intentan enlazar su realidad y su pasado, aunque sea únicamente a través del recuerdo de un pasado que no han vivido en primera persona. La transculturación, por tanto, no va a ejecutarse de manera completa como ocurrió con migrantes de origen europeo como el caso de los italianos, por ejemplo. Los flujos migratorios hispano-caribeños, por su parte, son incesantes por lo que la transculturación no se ve ejecutada hasta su máxima expresión sino que la semilla de la caribeñidad va continuar presente en los autores y en sus relatos, a pesar de que tiendan a escribir en inglés en su mayoría. De esta forma, aparecerán, por su lado, sujetos de ascendencia hispano-caribeña en ciudades estadounidenses que mantienen las costumbres típicas del Caribe español, así como la relación entre la familia y los nexos de comunicación con las islas de origen de sus predecesores, como ocurría con los primeros migrantes de la segunda mitad del XX. No obstante, debo repetir que sí se aprecia una tendencia a la “folklorización” arquetípica

de la caribeñidad manifestada en la gastronomía o el culto religioso que actúan como objetos de consumo comercial para el público angloparlante. En este sentido, se pretende cumplir el antes citado horizonte de expectativas del lector estadounidense que espera hallar en dicha producción elementos que le son conocidos y son descritos de una forma digerible para el mismo.

La literatura hispano-caribeña escrita en los Estados Unidos va alterando, en gran medida, su dirección desde el uso de la literatura como herramienta combativa en sus inicios hasta un producto de mercado para el público lector angloparlante, respondiendo así a lo que este espera hallar en dicha literatura a la vez que los autores abandonan la denuncia para recrearse en aspectos identitarios en los que no renuncian, ni pueden hacerlo en términos editoriales, a la procedencia caribeña a la par que aceptan su transculturación parcial hacia la cultura hegemónica estadounidense y así su identidad dual. La transculturación total no va tener cabida en el mercado literario ya que la literatura, como producto comercial, va a responder a unos estándares a los que la creación cultural de los intelectuales han de mantenerse fieles si desean difundir y vivir de su ejercicio encontrando así en el conflicto identitario el contenido preciso como tema principal de sus obras. El conflicto identitario de los autores de ascendencia hispano-caribeña y el tema de sus obras se irá viendo así estrechamente vinculado en la literatura salida de su pluma, si bien con prioridad casi absoluta del uso del inglés como lengua vehicular entre el escritor y su público.

La literatura hispano-caribeña producida en Estados Unidos resalta, por último, la relevancia que ha adquirido la literatura escrita por autores latinoamericanos o de ascendencia homónima fuera de las fronteras de dicha región, lo que lleva así a

desdibujar o bien redefinir los limitantes preceptos que conforman las literaturas nacionales. Además, bien es cierto que el *corpus* hispano-caribeño recoge episodios de gran calado en el tiempo contemporáneo y actual de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana lo que lleva a replantearse las historias literarias de los tres países, que deben verse actualizadas hacia la incorporación de las producciones de exilio y diáspora de sus autores, para ofrecer, en efecto, unas historias literarias de la literatura insular que no establezcan los confines terrenales como límites en la recolección de sus obras.

### **Limitaciones de la ejecución de la investigación**

Una de las mayores limitaciones con las que me he topado en la elaboración inicial de esta tesis ha residido en la poca bibliografía específica que he podido hallar dada la innovación del tema de investigación. Prácticamente todos los antecedentes se han circunscrito a los autores y autores ya nombrados en líneas superiores cuya firma se repetía una y otra vez en la bibliografía específica hallada, tanto en publicaciones como en congresos. De igual modo, dichos antecedentes se hallan publicados desde Estados Unidos en su mayoría y en inglés, lo que ha dificultado la difusión de dicha línea de investigación al mundo académico hispanófono y limitado la conformación de la línea de investigación a universidades estadounidenses. Afortunadamente, he podido suplir dicha carencia con materiales que he conseguido a través de mi estancia de investigación predoctoral en la Universidad de Puerto Rico, donde pude ampliar la bibliografía de forma significativa, y mi viaje a la ciudad de Nueva York, donde atestigüé la impronta hispano-caribeña en dicha ciudad y accedí a eventos culturales que

modificaron y expandieron mis conocimientos sobre la literatura de mi estudio como resultado de un fenómeno de mayor envergadura de la que presuponía. El desplazamiento a los centros de investigación de Puerto Rico (Universidad de Puerto Rico, Seminario Federico de Onís y Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe) y Estados Unidos (The City College of New York City, así como los barrios latinos Washington Heights y Spanish Harlem, entre otros) me ha aportado, por tanto, unos conocimientos y unas experiencias sin las cuales los resultados de esta investigación habrían resultado paupérrimos. De igual forma, el trabajo de campo realizado a través de entrevistas a catedráticos en literatura puertorriqueña (Fernando Feliú Matilla), investigadores de renombre pertenecientes a entidades encargadas de la recuperación de publicaciones boricuas tempranas en Estado Unidos (Mario Ayala Santiago), intelectuales de extensa trayectoria (Mercedes López-Baralt), escritoras que han formado parte de la biografía de Pedro Juan Soto (Carmen Lugo-Filippi) o autores cubanos exiliados del castrismo (Abilio Estévez) me ha permitido suplir la falta de un mayor *corpus* de antecedentes y han ayudado a aportar una mayor innovación al objeto de estudio en pro del desarrollo de la línea de investigación en el que este se engloba, tal y como es esperable en una tesis doctoral.

Asimismo, si bien a lo largo del primer capítulo de la tesis he podido cotejar los procesos históricos de distinta índole que han influido en la construcción y difusión de dicha producción textual, la segunda parte se ha debido limitar a tres muestras de dicha producción debido a las restricciones temporales (y de contenido) de la tesis. No obstante, la elección de dichos escritores y obras examinados como muestra de dicha génesis creo haber sido la acertada dada la relevancia y coherencia con el contenido de

la tesis y el *corpus* de sus escritores. Así, de forma diacrónica, la obra de Soto se caracteriza por la testimonialidad de la discriminación de los primeros migrantes puertorriqueños en los barrios latinos de Nueva York, lo que lo convierte en pionero al respecto de la producción hispano-caribeña combativa de los inicios de la segunda mitad del siglo XX; el espacio de libertad que halla Reinaldo Arenas en la ciudad de la Gran Manzana para difundir las aberraciones de los disidentes castristas en su isla natal, a la vez que también testimonia el proceso del desplazamiento del cubano y su inadaptación al medio anglo-estadounidense que lo aleja de su identidad y costumbres caribeñas; y, por último, Julia Álvarez, que abandona la conciencia de la literatura como herramienta de denuncia para centrarse en el conflicto identitario de los autores que se manejan en el *hyphen* o la dualidad idiosincrática para relatar dicho conflicto –en inglés-, atendiendo, de igual modo, al horizonte de expectativas y las exigencias del mercado anglo-estadounidense.

### **Aspectos clave de la innovación**

1) Consideración de las tres islas que conforman el Caribe hispano como una unidad geo-cultural en relación a las particularidades lingüísticas, étnicas, religiosas, tradiciones y costumbres y pasado colonial español común. Existencia de una caribeñidad hispana e insularidad que permite así el estudio de esta en diversos contextos como en lo referido al producto literario del exilio y la diáspora en Estados Unidos diacrónico y, especialmente, en la segunda mitad del siglo XX, como ha sido el motivo principal de esta tesis.

2) Caribeñidad hispana como idiosincrasia identitaria de un grupo social basado en la autorreferencia de este en su pertenencia a la misma y sustentada en emblemas y tótems culturales e históricos que actúan como mito-motores de dicha unión.

3) Constatación de la literatura hispano-caribeña insular escrita en los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX como una producción literaria distintiva, en el conjunto de la literatura hispanoamericana de exilio y diáspora en tierra estadounidense, fruto de un fenómeno sociológico sincrónico de gran calado en la costa este estadounidense.

4) Concepto del constructo literario como consecuencia cultural de un fenómeno sociológico de mayores proporciones basado en contextos dictatoriales y de crisis económica en las tres islas caribeñas que establecen en las líneas de fuga una respuesta a dichos contextos a través de las migraciones humanas hacia Estados Unidos.

5) Aparición de infraestructuras jurídicas y físicas que permitieron el tránsito desde las tres islas a los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX (emisión de la nacionalidad estadounidense a los puertorriqueños a partir de 1917 y permiso de entrada en tierra estadounidense; aparición de vuelos directos San Juan-Nueva York de costo económico tras la Segunda Guerra Mundial; desarrollo de aeropuertos en el trujillato; aceptación de disidentes cubanos, como los *marielitos* como exiliados políticos en Estados Unidos; la aprobación de la Ley de Inmigración y Nacionalidad

Hart-Celler en 1965 que abolió el sistema de cuotas en las reagrupaciones familiares de los migrantes).

6) Conexiones de grupos civiles y político-culturales de otras etnias hispanas y minoritarias con la hispano-caribeña en la década de 1960 con el fin de visibilizar la situación de exclusión y desamparo en la que se movieron los sujetos alternos dominados por las instituciones de poder político, cultural y económico anglo-estadounidense.

7) Discriminación interseccional de los migrantes debido a dicha condición, su procedencia caribeña e hispana, la pobreza que acarrearán, el nivel socio-cultural de los mismos, la condición de género y religión.

8) Vinculación directa del *boom* de la literatura latinoamericana a los autores hispano-caribeños migrados a Estados Unidos y, como consecuencia de ello, la repercusión de sus obras hacia una mayor difusión.

9) Énfasis en la producción artística exílica de Cabrera Infante en los Estados Unidos dada la focalización, casi exclusiva, de su génesis en su destierro en Inglaterra por la comunidad latinoamericanista.

10) Relación entre adaptaciones cinematográficas y premios literarios como consolidación de la literatura caribeña y publicidad a nivel mundial.

11) Concepto de los diversos *booms* que aparecen de manera constante desde el *boom* pionero como producto de mercadotecnia.

12) Lectura de género de las narrativas migracionales que afectan excepcionalmente a los sujetos femeninos migrantes en sus particularidades.

13) Aparición de una literatura que testimonia la vivencia migracional de los individuos hispano-caribeños en la segunda mitad del siglo XX dando lugar a un producto distintivo enfocado en la experiencia caribeña (a diferencia del resto de literaturas hispanoamericanas escritas en Estados Unidos) y los cambios que va sufriendo a medida que aparecen autores de identidad dual, nacidos y/o criados en Estados Unidos, en cuyos textos la experiencia migracional es obviada para centrarse en el conflicto identitario, muchos de ellos en forma de *Bildungsroman*.

14) Interferencia de las exigencias del mercado anglo-estadounidense en el ejercicio de la escritura por parte de los autores caribeños-americanos que tienden a satisfacer el horizonte de expectativas del lector anglo-estadounidense.

15) Constatación del abandono progresivo de una literatura explícitamente combativa para convertirse en una literatura étnica dotada de exotismo en el conjunto de obras escritas en inglés en Estados Unidos hacia las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XX (y en la actualidad).



**BIBLIOGRAFÍA CITADA:**

Achugar, H. (2004). *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*.

Montevideo: Ediciones Trilce.

Alba Cutler, J. (2015). *Ends of Assimilation: The Formation of Chicano Literature*. Nueva

York: Oxford University Press.

Alba, O. y Franklin Gutiérrez (2009). Los dominicanos. *La demografía hispánica en suelo*

*norteamericano. Tomo II*. Humberto López Morales (coord.). Madrid: Santillana.

Altamiranda, D. (2001). "Lectura neo-alegórica de "Adiós a mamá" de Reinaldo Arenas"

en *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, Nº. 3, pp. 7-9.

Álvarez, E. (1998-1999). "La diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos".

*Cuadernos del 98. Literatura e identidad*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño.

Álvarez, J. (1992[1991]). *How The García Girls lost Their Accents*. Nueva York: Plume

Printing.

— (1994). *In the Time of the Butterflies*. Nueva York: Algonquin Books of Chapel Hill.

— (1997). *¡Yo!*. Chapel Hill: Algoquin Books.

— (2007). *De cómo las muchachas García perdieron el acento*. Mercedes Guhl (trad.). Madrid: Punto de Lectura.

— (2007). Prólogo a la reedición. *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Álvarez-Borland, I. (1998). *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville: The University Press of Virginia.

Andrews, J. (1995). *Peppers: The Domesticated Capsicums*. Austin: University of Texas Press.

Alzadúa, G. (2007 [1987]). *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Anzaldúa, G. y Cherríe Moraga (eds.). (1981). *This Bridge called my Back. Writings by Radical Women of Color*. Massachusetts: Persephone Press.

Arenas, R. (1989). *La loma del ángel*. Málaga. DADOR Ediciones.

— (1995). “Adiós a mamá”. *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*. Barcelona:

Ediciones Altera.

— (1995). “Traidor”. *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*. Barcelona: Ediciones Altera.

— (2001 [1992]). *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets Editores.

— (2001). *Inferno. Poesía completa*, Barcelona: Editorial Lumen.- (2004 [1990]). *El portero*, España: Tusquets.

Aristizabal, H. (2010). *The blessing next to the wound: A story of art, activism, and transformation*, Nueva York: Lantern Books, pág. 82.

Arroyo Muñoz, J. C. (2003). *Rebeldes al poder: los grupos y la lucha ideológica: 1959-2000*. Santo Domingo: Isla Negra Editores.

Badillo, D. (2006). *Latinos and The New Immigrant Church*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ballesteros Rosas, L. (1997). “Las escritoras frente a los problemas sociales” en *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Colombia: Editorial Universidad del Valle, pp. 193-272.

Balutet, N. (2006). "Breve panorama histórico de las representaciones homosexuales en la narrativa latinoamericana" en *Ars homoerótica: escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, París: Éditions Publibook.

Barrera, T. (2008). *Historia de la Literatura Hispanoamericana III. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Basáñez Barrio, E. (2016). "La literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos: Aplicaciones docentes". *Actas del I Congreso de la AEPE*, pp. 121-130.

— (2017). "Una revisión histórico-política de la producción literaria puertorriqueña. Entrevista con el catedrático en literatura don Fernando Feliú Matilla". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 9, pp. 207-222.

— (2017). "Recensión crítica: *Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon*, de Vanessa Pérez-Rosario", *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria Sobre Imaginarios Sociales*, 9, pp. 121-124.

— (2018). "Exilio, transculturación parcial e identidad mestiza en *How The García Girls Lost Their Accents* de la autora dominico-americana Julia Álvarez", *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, 12 [aceptado; inédito].

— "Eterno Pedro Juan Soto: un repaso a su figura y trayectoria literaria a través de los

recuerdos de su viuda, la escritora y profesora doña Carmen Lugo Filippi”, *Revista de Estudios Hispánicos* [aceptada; inédita].

— “Una revisión crítico-política de la Generación literaria del 40 en Puerto Rico: Insularismo, falocentrismo, intertextualidad y colonialismo estadounidense. Entrevista con el doctor don Mario O. Ayala Santiago”, *A Contracorriente. Una revista de Estudios Latinoamericanos* [aceptada; inédita].

— Entrevista a la doctora y miembro de la RAE de Puerto Rico Mercedes López-Baralt: Identidad puertorriqueña, relaciones transnacionales e impronta caribeña en la Isla del Encanto [inédita].

Bergad, L. W. y Herbert S. Klein (2010). *Hispanics in the United States. A Demographic, Social, and Economic History, 1980-2005*, Estados Unidos, Cambridge University Press.

Beriain, J. (1996). “La construcción de la identidad colectiva en las sociedades modernas”. *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto.

— (1997). “Dinámicas de estructuración de las sociedades modernas”. *Príncipe de Viana. Suplemento de Ciencias Sociales*, 16, pp. 97-138.

Beverley, J. (1987). “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13, 25, pp. 7-16.

Bodelón, S. (1995). *Literatura latina: erudición y bibliografía en el siglo XX*, España: Universidad de Oviedo, 1995, pág. 197.

Butler, J. (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2016). "Prefacio". *Estado de seguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Camacho-Gingerich, A. (1994). "El portero: El exilio como testigo o la realidad de la irrealidad" en *Recuerdo y presencia*, Reinaldo Sánchez (ed.), USA: Ediciones Universal, pág. 81.

Castellanos León, I. (2007). "Textículo: de lo masculino en la visualidad cubana". *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia: CENDEAC.

Catalán, D. (1997). *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Chamorro, J. G. (2009). "El deseado en España, Absolutismo, paredón o exilio" en *BITARTE. Humanidades e Historia del Conflicto Político Vasco-Navarro*, Madrid:

Chamorro Ediciones.

Cisneros, S. (1984). *The House on Mango Street*. Houston: Arte Público Press.

Claeys, G. (2013). *Encyclopedia of Modern Political Thought*, vol I. Thousand Oaks: CQ Press.

Cockcroft, J. D. (2001). *América Latina y Estados Unidos: historia y política país por país*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Colón Zayas, E. (1984.). *Literatura del Caribe. Antología Siglos XIX y XX: Puerto Rico, Cuba, República Dominicana*. Madrid: Playor.

College, B. y Perla Rozencvaig (1994). “El portero de Reinaldo Arenas: Las puertas multidimensionales del exilio”. *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Reinaldo Sánchez (ed.), USA: Ediciones Universal.

Cooper, A.J. (1996 [1982]). *A voice from the South*. Nueva York: Dover Publications.

Cordero Ortiz, M. (2004). “Domínico-puertorriqueños en el país de cinco pisos”. *Desde la Orilla: hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo: Ediciones Librería la Trinitaria.

De la Paz, L. (2001). *Reinaldo Arenas. Aunque anochezca: Textos y documentos*, Miami: Ediciones Universal.

De Maeseneer, R. (2006). *Encuentros con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert Publishing Corporation.

De Maeseneer, Rita (2006), *Encuentros con la narrativa dominicana contemporánea*, España, Iberoamericana.

Dejbord, P. T. (1998). "El exilio: de condición impuesta a estrategia de disidencia". *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos aires: Galerna, pp. 15-47.

Deleuze, G. y Parnet, C. (2007 [1977]). *Dialogues II*. Nueva York: Columbia University Press.

Díaz, J. (1996). *Drown*. Nueva York: Riverhead Books.

— (2007). *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Nueva York: Riverhead Books.

Donoso, J. (1999 [1972]). *Historia personal del "boom"*. Madrid: Alfaguara.

DRAE [Diccionario de la Real Academia Española] (2014). Diccionario de la lengua española. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Duany, J. (2002). “Nación, Migración, Identidad. Sobre el transnacionalismo a propósito de Puerto Rico”. *Nueva Sociedad*, 178, pp.56-69.

— (2011). *Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic-Caribbean and the United States*. Carolina del Norte: The University of Carolina Press.

Duchesne, J. (1992). *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. San Juan: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.

Durand Ponte, V. M. (2000). *Etnia y cultura política: los Mexicanos en Estados Unidos*. México: UNAM.

Durkheim, E. (1982 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Madrid: AKAL.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.

Ette, O. (1996). “La obra de Reinaldo Arenas: una visión en conjunto”, en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*.

— (2008). “Leer, vivir y amar: sobre la escritura de y en un mundo alucinante». *Del*

*alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid. Iberoamericana Editorial. 17-28.

García del Río. F. (2015). *La Isla de los ingenios. Aventuras e infortunios de un corresponsal en La Habana en las postrimerías del castrismo*. Barcelona: Ediciones Península.

Gómez Quiñones, J. (2004). *Politica Chicana: Realidad Y Promesa, 1940-1990*. México: Siglo XXI Editoriales.

Gonzales, R. (2001). *Message to Aztlán. Selected Writing of Rodolfo Corky Gonzales*. Houston: Arte Público Press.

González Bermejo, J. M. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.

Gott, R. (2007 [2004]). *Cuba. Una nueva historia*. Madrid: Ediciones Akal.

Gutiérrez Martínez-Conde, J. (1992). *Literatura y sociedad en el mundo chicano*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Gutiérrez, F. (2013). *Autores dominicanos de la diáspora: apuntes bibliográficos*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional.

Gutiérrez, F. y Daisy Cocco de Filippis (2001). *Literatura dominicana en los Estados Unidos. Presencia temprana 1900-1950*. Santo Domingo: Editora Búho.

Haraway, D. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra.

Hasson, L. (1992 [1991]). "Memorias de un exiliado. París, primavera 1985". *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Alemania: Vervuet.

<http://sociales.uprrp.edu/economia/wp-content/uploads/sites/15/2016/11/ensayo-119.pdf> (última visita: 19/05/2018).

Herner, M. T. (2009). "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari". *Huellas*, 13, pp. 158-171.

Hijuelos, O. (1989). *The Mambo Kings Play Songs of Love*. Nueva York: Macmillan.

Ibarrola-Armendáriz, A. (2010). "Dominican-american auto-ethnographies. Considering the boundaries of self-representation in Julia Álvarez and Junot Díaz". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses: RAEI*, 23, pp. 213-229.

Icken Safa, H. (1998 [1995]). *De mantenidas a proveedoras: mujeres e industrialización en el Caribe*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Ilie, P. (1980). *Literature and Inner Exile, Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Kanellos, N. (2002). *En otra voz: Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*. Houston: Arte Público Press.

Kohut, K. (2008). "Epílogo. Arenas desde Sartre". *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid. Iberoamericana Editorial, pp. 165-170.

Lienhard, M. (1990). *Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

López, J. C. y Vivian Quiles Calderín-Calderín (eds.) (1989). *Eugenio María de Hostos. Obras Completas (edición crítica)*, vol. III, tomo I, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Luis, L. y Manuel M. Martín Rodríguez. (2006). "La literatura chicana". *Historia de la literatura hispanoamericana. El Siglo XX*, vol 2. Barcelona: Gredos.

Luis, W. (1995). "Echando Raíces: Poesía hispano-caribeña escrita en Estados Unidos". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 18, pp. 19-24.

— (1996). “Latin American (Hispanic Caribbean) Literature written in the United States”. *The Cambridge History of Latin American Literature. II. The Twentieth Century*. Londres: Cambridge University Press, pp. 526-556.

— (1996b). “El desplazamiento de los orígenes en la narrativa caribeña de Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez y Julia Álvarez”, *Anuales de Literatura Hispanoamericana*, nº 25, pp. 263-288.

— (1997), *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Estados Unidos, Vanderbilt University Press.

— (1988). “Cecilia Valdés: el nacimiento de una novela antiesclavista”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 451-452, 1988. 187-193.

— (2003). *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum.

— (2006), “Literatura latinoamericana (hispano caribeña) escrita en los Estados Unidos” en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. El Siglo XX.*, eds. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, Madrid, Gredos, pp. 526-556.

Malinowski, B. (1940). “La transculturación, su vocablo y su concepto”. *Revista*

*Bimembre*, XLVI, nº 2.

Martínez Gutiérrez, J. (2002). *Las intelectuales de la Segunda República al exilio*. Isidra de Guzmán. Madrid: Daneyu.

Martínez-Salanova, E. (2005). "De la transculturación a la interculturalidad". *Portularia*, 5, Nº 2.

Martínez-San Miguel, Y. (2004). "La otra `isla´ de Nueva York y la caribeñidad a la interperie". *Desde la Orilla: hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo: Ediciones Librería la Trinitaria.

— (2011), "Sexilios": hacia una nueva poética de la erótica caribeña en *América latina hoy: Revista de ciencias sociales*, Vol. 58, pp. 15-30.

Mastache, E. (2008). "La loma del ángel: El carnaval de la escritura". *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid. Iberoamericana Editorial, pp. 29-50.

Mejía Hernández, B. (2011). Las hermanas Mirabal: caracterización simbólica *En el tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez. *La Colmena*, 70, pp. 41-47.

Meléndez, C. (1974). *Obras completas. Vol. 5.*, San Juan: Instituto de Cultura

Puertorriqueña.

Miller, J. C. (1995). "Literatura latina en los Estados Unidos". *Cuadernos de literatura*, vol I, nº 2, pp. 95-104.

Morales-Díaz, E. (2009). *Reinaldo Arenas, Caliban and Postcolonial Discourse*. Nueva York. Cambria Press.

Moreiras, A. (1990). "Transculturación y pérdida del sentido. El diseño de la posmodernidad en América Latina", *Nuevo texto crítico, Standford*, año III, n 96.

Mujcinovic, F. (2004). *Postmodern Cross-culturalism and Politicization in U.S. Latina Literature. From Ana Castillo to Julia Álvarez*. Alemania: Peter Lang.

Muñiz Huberman, A. (1999), *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona: Associaó d'Idees-GEXEL/Universidad Autónoma de México.

Negrón, H. A. (1992). *Historia militar de Puerto Rico*. Madrid: Ediciones Siruela.

Olivares, J. (1994). "Otra vez Cecilia Valdés: Reinaldo Arenas con(tra) Villaverde". *Hispanic review*. 2, pp. 169-184.

— (2013). *Becoming Reinaldo Arenas. Family, Sexuality and Cuban Revolution*.

Durham. Duke University Press.

Ortiz, F. (1983 [1940]). Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Ortiz, V. (1973). “Introduction by Victoria Ortiz”. *Spiks*. Nueva York: Monthly Review Press.

Padura, L. (2015). *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*. Madrid: Editorial Verbum.

Pérez Jr., Louis A. (2005). *To Die in Cuba: Suicide and society*. Estados Unidos: University of North Carolina Press.

Pérez-Rosario, V. (2010). *Hispanic Caribbean Literature of Migration. Narratives of Displacement*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

— (2014). *Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon*. Chicago: University of Illinois Press.

Peris Blanes, J. (2014). “Literatura y Testimonio: Un debate”. *Revista Puentes*, 1, pp. 10-17.

Picó, F. (1988). *Historia General de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.

Pietri, P. (2015). *Pedro Pietri. Selected Poetry*. San Francisco: City Lights Books

Piña Rosales, G. (2008). "El teatro chicano". *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: Anuario del Instituto Cervantes 2008*. Madrid: Santillana, pp. 735-737.

Pohl, B. (2001). "¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90". *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 261-292.

Pol, J. C. (2004). "Determinantes económicos de la migración entre Puerto Rico y Estados Unidos", Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico.

Pujante Cascales, B. (2008). "La cárcel de agua. Reinaldo Arenas y Jorge Edwards: Dos escritores frente al Castrismo" en *Cataphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, Nº 4.

Quintero Herencia, J. C. (1997). "Palabras a los intelectuales". *Papeles de Montevideo: literatura y cultura*, nº 2, pp. 125- 134.

Rama, Á. (1984). *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

— (2004 [1982]). *Tranculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Rivas, M. (1990). *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla: Editorial CSIC.

Rivera de Álvarez, J. (1983). *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*. Madrid: Partenón.

Rodríguez Beruf, J. (1988). *Política militar y dominación: Puerto Rico en el contexto Latinoamericano*. San Juan: Ediciones Huracán.

Rodríguez Lozano, M. (1997). *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. México: UNAM.

Rojas, R. (2000). *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ruiz, V. L. y Sánchez Korrol (2006). *Latinas in the United States, set: A Historical Encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press.

Said, E.W. (2008 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Editorial Debolsillo.

Sánchez Zapatero, J. (2009). *El compromiso de la memoria: Un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de*

*concentración*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Schaefer, Richard T. (2008), *Race, Ethnicity, and Society*, Estados Unidos, SAGE Publications Ltd.

Sellers, J. (2014). *Bachata and Dominican Identity / La bachata y la identidad dominicana*. Carolina del Norte: McFarland and Company, Inc. Publishers.

Sephard, B. (2012). *Play, Creativity, and Social Movements: If I Can't Dance, It's Not My Revolution*. Nueva York: Routledge.

Shaw, D. L. (1998). *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

Soto, P. J. (1973). *A solas con Pedro Juan Soto*. Barcelona: Ediciones Puerto.

— (1980 [1956]). *Spiks*. México: Los Presentes.

Souza, R. D. (1996). *Guillermo Cabrera Infante: two islands, many worlds*. Austin: University of Texas Press.

Trupe, A. (2011). *Reading Julia Álvarez*. Santa Bárbara: ABC-CLIO.

Thomas, P. (2016 [1967]). *Down These Mean Streets*. Los Ángeles: Graymalkin Media.

Umpierre, L. M. (1983). *Ideología y novela en Puerto Rico*. Madrid: Playor.

Valdeón Baroque, J. (2007). "El reinado de los Reyes Católicos. Época crucial del antijudaísmo español". *El antisemitismo en España*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.

Valdés, Z. (2015). *La Habana, mon amour*. Barcelona: Editorial Stella Maris.

Vargas Llosa, M. (1995). "Pájaro tropical", prólogo en *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, Reinaldo Arenas, España: Ediciones Altera.

Velasco, F. (2007). "La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición". *Presente y Pasado. Revista de Historia*, vol. 12, nº 23, pp.139-153.

Velázquez Flores, R. (1994). "Posibles efectos del Tratado Libre Comercio en los flujos migratorios entre México y Estados Unidos". *La Nueva Relación de México con América del Norte*. México: UNAM.

Walzer, M.(2004 [1990]). "What does it mean to be an <<American>>?". *Social Research*, 71, 3, pp. 633-654,<http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/vellon2012/files/2012/01/walzer-what-is-american.pdf> (Última revisión: 30/05/2018).

Watson, N. (2018). *Revolting New York: How 400 Years of Riot, Rebellion, Uprising, and*

*Revolution Shaped a City*. Georgia: University of Georgia Press.

Whitfield, E. (2009). "Truths and Fictions: The Economic of Writing, 1994-1999". *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Wilson, C. E. (2005). *Race and Racism in Literature*. Westport: Greenwood Publishing Group.

**BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:**

Ayala, M. (2010). "El cuento en Puerto Rico. Interpretación político cultural". *La Página*, 83-85, pp. 129-149.

Bados Ciria, C. (1999). "Caribbean identity and migrancy: The novels of Julia Alvarez = Identidad caribeña y migración: las novelas de Julia Álvarez". *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, nsº 17-18, pp. 113-122.

Barradas, E. (1980). "Puerto Rico acá, Puerto Rico allá". *Revista Chicano-Riqueña*, Vol. 8, Nº2, pp. 43-49.

Bernal. G. (2017). "Puerto Rico en época de crisis y crisis de época". *Revista Puertorriqueña de Psicología*, Vol. 28, Nº 1, pp. 6-11.

Bravo Rozas, C. (1996). "El viaje a ninguna parte: la emigración en el cuento puertorriqueño de la generación del 40". *Camineria hispánica: actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Vol. 3, pp. 799-810.

Cancel, M. (2010). "El sueño del Realismo: reflexiones en torno a la novela en Puerto Rico desde Manuel Zeno Gandía hasta Pedro Juan Soto". *La Página*, nº 88, pp.143-166.

Castaño Ruiz, J. (2015). "Éxodo y exilios: inmigrantes literarios de Ana Lydia Vega, Edwidge Danticat, Julia Álvarez y Zoé Valdés". *Marisa Madieri: escritoras del éxodo y del exilio*, pp. 329-342.

Castro Dopacio, M. (2000). "Distensiones del binomio "Dominican-York" en "How the García Girls Lost their Accents" de Julia Álvarez". *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*, pp. 241-250.

Dauster, F. (1987). "Image of the city: three Puerto Ricans generations in New York". *Images and Identities: The Puerto Rican in two world contexts*. New Brunswick: Transaction.

Denis-Rosario, M. (2013). "Siguiendo sus pasos: Explorando el activismo sociopolítico de los puertorriqueños en Nueva York desde una perspectiva Afrocéntrica". *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde El Caribe*, nº 21, pp. 58-82.

Ferreira, F. (2017). "Cruzando fronteiras linguísticas, culturais e geográficas: narrativas diaspóricas na ficção de Julia Alvarez". *Scripta*, N 42, 259-273.

Flores, J. (1980). "Back Down These Mean Streets: introducing Nicholasa Mohr and Louis Reyes Rivera". *Revista Chicano-Puertorriqueña*, vol. 8, nº 2, pp. 51-56.

— (1985). "Que assimilated brother, yo soy asimilao: the structuring of Puerto Rican

identity in the U.S.". *The Journal of Ethic Studies*, Vol. 13, Nº 3, pp. 1-16.

González, D. (2001). "En el tiempo de las mariposas", de Julia Álvarez: Escribiendo el espacio de lo femenino". *Revista de Estudios Hispánicos*, N 1-2, pp. 279-296.

Gurpregui Palacios, J. (1996). "Singularidades de la reciente literatura hispana en los EE.UU.: Christine Dell y Julia Álvarez". *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*, pp. 207-214.

Izquierdo, Y. (2000). "Transformación urbana y narrativa: el cuento en Cuba y en Puerto Rico, 1940-1958". *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 28, Nº 2, pp. 121-136.

Luis, W. (1996). "El desplazamiento de los orígenes en la narrativa caribeña de Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez y Julia Álvarez". *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 25, pp. 263-288.

Martorell de Laconi, S. (2008). El dictador Trujillo según las plumas de Vargas Llosa y Julia Álvarez. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, nsº 299-300, pp. 947-958.

Meléndez, C. (1972). "El cuento contemporáneo en Puerto Rico". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 18, pp. 77-92.

Muñiz Huberman, A. (1999). "El canto del peregrino: hacia una poética del exilio".

Barcelona: Associació d'Idees-GEXEL/Universidad Autónoma de México.

— (2006). "Exilios olvidados: los hispanoamericanos y los judíos". *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Nes, I. (2002). *Hijas de Adán: las mujeres también salen del armario*. Madrid: Hijos de Muley-Rubio.

Nuño, A. (1999). "Escribir desde el yo y para nosotros: entrevista a Julia Álvarez". *Quimera. Revista de Literatura*, 176, pp. 11-15.

Pérez Jr. y Louis A. (2005). *To Die in Cuba: Suicide and society*. Estados Unidos: University of North Carolina Press.

Pujante Cascales, B. (2008). "La cárcel de agua. Reinaldo Arenas y Jorge Edwards: Dos escritores frente al Castrismo". *Cataphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 4, pp. 136-148.

Sánchez Zapatero, J. (2009). *El compromiso de la memoria: Un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sánchez-Grey Alba, E. (2010). "El teatro documento de Reinaldo Arenas". *Revista Digital Estudios Históricos*, nº4, pp. 1-11.

Schagen, J. (2002). "Mininarratives: Subversive discourse in Julia Alvarez' Works". *Hispanic Journal*, nº 1.

Suárez Velázquez, M. (2009). "Despojo, desnudo y yo: Julia Álvarez frente a las marcas de la memoria". *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, nº 2, pp. 398-408.

Torres Fierro, D. (1992). "Reinaldo Arenas". *Claves de razón política*, nº28, pp.77-80.

## ANEXOS

ANEXO I:

ENTREVISTA INÉDITA AL PROFESOR WILLIAM LUIS

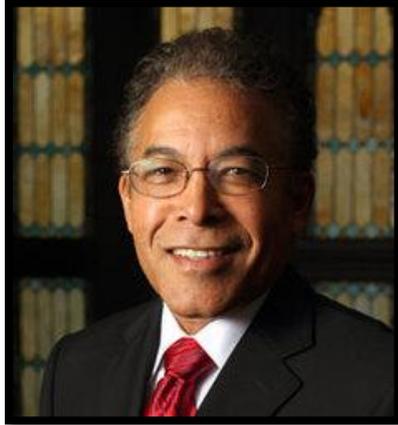


Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitatea  
The University of the Basque Country

ENTREVISTA INÉDITA CON EL PROFESOR WILLIAM LUIS: LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA ESCRITA EN ESTADOS UNIDOS. EL NACIMIENTO Y LA CONSOLIDACIÓN DE UNA NUEVA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN.

El profesor e investigador de la Universidad de Vanderbilt (Tennessee, Estados Unidos) William Luis (Nueva York, 1948) es, sin lugar a dudas, uno de los nombres que con mayor frecuencia se repite en cuanto a los especialistas que han dado lugar a los antecedentes analíticos del *corpus* de la literatura hispano-caribeña insular escrita en los Estados Unidos (a saber: puertorriqueña, dominicana y cubana escrita de forma exílica y diaspórica y/o bien la escrita por autores nacidos o criados en la cultura anglosajona hegemónica en Estados Unidos, pero de ascendencia hispano-caribeña). Si bien en la actualidad son otros también los investigadores e investigadoras que han hallado en la producción textual llevada a cabo por autores exiliados o migrados desde las tres islas que componen dicha región geo-lingüística su objeto de análisis, lo que ha hecho florecer una línea de investigación sumamente interesante y fructífera para el desarrollo y la difusión de la literatura hispanoamericana en el país anglo-norteamericano, las fechas de las primeras publicaciones específicas nos dirigen inequívocamente al profesor neoyorquino: en efecto, desde la década de 1990 aparecen ya los primeros ensayos acerca de la génesis textual hispano-caribeña, que excluye otras literaturas de raíces hispanas como la chicana o la méxico-americana para

centrar su estudio en la netamente caribeña e insular, como el caso de su detallado examen de la poesía homónima en su “Antología: Poesía hispano-caribeña escrita en los Estados Unidos” (1995), publicado en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*; el análisis de dicha producción textual en sus diferentes géneros literarios en su ensayo “Latin American (Hispanic Caribbean) literature written in the United States” (1996), publicado en la prestigiosa *The Cambridge History of Latin American Literature*, o *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature written in The United States* (1997), el título más destacado dado el concienzudo examen del *corpus* hispano-caribeño escrito en Estados Unidos que ha visto la luz hasta la fecha. A lo largo de esta entrevista el profesor Luis desvela pues cómo comenzó a interesarse por el estudio de dicha producción exílica y diaspórica, así como la llevada a cambio por autores nacidos ya en Estados Unidos, pero de ascendencia caribeña, llenando así un vacío existente en la historia de la literatura hispanoamericana producida en los Estados Unidos; la defensa de las características que permiten aunar al Caribe de habla hispana para ser analizado en su conjunto dentro de diversos contextos geográficos; o las aristas que rodean al objeto de estudio por el que se fue interesando con mayor pasión tras finalizar su tesis y disponer de una mayor posibilidad de dirigir su carrera hacia el *corpus* de su interés. Asimismo, el profesor recurre a diversas anécdotas de las que ha sido protagonista a lo largo de su vida personal y profesional que lo empujarían irremediabilmente a establecer una búsqueda y una posterior difusión de dicho corpus textual, que en la actualidad se ha conformado como una línea de investigación dentro de la literatura hispanoamericana escrita en los Estados Unidos.



Fotografía del profesor William Luis<sup>105</sup>.

**Pregunta:** Cuando aparecieron por primera vez a mediados de la década de 1990 sus primeros trabajos acerca de la producción literaria hispano (y latino) caribeña escrita en Estados Unidos apenas existían publicaciones que recogieran dicho objeto de estudio de forma específica, incluyendo en estos la literatura chicana, méxico-americana o hispanoamericana de manera más general. ¿Su interés en el examen y la difusión de la génesis textual hispano-caribeña tuvo como motivo principal llenar un hueco en las antologías de la literatura hispanoamericana en cuanto a la génesis hispano-caribeña insular de exilio y diáspora en los Estados Unidos?

**William Luis:** Mi compromiso con la literatura de los latinos y en particular, hispano-caribeña, es un compromiso personal y profesional. Recuerdo que cuando era estudiante de la universidad, a finales de la década de 1960 y

---

<sup>105</sup> Imagen tomada de la página web de la Universidad de Vanderbilt (Tennessee, Estados Unidos), donde puede visitarse el *currículum vitae* del mismo, así como parte de su *corpus* de investigación: <https://as.vanderbilt.edu/spanish-portuguese/people/bios/?who=13> (última comprobación 06/02/2018).

primeros años de la década de 1970, era consciente de que se estaban escribiendo algunas obras que después formarían parte de lo que *a posteriori* llamaríamos literatura de los latinos y recuerdo especialmente haber visto un libro de Víctor Hernández Cruz, que se llamaba *Papo got his gun*, que tenía que ver con sus experiencias en Nueva York. También, por otro lado, en ese momento el partido de los *Young Lords* estaba apoyando a la comunidad hispana de Nueva York, del Barrio, con sus acciones ante las injusticias de la policía contra los puertorriqueños y contra otros individuos hispanos. Tuve también la oportunidad de conocer a Pedro Pietri que, en aquel entonces, ya se conocía su poema “The Puerto Rican Obituary” antes de que se publicara en 1971 y tenía que ver con Juan, Miguel, Milagros, Olga y Manuel, que eran personajes de ese ambiente en Nueva York: habían salido de Puerto Rico y, aunque ellos intentaban conseguir el sueño americano, por razones como el racismo o el prejuicio lingüístico, a ellos se les negaban derechos que otros grupos de otras nacionalidades como los irlandeses o italianos sí pudieron conseguir. También fui, por otro parte, sabedor de las huelgas de César Chávez en California. Apareció así una conciencia de que algo estaba sucediendo en ese ámbito neoyorquino, pero en ese momento también empecé con los estudios de posgrado en la Universidad de Cornell y mi formación tenía que ser más tradicional, por lo que tuve que empaparme en la crítica estructuralista, postestructuralista y, más tarde, la poscolonialidad y otros movimientos teóricos. Así decidí escribir sobre los autores de la revolución cubana aunque mi interés era particularmente la literatura latinoamericana contemporánea, de

hecho, a mí me llamaba mucho la atención Julio Cortázar, pero en última instancia, decidí escribir sobre Cuba. En particular porque mi director de tesis, Roberto González Echevarría, era un especialista en muchos campos pero, como era cubano, tenía mucha pasión por Cuba y yo también me uní a esa corriente.

**Pregunta.** De forma que puede decirse que el objeto de estudio de su interés nació también de un interés personal.

**Respuesta.** Sí. Mira, después de conseguir mi primer trabajo en la Universidad, tenía aún la inquietud de estos escritores y llegamos incluso a invitar a la Universidad al escritor Tato Laviera, con quien llegué a establecer una amistad hasta que murió, hace unos cuatro años. No obstante, mi primer compromiso serio con esta literatura tuvo que ver con una invitación que recibí de Roberto González Echevarría y de Enrique Pupo-Walker, que estaban preparando tres tomos sobre la literatura hispanoamericana para la Cambridge University Press y a mí se me pidió que escribiera sobre la literatura de los latinos y ese fue, ciertamente, el primer compromiso serio que, si mal no recuerdo, me llegó a finales de la década de los ochenta. De esta forma, empecé a leer todo lo que caía en mis manos y tenía que ver con los latinos y del fruto de mi lectura resultó el ensayo que escribí sobre la literatura latinoamericana en Estados Unidos que después se convertiría en mi libro *Dance Between Two Cultures*:

*Latino Caribbean Literature written in The United States*. Sin embargo, me gustaría añadir que en la década de los ochenta yo fui asesor de la Biblioteca del Congreso y trabajé con la Oficina de la *Hispanic Division*. Para entonces, se me había pedido ser el asesor de literatura caribeña, en particular narrativa, así que todo lo que se escribía sobre Puerto Rico, Cuba y la República Dominicana pasaba por mis manos y yo lo leía. Todo lo que se publicaba me llegaba y escogía las obras de mayor importancia o, mejor dicho, de valor permanente, las reseñaba y escribía la introducción para señalar el camino de la literatura que estaba leyendo. En ese momento me di cuenta que había una literatura hispano-caribeña que se escribía en los países de origen, en las islas, y otra que se estaba escribiendo en Estados Unidos por migrantes y exiliados de estas islas y, aunque la visión en aquel momento era homogeneizar esta literatura en tanto que todo era literatura del país de origen, me di cuenta que ya había una tradición de escritores hispano-caribeños en los Estados Unidos y, por lo tanto, la influencia de la presencia de estos escritores en Estados Unidos debería considerarse: es decir, la influencia norteamericana. En otras palabras, no era lo mismo escribir desde Cuba, desde Puerto Rico o desde la República Dominicana o escribir desde los Estados Unidos sobre estos países. Ciertamente, más adelante, además, vemos que aparece una literatura que incorpora el ambiente norteamericano también. Así que, aunque todo se veía como una literatura nacional, el impacto en Estados Unidos para estos escritores de alguna forma cambiaba su perspectiva y ese contexto había que incluirlo. Así que, como dije con anterioridad, el primer ensayo serio que

escribo es para la Cambridge University Press, pero ya mis ideas se estaban desarrollando por mi labor de asesor de la Biblioteca del Congreso en la década de los ochenta durante diez años. Era yo quien seleccionaba las obras de mayor relevancia o permanencia así que cuando se publica mi ensayo en la Cambridge University Press, lo cierto es que las ideas ya se habían empezado a desarrollar a principios de los ochenta.

**Pregunta.** Entiendo, pues, que afectó también el contexto histórico y político sincrónico en su investigación en cuanto a la manifestación de los grupos étnicos hispanos en Estados Unidos en pro de una mayor visibilidad y sus derechos civiles, ¿Fue así?

**Respuesta.** Antes de que yo empezara a escribir mi ensayo y mi libro, ya se estaban estableciendo centros de estudios puertorriqueños en Nueva York o centros de literatura chicana en California, en Texas y en otros estados, pero, además, en cuanto a la bibliografía activa, había algunas obras y ensayos en los que los chicanos escribían sobre los chicanos, los puertorriqueños sobre los puertorriqueños y los cubanos también sobre la literatura cubano-americana. No obstante, la visión que yo propongo en el ensayo para la Cambridge University Press era el primer intento de crear una comparación entre diferentes grupos minoritarios que escriben en los Estados Unidos, bien en español o bien en inglés. Vemos así que esto es importante porque hay ciertas

semejanzas y diferencias entre los grupos de chicanos, los grupos de cubano-americanos, dominicanos, puertorriqueños isleños y los puertorriqueños que viven en la urbe norteamericana. Y así me di cuenta que había cierta relación entre estas diferentes literaturas, también semejanzas, y eso es lo que hice en el ensayo de la Cambridge: empecé a comparar la literatura cubano-americano con la dominicana-americana y con la puertorriqueña-americana porque el Caribe es un espacio heterogéneo y pedía esta comparación. Teníamos inmigración mexicana por medio de la frontera del sur de los Estados Unidos, pero también la marítima: por esta cruzaban los dominicanos, cubanos y puertorriqueños y esta cuestión se remonta al siglo XIX.

**Pregunta:** La línea de investigación a la que usted ha dado lugar a lo largo de las décadas a través de sus publicaciones excluye la producción hispano-caribeña continental (es decir, aquella llevada a cabo por autores procedentes de otros países latinoamericanos bañados por las aguas del mar Caribe como México, Venezuela o Colombia). Dicha ausencia, ¿se debe a una cuestión de límites espacio-temporales que le permitan ofrecer una aproximación más detallada a la literatura netamente insular o cree que el Caribe insular responde a unos contextos socio-culturales específicos que lo diferencia del continental, aparte de su condición de insularidad?

W.L.: Debo señalar al Caribe como metáfora que incluye la presencia africana que le da una definición muy especial, pero no se debe conocer solamente la historia de la esclavitud, sino también la historia de la emigración. Las islas caribeñas por definición al ser islas se proyectan hacia dentro, el insularismo, pero también contienen su proyección hacia fuera. Este elemento de emigración y exilio que está presente en las islas, más el concepto de la historia de la esclavitud y la fusión o la mezcla de diferentes razas son sumamente fundamentales para entender el Caribe en sí, pero también para entender el Caribe en otras partes del mundo: en México, en Sudamérica, en definitiva, el Caribe en otros lugares del mundo.

Agradezco enormemente en mi nombre y en nombre de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU tanto la amabilidad como la buena disposición que el profesor William Luis siempre me ha brindado durante la elaboración de mi tesis doctoral y, particularmente, su generosidad al compartir conmigo y, por *ende*, con la comunidad latinoamericanista tras la publicación de la presente entrevista en dicho proyecto de investigación, las aristas que envolvieron a su interés personal y profesional por su investigación, pionera y exhaustiva, y la posterior difusión de la literatura hispano-caribeña insular escrita en los Estados Unidos.

Muchas gracias, querido profesor Luis.

ANEXO II:

INFLUENCIA DE LA CULTURA ANGLO-ESTADOUNIDENSE EN PUERTO RICO.

OBSERVACIONES DE UN (JOVEN) LATINOAMERICANISTA EN

LA ISLA DEL ENCANTO

“Vosotros, Endika, sois los embajadores de nuestro Puerto Rico”

Mercedes López-Baralt

Dado que he dedicado la tesis a estudiar la literatura hispano-caribeña insular escrita en los Estados Unidos desde una perspectiva histórica y, fundamentalmente, sociológica en la suma de los factores que intervienen en la aparición y difusión de la misma, he decidido aprovechar mi estancia en la Universidad de Puerto Rico para dedicar un apartado anexo a la misma en el que me ocuparé de analizar desde la perspectiva de un (joven) latinoamericanista la influencia anglo-estadounidense en Puerto Rico. En efecto, gracias a la beca de estancia predoctoral que me ha sido otorgada por la dirección de Política Científica del Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza, denominada *Egonlabur* (estancia de corta duración -3 meses- en su traducción al castellano), me mantendré ojo avizor a la influencia cultural, lingüística, gastronómica y, en definitiva, idiosincrática de la que Puerto Rico es objeto como Estado Libre Asociado de los Estados Unidos de América. Lo que pretendo, así, es ofrecer, con independencia del contenido primordial de la tesis, una visión inversa del material analizado a lo largo de las páginas precedentes: si bien con anterioridad me he ocupado de investigar acerca de la influencia hispano-caribeña insular en los Estados Unidos, ahora realizaré el proceso inverso, es decir, analizar la influencia estadounidense en el Caribe hispano, y de manera más concreta, en Puerto Rico. Es

por ello que he decidido recolectar en mi agenda un gran número de detalles de los que he sido testigo en mi estancia de algo de más de tres meses en Puerto Rico y conformar así el presente escrito. Asimismo, he decidido prestar gran importancia a las fotografías que he ido tomando en mis recorridos por las calles y travesías puertorriqueñas, puesto que las fotos, tal y como aprendí con mi profesora de Literaturas Hispánicas (mi actual directora, María José, Josebe, Martínez Gutiérrez) en el máster previo que me dio acceso al programa de doctorado en el que se halla adscrita mi tesis, dichos elementos adquieren un valor objetivo por sí mismas, lejos de cualquier enfoque subjetivo del que inevitablemente cualquier análisis es preso. Así pues dedicaré gran parte de este anexo a la inclusión de fotografías que otorguen argumentos a mis palabras, así como aproximar al lector/lectora a la realidad cotidiana de la vida en esta Isla con un estatus político-territorial ciertamente peculiar en el conjunto de Latinoamérica como es Puerto Rico, como consecuencia de la Guerra hispano-estadounidense de 1898 y, particularmente, tras la aprobación del Estado Libre Asociado en 1952. He decido establecer un estudio diacrónico de mi análisis de forma que a través de las fechas señaladas se irá viendo el progreso de mi contacto como individuo proveniente del Viejo Mundo con la cultura del Nuevo, así como mis experiencias en La Isla del Encanto a lo largo de estos meses. Por otro lado, he querido prestar gran atención a las formas artísticas callejeras, como el muralismo, dado que su valor no deja de ser ciertamente relevante por su disposición pública, facilitando así el acceso a las mismas a todos los viandantes de forma gratuita, a diferencia de museos y otros reservorios donde ha de pagarse una entrada para poder acceder (dificultando así la visita al mismo de aquellos con menos recursos económicos). Por último, me

gustaría recordar y agradecer de forma efusiva a todos aquellos/as que me han mostrado el país y su idiosincrasia, me han ofrecido sus valiosos testimonios y han contribuido a la realización de esta tesis y, dada la ocasión, el presente anexo: Muchas gracias a todos ellos y ellas, que me han ayudado a aproximarme con mayor detalle y cercanía a la realidad de la isla caribeña desde la que escribo estas palabras.

\*\*\*\*\*

Una vez realizados todos los trámites burocráticos tanto con la universidad de destino de mi estancia predoctoral, como con la Embajada de los Estados Unidos de América, minuciosos, largos y eternos (lo que me es familiar dada mi nacionalidad española), me dispongo al fin a tomar el vuelo que me llevará a esta aventura académica e investigadora que es mi primera estancia en una universidad fuera de las fronteras europeas. Afortunadamente, la compañía cuenta con un transporte que me permite coger el vuelo a San Juan desde mi ciudad, Bilbao, con escala en Madrid, y llegar directo así desde mi casa al aeropuerto Luis Muñoz Marín. Los días previos se me presentan despacio, como si mi experiencia tardara en llegar siguiendo ese refrán que dice que “las cosas de palacio van despacio”. Y, en efecto, despacio van. No obstante, llegó al fin el día y tras facturar, embarco en el vuelo que me lleva al Aeropuerto Internacional de Madrid-Barajas, al que ahora se le agrega el nombre de Adolfo Suárez. Llego al fin a Madrid, tras perderme en varias ocasiones por el mismo y confundir sus instalaciones con un centro comercial dadas las numerosas tiendas que pueblan su zona de seguridad (a lo que se suma mi poca experiencia en coger aviones), llego al fin

a mi destino. Llego con gran adelanto, de hecho, y me pongo a esperar en la cola sin que nadie, excepto la azafata de tierra, sea testigo de mi presencia. Tras ver que pasan las horas y yo, ignorante y nervioso, sigo de pie, la amable azafata se acerca a mí para preguntarme si deseo algo y, tras explicarle que espero el embarque al avión con destino a San Juan de Puerto Rico, me asegura que me hallo en el lugar correcto y me invita a sentarme con tranquilidad, lo que agradecí infinitamente. A mi lado comienzo a ver a otros futuros pasajeros del mismo vuelo y empiezo a prestar atención a sus conversaciones, en un claro ejercicio de un cierto “cotilleo” con fines académicos. Noto así que justo a mi lado hay sentada una pareja de ancianos que hablan con acento puertorriqueño, con el que ya estoy bien familiarizado gracias a mi repaso a la disciplina dialectológica de forma previa a mi viaje. La pareja de ancianos habla en una mezcla de inglés estadounidense y español puertorriqueño y, al ver el mensaje de que el avión se encuentra listo para el embarque, la mujer le comenta a su acompañante en inglés:

-¿Ves?, los puertorriqueños siempre hacen las cosas a tiempo, no como los americanos...

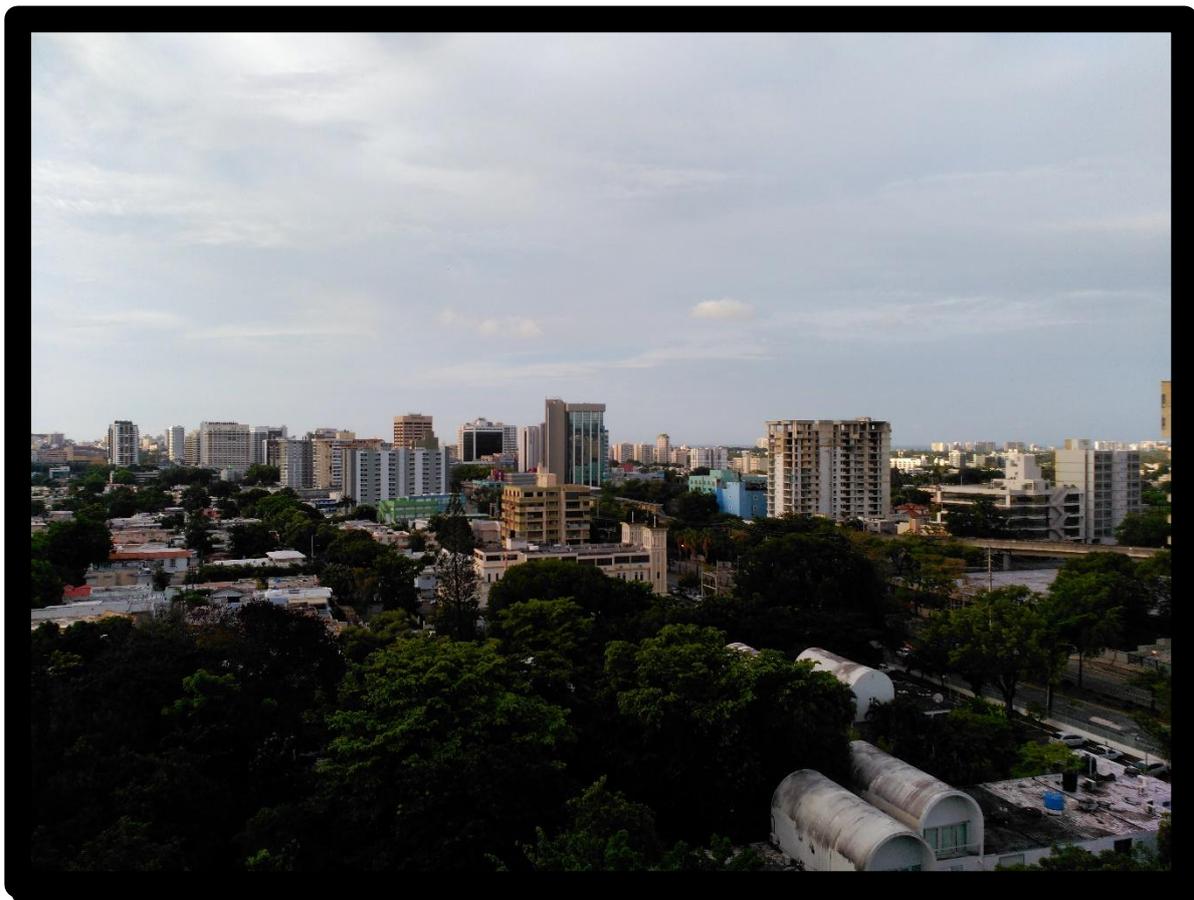
Me resulta ciertamente curioso que la señora emplee la lengua de, tal y como ella se refiere, los *yanquis*, para criticarlos dado que en sus palabras parece apreciarse una clara distinción entre ella, como puertorriqueña, y el pueblo estadounidense. Una vez montado en mi asiento, comienzo a observar a los pasajeros: la composición de clientes resulta tan heterogénea como la forma de sentarse de cada

de uno y una de ellos. Españoles que se van de vacaciones (aún desconociendo que Puerto Rico forma parte de los Estados Unidos, tal y como asevera la mujer que viaja delante de mí, y enterarse de ello al realizar el ESTA en línea), puertorriqueños de turismo por España que vuelven a su tierra, ciudadanos estadounidenses de raza blanca que regresan rojos cual tomate tras su paso por una época estival especialmente calurosa y soleada por España, exceptuando el País Vasco, que, como siempre, mantiene su microclima de lloviznas calabobos (*xirimiri*) y vientos constantes (de los que dan fe las heridas en los labios que me salieron a consecuencia del frío de las playas vascas, donde el Sol se asoma para saludar brevemente y se oculta por tiempo inesperado). La sensación que mantengo en el vuelo es de incertidumbre: aún no sé si me dirijo a Latinoamérica o a los Estados Unidos dado que en mi pasaporte se halla un visado en inglés de investigador J-1 otorgado por la Embajada de dicho país en la calle Serrano de Madrid, pero me estoy desplazando a una isla con mayoría hispanohablante y caracterizada por su caribeñidad, precisamente, hispana. A lo largo de todo este tiempo de investigación doctoral he tenido la misma sensación al estudiar el caso de los autores puertorriqueños migrados, ¿hablamos de migración si cruzan el charco y, teóricamente, se desplazan dentro de su propio país? Las dudas son interrumpidas por la azafata que amablemente me da un formulario de aduanas que he de rellenar, el cual solo está en inglés, lo que despierta la necesidad de traducción de gran parte de los pasajeros españoles cuyo nivel de inglés no alcanza los trámites burocráticos (incluso yo mismo, dudo de si estoy realizando correctamente dicho formulario dado que está explícitamente diseñado para una clientela estadounidense o, al menos, de habla anglófona). El formulario me pide mi *middle name* y *family name*,

entiendo que se refiere a que los estadounidenses cuentan con dos nombres y un apellido, si mi ignorancia no me falla aún más, y decido así colocar un tachón en el segundo nombre y mi apellido en el nombre de familia. Anecdóticamente, no me preguntan por mi raza, algo de lo que mis colegas, que habían viajado a los Estados Unidos con anterioridad, también me advirtieron. Y yo, ingenuo y pensativo, siempre pensaba que no sabía si marcar la casilla de blanco o de hispano, aunque lo cierto es que ya me había decantado por la de hispano no porque no sea de raza blanca, sino porque al fin y al cabo, como filólogo practicante que soy, ¿quién hay más hispano que un individuo español? Miro por la ventana y veo al fin el Océano Atlántico e inmediatamente me acuerdo de las expediciones de Cristóbal Colón y los demás conquistadores, ¿cómo pudieron alcanzar el Nuevo Mundo en un barco construido en época bajo medieval? El océano es azul intenso y las turbulencias del avión hacen que me sienta en una sensación de ensueño. No aprecio ninguna isla en mi mirar y las nubes comienzan a tapar mi visión así que decido dejar de mirar por la ventana y empiezo a repasar el programa investigador que llevo dispuesto desde España y por el que me fue otorgada la beca de la estancia predoctoral, lo cual me pone aún más nervioso, pero me es inevitable como buen doctorando y becario predoctoral, es decir: la ansiedad que llegó para no marcharse se manifiesta de nuevo y, aunque ya he aprendido a hacerle frente, a veces me dejo llevar por sus apetitosas garras y hago caso a sus órdenes cual *yonqui*, que no *yanqui*, deseoso de su dosis. Las casi ocho horas que separan mi país de Puerto Rico se han convertido en el doble de tiempo para mí, no veo la hora de llegar, pero la hora llegó. El aterrizaje es un carrusel de vaivenes, lo que asusta a gran parte de la clientela de mayor edad, pero que a mí, ensimismado en mis

propios planes académicos, me es completamente indiferente. Y por fin salgo del avión, y llego a la Isla, aunque no exactamente: llego a una larga y tediosa cola donde los pasajeros han de pasar el control de inmigración y aduanas, con el correspondiente formulario en mano, que se antoja eterna tanto a mí como, intuyo, también al resto de pasajeros. Llega mi turno y saco mi DS-2019, la carta de invitación de la Universidad de Puerto Rico, el pasaporte y probablemente algún otro documento que mi memoria no recuerda. La conversación es rápida y continúo mi peregrinaje. Ahora, aduanas. Me vuelven a preguntar si llevo conmigo algún alimento, semilla, hortaliza o fruta y respondo negativamente. Sabía que todos esos alimentos se hallaban prohibidos en la entrada a territorio estadounidense por lo que no porto ni siquiera un chicle para el avión. Prefiero ir sobre seguro. No obstante, la ansiedad me obliga a llevar conmigo cierta medicación, por lo que, aunque no es necesario que lo declare, prefiero declararlo, lo que hace que mis maletas pasen por un control que otros pasajeros habían evitado, retrasando aún más la entrada en la salida del aeropuerto, donde me aguarda amablemente mi investigador responsable durante mi estancia. Paso el control y continúo con el peregrinaje, ya me hallo libre y al fin doy con un responsable preocupado por mi tardía, ya habían salido todos los pasajeros menos yo, el último dadas mis aventuras policíacas. Lo cierto es que el personal de seguridad isleño me trata con mucho cariño y atención y comienzo así a darme cuenta de que ya no estoy en Europa. Llego muerto a casa de mi director responsable allí y en mi viaje en su coche comienzo a darme cuenta: estoy en Puerto Rico, ¡Puerto Rico existe! No es una tierra creada como un imaginario en los libros de teoría que empleo para mi investigación.

La noche poco o nada me deja ver, solo puedo notar que la conducción por las carreteras boricuas es más osada que la M-30 madrileña y que el paisaje está poblado de diferentes restaurantes de comida rápida que, con luces brillantes, invitan a entrar por su “servi-carro” o estacionar gratuitamente siempre que se consuma. *Wendy’s, Burger King, The Chicken’s Church, Taco Bell* y así un largo etcétera de restaurantes que se suceden junto a las carreteras que ni siquiera he presenciado en el (consumista y turístico) centro de Madrid. Llego a casa, me ducho y empiezo a escuchar el canto nocturno de unos animales que no conozco: los coquis -me dicen que se llaman-. En efecto, su sonido es co-quí, co-quí. Resulta así un nombre onomatopéyico. El calor es asfixiante, aún es agosto y Lorenzo se deja notar aún a altas horas de la madrugada. Definitivamente, me hallo en el Caribe.



Vista del barrio sanjuanés de Hato Rey desde mi apartamento. La fotografía demuestra la mezcla de vegetación típicamente tropical acompañada por grandes edificios que ofrecen un panorama capitalino, sin perder su carácter caribeño. Al fondo de la misma puede apreciarse, además, “la milla de oro” de la ciudad de San Juan compuesta por grandes empresas bancarias, así como de otra índole empresarial, lugar financiero similar así al Paseo de la Castellana madrileño (aunque en la capital de España “la milla de Oro” se asocia a la calle Serrano y su actividad comercial para clientes de gran poder adquisitivo).

\*\*\*\*\*

Dado que he dormido en casa de mi investigador responsable, con quien he compartido correos durante casi un año académico entero, y conozco a su bonita

familia, con la que rápidamente surge una sensación de entendimiento a pesar de la diferencia de acentos, deciden tener un detalle conmigo y llevarme al Viejo San Juan. Para mí la visita es un sueño hecho realidad. Tantas lecturas de ficción, tantas canciones... Al fin estoy aquí. Colorido, soleado, de estética colonial, asombrosamente deslumbrante a pesar de las piedras que pavimentan las cuestas (no debí venir en chanclas). Llega la hora de comer y, evidentemente, decido dejarme aconsejar por mi mentor y su familia y me lanzo a probar la comida autóctona. Nunca entendí esos turistas que salen de su país pero siguen comiendo lo mismo que comen en su casa. Mi viaje no es solo académico e investigador: es también una experiencia cultural. Así que me lanzo a por el mofongo (una especie de masa de plátano algo dulce) con pechuga duchada por especias que no identifico y la piña colada (pero sin ron, que aún es mediodía). Veo que mis acompañantes se deciden por el bacalao (que, lejos de ser como en España, aquí se come en una torta empanada en huevo -intuyo-) y otros platos de nombres extraños para mí y que mi memoria ya no recuerda. Nada más sentarnos nos ofrecen agua, que yo rechazo por recomendación médica (solo embotellada para evitar diarreas innecesarias). El Sol comienza a molestar a mi piel, “ya no estoy en Europa” -pienso. El paseo por el Viejo San Juan es una mezcla de sensaciones: aún me estoy haciendo a mi nuevo medio y el día comienza muy temprano, hacia las 6, pero intuyo que, de igual modo, se ocultará antes de lo que haría en España. Estoy cansado, nervioso, pero la alegría de estar aquí puede con todo y me mantiene en pie. Presencio un gran número de restaurantes, muchos de ellos solo tienen la carta ofertada en inglés, algunos en ambas lenguas (inglés y español) y alguno de ellos, los menos, en castellano. La comida que puede encontrarse por el

Viejo San Juan es, fundamentalmente, puertorriqueña, criolla. No aprecio ningún sitio de comida rápida dentro de las murallas aunque sí veo un gran número de turistas. Artesanos venden sus obras en mitad de la calle y empiezo a ver cómo se repiten unos puestos ambulantes, formados por pequeñas camionetas, que venden comida y bebida, algo poco usual en España, pero ciertamente común en San Juan, como podré comprobar en lo sucesivo. Presencio gente de fenotipo boricua que habla en inglés estadounidense con acento español, otros hablan en español pero utilizan términos en inglés de manera constante. Me doy cuenta ya de que la población puertorriqueña es tan heterogénea en su forma de expresarme como lo es su raza: blancos, mestizos, negros, mulatos,... Puerto Rico no es solo un maremágnum de idiomas (si bien con prevalencia explícita del español en toda la Isla), comidas, costumbres y tradiciones, también lo es su gente.



Gastronomía típicamente boricua: mofongo con pechuga empanada acompañada por especias aromáticas. El dulce del mofongo se mezcla con el salado de la pechuga dando lugar a una auténtica mezcla de sabores para el paladar del degustador.

Termina el viaje al Viejo San Juan y mi director, tras dejar al resto de la familia en casa, se presta a llevarme en coche (carro, como dicen aquí) a mi apartamento, que no está nada lejos de su casa pero, al tratarse de mis primeros días en la Isla, acepto su propuesta. No obstante, me sugiere que haga una pequeña compra de camino así que se ofrece a parar en una farmacia:

-¿Una farmacia? -le pregunto-. No, no necesito nada, estoy perfectamente.

Tras soltar una carcajada, me explica que en Puerto Rico las farmacias no son dispensarios de fármacos, que también, sino que son supermercados donde se puede hallar desde leche hasta huevos frescos, aspecto este típicamente anglo-estadounidense; todas las grandes cadenas, son de hecho, de origen homónimo: *Walgreens*, *CVS* o *Walmart*. Así que, en efecto, nos dirigimos a una farmacia y allí hago la compra. El lugar, de nombre inglés, es un gran supermercado donde todo tipo de productos tienen cabida: desde una recarga al móvil, imprimir fotografías o comprar ropa. Entiendo así que la acepción semántica de farmacia es completamente diferente en España y en Puerto Rico a pesar de hablar una misma lengua. Todos los productos se hallan en inglés, algunos, los menos, también tienen algunas palabras en español (a los que me acerco para comprobar que estos han sido fabricados en la Isla, a diferencia del resto, que compruebo que han sido importados desde los Estados Unidos continentales). Anecdóticamente, la cajera que me atiende en español al grito de “¡siguiente!” me entrega un tíquet de compra íntegramente en inglés, “qué extraño”-pienso. Estoy empezando a comprender la dualidad lingüística en la que se manejan los boricuas en su tierra. Pago con tarjeta y compruebo que el precio de los alimentos es bastante superior al de un supermercado en España. Mientras llegamos al apartamento en el carro de mi mentor, ojeo en el tíquet que me han cobrado unos impuestos añadidos al monto final de la compra: es decir, uno no sabe lo que va a pagar porque los impuestos se suman una vez se pasa por caja y mi intuición me dice que los impuestos municipales y gubernamentales variarán en relación a los alimentos que se adquieran, claro. Será que estoy acostumbrado a comprar en mi país, pero no saber cuánto va a tener que pagar uno por aquello que compra hasta pasar por caja me

resulta incómodo, especialmente dada mi situación de becario, *ergo*, debo contar con exactitud aquello que gasto. Aprecio, de igual forma, que las propinas no son optativas, como en España, aquí deben darse como seña de cortesía al camarero (mesero, como se dice en Latinoamérica, *ergo*, Puerto Rico). Me avisan de ello con antelación por lo que yo, siempre respetuoso con las costumbres del lugar que me acoge, siempre hago hincapié a la hora de pagar en los bares o restaurantes que frecuento, muy de vez en cuando, que me sumen el 15% del total que debo abonar en forma de propina. Me explican que esto se debe a que los meseros cobran sueldos míseros y que su aliciente económico se halla en las propinas, al igual que ocurre... en los Estados Unidos. Me pregunto qué hubiese sido de mí si no me llegan a avisar con antelación de este detalle al abandonar el bar en cuestión. Benditos consejos: todo fueron sonrisas.

\*\*\*\*\*

Mi apartamento no tiene wifi, serio problema para un investigador: dependo exclusivamente del wifi de la universidad que, tras varios trámites burocráticos, me cede una cuenta como *visitor*, en inglés. Mi encuentro con los vecinos del condominio de Monte Norte (edificio de apartamentos al más puro estilo de Benidorm) es extraño: algunos me saludan con un "*morning!*" mientras otros lo hacen con un "¡buen día!", en singular. Mi acento me delata y tan rápido como abro la boca, todos aquellos vecinos con los que me voy topando en el ascensor me preguntan por qué parte de España soy: todos tienen familia allí. Asturias, Galicia, Andalucía, Canarias (bastante esperable dadas las relaciones históricas entre las islas africanas y el Caribe

insular, según mis estudios de dialectología con mi admirada y siempre recordada profesora Consuelo Villacorta Macho).

Primer día de compras. Me adentro en el supermercado que queda a cinco minutos andando, con el nombre de *Pueblo Food Market y Village*, y de repente me transporto a los Estados Unidos continentales: todos los letreros están escritos en inglés, toda la comida es estadounidense (los tamaños me sorprenden, desde el del colutorio *Listerine* hasta los *Doritos*). Yo creía que en España el tamaño familiar de los alimentos era grande, pero esto me sobrepasa: ¡todo es enorme! Previsto de mi tarjeta de crédito y de dólares, me dispongo a realizar la compra. A pesar de hallarme en tierra ajena, prefiero mantener mi dieta mediterránea, lo que me obliga a buscar alimentos sanos, bajos en azúcar y calorías y sin excesiva grasa. “¡Qué raro!” -pienso. Un país con tanta tradición de explotación de azúcar, y otros alimentos y el supermercado está lleno de comida importada. Al fin encuentro muesli, aquí llamado granola. ¡Yogur, al fin! Pero, un momento: todos tienen sabores y azúcar... no encuentro yogur desnatado y sin azúcar... Me voy a la zona de la fruta, aquí sí puedo pasear por tranquilidad... Bananas gigantes, ¡qué buena pinta! ¡Cuántas frutas que solo conocía por mi afición a la literatura hispanoamericana! Mango, Tamarises, Guayaba. Anecdóticamente, mucha de esta fruta está envasada en inglés y entiendo que *sell by* significa algo así como fecha de caducidad. La gente coge las frutas sin aguantar, a mí me da apuro y cojo una bolsa para ponerla en mis manos a la hora de escoger la fruta. Dado que aún no me he hecho con la cocina de mi apartamento, prefiero comprar comida preparada: veo espagueti con albóndigas envasadas, hamburguesas congeladas ya listas con su pan y queso para calentar y comer, macarrones con queso listos para ponerlos en el

microondas y digerirlos... ¿Dónde está la comida boricua o, al menos, criolla? Decido al fin comprar una ensalada César preparada en el *Village* (una especie de restaurante donde se sirve comida rápida y bebidas dentro del propio supermercado), es una de los alimentos más sanos que puedo apreciar en mi primera visita al supermercado. Llega la hora de pagar y, tampoco es que haya comprado un gran número de cosas, pero el precio es desorbitado. Puerto Rico es un país caro incluso para un europeo que se maneja en euros, cuyo valor está por encima del dólar, algo que voy comprobando con mayor seguridad a medida que pasan los días. En la vuelta a casa aprecio que a mi alrededor los carteles publicitarios se encuentran escritos íntegramente en inglés, pero, ¡qué raro! Este es un país bajo un estatus político realizado *ad hoc* por el gobierno de Washington, pero el español es la lengua empleada por la gran parte de la población y goza de oficialidad: desde los pueblos periféricos hasta la zona metropolitana de San Juan. ¿A qué se debe que los anuncios se hallen en inglés? ¿No deberían ser escritos para ser entendidos por todos y todas? Y no, no se trata de anuncios de colonias en los que un pequeño eslogan en inglés, francés o italiano parece emanar un lujo asequible. Se trata de auténticos carteles publicitarios escritos íntegramente en inglés y con un léxico, además, propio de campos semánticos de niveles avanzados de conocimiento de dicha lengua. Los carteles en inglés se repiten en mi vuelta a casa, así que saco mi cámara y doy testimonio de ello:



Fotografías tomadas en San Juan en las que se aprecia el uso exclusivo del inglés.

\*\*\*\*\*

Hoy realizo mi primera visita a la universidad donde realizaré mi estancia predoctoral. Me habían comentado que era un gran recinto, pero al llegar me doy cuenta de que, en efecto, es enorme (todo en esta Isla parece ser enorme). A pesar de que el nombre oficial de la universidad es Universidad de Puerto Rico/University of Puerto Rico, la gente la conoce como la lupi, tal cual. Y es que han castellanizado las siglas UP (Universidad de Puerto -Rico-), dejando el "Rico" fuera, pero todos se refieren a ella así. La primera vez que escuché el nombre, no supe de qué me estaban hablando: ¿Hoy vas a la lupi por primera vez? Yo te llevo en el carro- me dice mi director. Dado que en castellano peninsular "yupi" es algo así como "guay" o "jurra", entiendo que se refiere a algún sitio bonito, pero no a la Universidad. A continuación me explica el origen anglófono de la lupi y, una vez llego, veo escrito el nombre "lupi" en la propia Universidad. Es decir, lo han tomado del inglés (UP: Universidad de Puerto Rico) y lo han apropiado a la gramática española, siempre tan amable a tomar todo tipo de extranjerismos y castellanizarlos. La universidad es ciertamente peculiar: el español y el inglés se funden en sus pasillos, baños para *women* y *men*, carteles de estudiantes que buscan *roomate*, máquinas de bebidas con instrucciones de uso en inglés que venden todo tipo de refrescos carbonatados importados. En los pasillos de la Facultad de Humanidades veo cómo hay puestecillos donde los estudiantes venden sus libros, sus pulseras artesanales o *muffings* (magdalenas) de chocolate caseros. Todo ello acompañado de palmeras tropicales y cientos de policías que vigilan por el orden del lugar. La universidad se halla llena de pintadas en contra de los recortes que la junta enviada por el gobierno estadounidense ha llegado a la Isla para hacer frente a la

deuda que Puerto Rico ha ido adquiriendo y que comienza a tener sus nocivas repercusiones en 2016. Hallo también pintadas proindependentistas a lo largo de todo el recinto, carteles que se mofan del republicano Donald Trump, que aún no era presidente, e inciden en sus mensajes contradictorios para conseguir que los boricuas nacidos en Estados Unidos y domiciliados en dicho país no voten en su favor. Se respira un clima progresista, de rebeldía contra la autoridad (sea en la figura del gobernador de Puerto Rico, sean los Estados Unidos). El mundo intelectual que pulula por la universidad parece hallarse más próximo a la cultura hispana, que a la anglo, a pesar de que las voces en inglés tienen eco en los pasillos de la IUPI. Curioso, anecdótico, en ocasiones contradictorio.



Fotografía tomada en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico donde se aprecia un cartel pegado en un banco en el que se lee: “No a la junta, no a la colonia. Independencia ya”. Anecdóticamente, los carteles desaparecían con gran veracidad.

En mi vuelta a casa veo varias casas que practican el *garage sale*, costumbre muy típica en tierra estadounidense, que consiste en vender aquello a lo que ya no se encuentra uso y así sacar unos dólares de ello. La gente expone así todo tipo de artículos usados en pequeños puestos en las afueras de su casa. Los carteles próximos a los *garage sales* se hallan escritos en inglés, excepto los artículos, que a menudo se hallan escritos en español. “*Garaga sale!* ¡Vengan a verlo!” –reza uno de los carteles.

\*\*\*\*\*

A pesar de que la lupi no se halle excesivamente lejos de mi apartamento, todos los profesores que viven en mi condominio se desplazan a la misma en coche. “Tú es que eres muy europeo, que vais andando a todos los sitios, aquí tomamos el carro para todo”-me dice una de las profesoras vecinas a quien explico que prefiero caminar a coger el tren (tan solo una parada de escasos 2 minutos separa la estación de Piñero, la más próxima a mi casa, de la de universidad). No obstante, no son muchos aún los días que llevo en Puerto Rico por lo que me pierdo en mi viaje y, a falta de conexión a Internet, comienzo a preguntar a los viandantes cómo llegar a mi destino. Afortunadamente, el destino hace que me encuentre con un joven estudiante de Historia que también se dirige a la Universidad, por lo que se ofrece a llevarme en su carro. Veo sus libros de historia y su aspecto aseado, por lo que entre mis *vibras* y mi desesperación, acepto el trato. En el viaje comenzamos a hablar y, al ver la ciudad llena de banderolas de propaganda política (se acercan las elecciones del mes de noviembre), la conversación gira en torno a la política puertorriqueña, de la que no sé aún mucho. De esta forma mi nuevo (y amable) amigo comienza a hablarme de que el sistema político en Puerto Rico se divide, *grosso modo*, entre aquellos que quieren mantener el *status quo* (es decir, aquellos que apoyan la situación del Estados Libre Asociado con los Estados Unidos tal y como se mantiene en la actualidad), agrupados en el PPD (Partido Popular Democrático), con el candidato David Bernier a la cabeza, los estadistas (también llamados -según me explica- los PNPs -acrónimo del Partido Nuevo Progresista, debido a las siglas del partido al que votan- que desean alcanzar la

estatidad de Puerto Rico, con el candidato a gobernador actual Ricardo Roselló al frente, como si se tratara de cualquier otro estado como Nueva York, California o Texas, frente al mantenimiento del actual Estado Libre Asociado) y, por último (también en la suma de votos), los independentistas quienes, bajo las siglas PIP -Partido Independentista de Puerto Rico- así como me explica mi maestro y taxista ocasional, desean alcanzar la libertad geo-política e independencia de Puerto Rico como país propio y autónomo aunque no necesariamente romper las relaciones con los Estados Unidos, tal y como mucha gente fuera de las fronteras de la Isla podría pensar, sino mantener acuerdos económicos así como de otra índole, tal y como los tendría con otras potencias mundiales. Entre otras de sus propuestas el correo *El Nuevo Día. Un Gran Periódico* destaca que la candidata a gobernadora actual por dicho partido, María de Lourdes Santiago, defiende en su programa político, entre otras propuestas, la industria de los bioequivalentes, “la propuesta es usar tanto capital local como foráneo para impulsar la creación de fábricas que, aprovechando el vencimiento de patentes de medicamentos comiencen a manufacturar productos bioequivalentes”<sup>106</sup>; procesamiento de alimentos, “la idea consiste en generar nuevos productos a partir de las cosechas que se generan tanto en Puerto Rico como en países cercanos”; desarrollo agrícola, “proveer los mercados para que el desarrollo local de la agricultura sea posible, logrando sustituir la importación de alimentos, que en la actualidad sobrepasan el 80% del consumo de los puertorriqueños”; reforma contributiva, “eliminará lagunas que permiten la evasión, especialmente en el área de incentivos corporativos”; turismo, “fortalecer el turismo aumentando la oferta de visitantes”; o la

---

<sup>106</sup> Todas las propuestas de María de Lourdes Santiago han sido extraídas del periódico *El Nuevo Día. Un gran Periódico* con fecha de lunes 3 de octubre de 2016, página 5.

industria de salud, “ se propone un cambio para el programa MI Salud de modo que el gobierno, y no las aseguradoras, administre los servicios y los pagos a los proveedores. De este modo, se elimina el lucro del sistema, se podrá mejorar lo que cobran los médicos que ya no tendrán que irse buscando mayor bienestar económico”. Lo cierto es que la deuda que Puerto Rico ha ido adquiriendo con los Estados Unidos, que mantiene a la Isla en una fuerte crisis a la que vendrán a dar respuesta una junta enviada por Washington aplicando las reformas que ayuden a disminuir dicha deuda (tal y como ocurriera con España y el gobierno europeo apenas un año atrás), parece haber movilizado más a la gente, frente a una gran abstención que se lleva viviendo en la Isla en elecciones pasadas -según me detalla mi amigo-. Lo cierto es que la ciudad se halla llena de propaganda, los debates entre políticos en la televisión se suceden y los periódicos eligen para sus portadas asuntos de índole política. Parece pues que las próximas elecciones serán ciertamente decisivas, en lo que la deuda y la junta cargada con tijeras para aplicar recortes, parece ser un factor clave para movilizar al pueblo a las urnas.



Carteles pegados en las paredes de las calles de Santurce, barrio sanjuanés popular, en las que se aboga por los intereses que puede acarrear a los boricuas la estadidad estadounidense (“¡Futuro seguro!”, “¡Pídela, recíbela!”, “¡Todo lo que merecemos!”) por lo que se pide el voto para el partido PNP. Se puede apreciar, de igual forma, la heterogeneidad de edades y razas que muestran las fotos. De igual modo, los colores que conforman los carteles son los mismos empleados en la bandera puertorriqueña: blanco, azul y rojo.

Asimismo, los puertorriqueños se hallan igual de preocupados por las próximas elecciones en Estados Unidos, en las que no pueden participar, pero van a ser sufridores de sus efectos. La gente con la que me voy topando en la universidad crítica

abiertamente a Trump, incluso a través de carteles colgados en los pasillos de la Universidad, pero tampoco dicen maravillas de Clinton. Su punto de mira es pues doble: las elecciones en Puerto Rico y las elecciones al otro lado del Mar Caribe por su peculiar situación geo-política.

\*\*\*\*\*

Hoy me desplazo al mayor centro comercial del Caribe, La Plaza de las Américas, una explanada con grandes edificios de tiendas y restaurantes al que es prácticamente imposible llegar a pie, de nuevo, el desplazamiento se ha pensado para acudir en carro. A su entrada siento estar en un centro comercial estadounidense. Todo se halla en inglés, incluso los cines, donde las películas, prácticamente todas ellas provenientes de Norteamérica, se emiten únicamente en inglés (y algunas con subtítulos en castellano). Existen tiendas de enormes proporciones de marca estadounidense, como ya he anotado; son pocas (o escapan de mi vista) aquellas de factura puertorriqueña, incluso en la sección de restauración, poblada de franquicias estadounidenses de comida rápida en un país de amplia gastronomía reconocida. Prácticamente todas las tiendas tienen en sus escaparates rótulos en inglés, ofertas (*clearance* -liquidación- y *40% off* -rebajado un 40%-) y lo que es peor aún: tras realizar alguna compra, toda la información impresa en el tíquet está únicamente en inglés, no existe ni una sola palabra de español o resultan anecdóticas (algo que ya habría comprobado al hacer la compra en el supermercado próximo a casa, pero pensaba que era algo anecdótico). Desde luego, me siento en una constante dualidad lingüística en

la que el español se impone como lengua vehicular de los individuos del lugar, pero todo alrededor invita a pensar que me hallo en un país anglófono y, de forma más precisa, en los Estados Unidos. Ellos y ellas, acostumbrados, ni se plantean estas cuestiones: ya están acostumbrados a la invasión comercial estadounidense y, con ella, el inglés.

\*\*\*\*\*

En mi rutina universitaria me empiezo a dar cuenta que todos los documentos ligados a la burocracia se hallan en inglés, así como los cargos administrativos y académicos que participan en ellos: *asistant professor, visiting professor, full-scholarship, tutoring hours*, etc. De igual modo, me entero de cómo funciona el sistema de calificaciones académicas: a diferencia de la puntuación del 1 al 10, como estoy acostumbrado, se emplea el sistema anglo-norteamericano:

A-Sobresaliente

B-Bueno

C-Satisfactorio

D-Aprobado, pero con insuficiente

F-Suspenso

A ello hay que sumarle, además la inclusión de un *plus (+)* o *minus (-)* que incide en la mención honorífica o la insatisfacción del trabajo o examen calificado. Resulta ciertamente curioso escuchar una conversación en español entre estudiantes

hablando de letras del abecedario con sus *pluses* o *minuses* sin saber el sistema de las notas académicas en Puerto Rico. Definitivamente, el sistema de enseñanza superior, que es el que más y mejor he conocido en mi estancia en la Perla del Caribe, es fruto de la influencia anglo-estadounidense.

\*\*\*\*\*

En una de las primeras salidas que realizo para desplazarme a conocer la vida de los pueblos de la Isla y salir así de la capital me dirijo a Bayamón, un pueblo relativamente cerca de San Juan y con gran población. Para desplazarme cojo el tren urbano, único transporte rápido que une a modo de metro los pueblos del norte de la Isla. El resto son autobuses o taxistas y similares. En comparación con ciudades españolas como Madrid, Barcelona o Bilbao me doy cuenta que los medios de comunicación no resultan eficientes para unir la Isla: definitivamente, esta está pensada para moverse en coche. Llego a Bayamón y aprecio un largo terreno plano en el que destaca una gran carretera con muchos carriles y, a sus lados, grandes cadenas de supermercados y macrocentros de índole comercial. La imagen que se presenta frente a mí me recuerda a Los Ángeles (California). Paro en una de las cadenas de comida rápida y aprecio cómo muchos de los nombres de las comidas y bebidas que ofrecen están escritas únicamente en inglés. Una de las salsas que deseo pedir en mi hamburguesa se llama *honey mustard*, así que, cuando llega mi turno, me dirijo a la camarera del lugar y le pido mostaza con miel como aderezo. Me pregunta varias veces que qué quiero y, tras pronunciarlo de todas las formas posibles y las debidas

explicaciones, me dirige a la carta y me indica que tan solo las que allí figuran, entre ellas, *honey mustard*. Me hago el sueco y le pido, por favor, que me dé *honey mustard*. Esta situación se repite alguna que otra vez de forma que, aprendido el error, decido no traducir más nombres al castellano y pedir las cosas por su nombre original: desde la salsa *barbacue* hasta la *Caesar salad*. O me adapto o me adaptan. A *posteriori*, converso sobre estas anécdotas con algunos compañeros de las clases de doctorado de mi tutor a las que asisto y me hacen hincapié en el nivel cultural de las personas que trabajan en muchos de estos lugares: “No esperes que sepan inglés, para ellos es *honey mustard* y punto” me indican. De estas experiencias extraigo que mucho de los isleños se mueven en un dualismo lingüístico del que ni siquiera se dan cuenta. ¿Pensarán que están hablando en español y listo? ¿Se darán cuenta de la entrada de anglicismos en su habla? Sí me doy cuenta, sin embargo, que el nivel cultural de los universitarios sí les permite entender mis expresiones en castellano peninsular aunque para ellos y ellas lo usual sean otros nombres, muchos de ellos tomados del inglés.

\*\*\*\*\*

La vida al margen del mundo académico se ve fuertemente dividida entre el carácter caribeño y las costumbres anglosajonas. Durante mi estancia puedo presenciar y participar gracias a mi tutor en la festividad en honor de los *veterans* (antiguos militares y excombatientes que han servido en el ejército estadounidense) o la festividad del *Thanksgiving day* (Día de Acción de Gracias) en las que, sin embargo, se consumen comidas típicamente criollas. Es decir, los días festivos heredados del estatus

político de Puerto Rico con los Estados Unidos, como los dos anotados, permiten la reunión familiar y de amigos íntimos para comer y/o cenar juntos, pero en esta se combina tradición norteamericana y comida y canciones típicamente caribeñas. Y es que, en efecto, la Isla del Encanto se ve fuertemente influida por las costumbres y la lengua imperante en Estados Unidos, pero no ha conseguido desdibujar su idiosincrasia hispana y caribeña. Puerto Rico se ha amoldado a su situación política, pero no ha permitido la entrada del inglés con éxito, como sí ocurrió en otras colonias de ultramar españolas como Filipinas, ni han cedido a perder su carácter caribeño, fruto de la cultura europea (fundamentalmente, española –aunque no exclusivamente-), autóctona (taína) y africana. Su dialectalismo, su música, su gastronomía o, en su conjunto, su idiosincrasia, si bien ha recibido mayor influencia anglófona que el resto de las islas hispanas del Caribe, se ha mantenido y distinguido como propia y particular en el conjunto de los países de habla hispana latinoamericanos.

Gracias plena, gracias rumba, gracias milonga.

Gracias bacalaíto, gracias alcapurrias, gracias mofongo.

Gracias Isla del Encanto.

### ANEXO III:

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN: “EN LOS CONFINES DE LA GÉNESIS ARTÍSTICA EXÍLICA Y  
DIASPÓRICA HISPANOCARIBEÑA. LA RUMBA NEOYORKINA DE CENTRAL PARK: SU ORIGEN  
MIGRATORIO Y EL PROCESO DE DESTERRITORIALIZACIÓN PANCARIBEÑA Y TERRITORIALIZACIÓN  
ESTADOUNIDENSE”

**En los confines de la génesis artística exílica y diaspórica hispanocaribeña. La rumba neoyorkina de Central Park: Su origen migratorio y el proceso de desterritorialización pancaribeña y territorialización estadounidense<sup>107</sup>**

On the edge of Hispanic-Caribbean artistic creation in exile and diaspora. New York-Rumba in Central Park: its origins due to migrations and the process of Pancaribbean deterritorialization and American territorialization

**Endika Basáñez Barrio**

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

endika.basanez@ehu.eus

**Resumen**

La rumba del Central Park neoyorquino se presenta como un evento multiartístico en el que confluyen música, danza, ritos o literatura popular, entre otras disciplinas similares, y cuenta ya con una vida histórica que excede el medio siglo. Si bien es cierto que la mayor parte de sus estudios se han limitado a la comunidad anglófona -y de ahí a su escasez en el mundo hispanohablante (y, fundamentalmente, en España)- sus orígenes se hallan, principalmente, en las tres islas que conforman el Caribe hispano insular

---

<sup>107</sup> Artículo de investigación publicado en la revista *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria Sobre Imaginarios Sociales* (Universidad de Vigo, España), Nº 10, 2017, ISSN 0719-0166.

(compuesto este por Puerto Rico, Cuba y República Dominicana). En efecto, la migración de dichos pueblos en su conjunto hacia la ciudad de Nueva York a lo largo de la segunda mitad del siglo XX como líneas de fuga, en términos deleuzianos, encarnadas en procesos migratorios frente a diversos contextos dictatoriales y de escasez económica, dan lugar a la aparición de dicho festejo como reunión intracultural de los desplazados hispanocaribeños que territorializan de forma temporal el parque neoyorquino en una confusión de diversas artes que hacen las veces de proyección sociológica caribeña en pleno corazón de los Estados Unidos. El propósito del presente artículo no es otro que analizar la aparición de la rumba de Central Park en sus diferentes aristas desde un punto de vista interdisciplinar (filológico, histórico, sociológico e incluso filosófico) y ayudar, así, a difundir su existencia en la comunidad latinoamericanista de este lado del océano Atlántico.

Palabras clave: rumba; Caribe hispano; arte; música; imaginarios sociales; identidad.

### **Abstract**

Central Park Rumba has become a new approach to the artistic creations that Hispanic American migrations in the United States of America has produced in the same country according to the huge achievement of studies that have been published in the last decade, although these studies have just been published in English language, which has turned out to be a handicap for it to be spread in Spanishspeaking countries (and especially, in Spain). This main aim this paper tries to reach is to analyze Central Park Rumba from different points of view so that it can be properly depicted in all its peculiarities because of its birth and development throughout the years and, also, be

spread in Spain because of the lack of information concerning the event itself.

Key Words: rumba; Caribbean hispanic; art; music; social imaginaries; identity.

*Vamos rumbero, que la rumba ya va empezar.*

*Vamos timbero, que la rumba ya va empezar.*

Tito Puente, *Para los rumberos.*

Son muchas las ocasiones en las que las creaciones artísticas contemporáneas y actuales superan las barreras de las formas materiales consensuadas (ergo, aceptadas) por la comunidad investigadora conformada por especialistas pertenecientes a disciplinas vinculadas con el arte en la máxima expresión del lema; en ocasiones por no ser consideradas, quizá, dignas de un análisis concienzudo y una posterior difusión, aspecto este especialmente enfatizado cuando escasean las autoridades que hayan tratado el tema con anterioridad y las referencias bibliográficas que citar ya que suelen ser empleadas estas, tal y como es bien sabido, como argumentos válidos en el ámbito científico; en otras, quizá también, porque no se adecúan a las formas stricto sensu por las cuales las diversas disciplinas académico-artísticas tienden a subdividir su estudio: El objeto de estudio, ¿se trata de música? ¿De literatura? ¿De arte pictórico o muralismo? ¿De danza? Cada cual responde, así, a la cuestión de manera individual y piensa con su respuesta si es conveniente (o no) adentrarse en dicha materia y las herramientas con las que puede contar si el objeto a examinar no ha sido aún lo suficientemente difundido (lo que debería suponer un aliciente y no un handicap, quizá). Lo cierto es que el estudio de un evento en el que se

dé la mezcla de todas ellas (es decir: música, danza, tradición y literatura oral, entre otras formas artísticas) puede resultar bastante problemático para el investigador en cuestión, incluso, precisamente, en una época en la que las metodologías académicas tienden a la interdisciplinaridad – al menos de forma teórica- frente a la rígida subdivisión disciplinaria de épocas pretéritas. No obstante, el estudio de estas formas artísticas, en la heterogeneidad de sus aristas, puede dar lugar a una aproximación detallada en cuanto a las particularidades de los fenómenos contemporáneos y vigentes que, aunque de escasa difusión mediática en este lado del mundo, cuentan con una potente base sociológica detrás, lo que alimenta el interés del examinador (y, con suerte, también del lector) en la que confluyen la historia, la política, la religión y, por supuesto, el arte -entendido en el término más amplio de sus acepciones-. Tal es el caso de la -así conocida- rumba de Central Park, una combinación de música, folklore pancaribeño (que no únicamente insular, si bien la mayor parte de sus integrantes sí proceden de dicha región), tradición gastronómica latinoamericana, literatura oral y popular y reivindicación identitaria frente a la cultura de poder del medio anglo que está teniendo lugar en dicho parque neoyorquino por parte de artistas procedentes de diversos orígenes artísticos (músicos, cantantes, cuentistas, poetas, bailarines y un largo etcétera) cuyo nexo de unión es, fundamentalmente, su misma procedencia étnica (el Caribe hispano y, particularmente, el insular, compuesto por las tres islas correspondientes a Cuba, República Dominicana y Puerto Rico) y el empleo del arte como punto de encuentro dentro dentro las condiciones exílicas y diaspóricas de los diversos participantes, entre los que se establecen relaciones de completa horizontalidad a pesar de sus diversas diferencias socio-económicas y étnico- raciales. Si

bien es cierto que últimamente la comunidad latinoamericanista ha comenzado a recoger tal evento como materia de estudio y a difundirlo a posteriori, en el ámbito homónimo dichos estudios se han circunscrito casi con absoluta rigidez al mundo académico anglófono (en gran medida, por su lugar de celebración y el auge de los estudios hispanoamericanos y chicanos en los Estados Unidos), lo que no ha permitido un conocimiento relevante en el mundo de habla hispana y, particularmente, fuera de las fronteras latinoamericanas, como es el caso de España.

**La base de los creadores de la rumba: una revisión de las migraciones hispanocaribeñas insulares hacia los Estados Unidos y las líneas de fuga deleuzianas como respuesta a sus contextos dictatoriales y económicos.**

Tal y como su nombre indica, la rumba del Central Park neoyorquino toma su nombre de forma esporádica, aparentemente poco elaborada: El primer lema hace referencia al tipo de evento compartido por los diversos participantes del mismo (del cual, en términos filológicos, se da lugar a un proceso de verbalización denominal como “rumbear”, sinónimo de “festejar”, a la vez que se enfatiza una de las formas musicales caribeñas –fundamentalmente, cubana- que mayor protagonismo adquiere en el evento). No obstante, el DRAE (2014) no parece haber recogido aún dicha acepción ya que el lema “rumbear” aparece como “orientarse, tomar el rumbo” en su primera acepción, “encaminarse, dirigirse hacia un lugar” en la segunda y “hacer rumbos” en la tercera –todas ellas referidas como dialectalismos hispanoamericanos-. Para la profesora y artista audiovisual Berta Jottar-Palenzuela (2012), una de las

mayores expertas en la vida histórica y las peculiaridades de La rumba (no en vano ha dedicado la mayor parte de su producción científica al estudio de dicho fenómeno), el término procede de la idiosincrasia típicamente cubana (ergo, caribeña) basada en una estructura musical polirítmica:

Rumba is a Cuban expressive culture based on signing, dancing, and a polyrhythmic music structure executed with tumbadoras (cylindrical membranophone drums) or cajones (wooden boxes of different dimensions). Rumba is one of the earliest, if not the first, native popular music genres in Cuba (Jottar-Palenzuela, 2012:458).

En cuanto al segundo sintagma, el étimo es evidente: “de Central Park”, dado que es este el parque neoyorquino, situado en pleno centro de Manhattan, donde tiene lugar cada domingo, particularmente en época estival y desde hace ya más de 50 años, dicho evento que abandona así el espacio individual y privado de las casas de los migrados para originar un encuentro público de congregación intracultural, lo que ha acarreado, por otro lado, una constante vigilancia policial que ha llevado a los rumberos a cambiar el lugar de reunión en varias ocasiones -aunque siempre dentro del mismo parque-:

In the 1960s, the informal and after-hours Rumbas moved outdoors. Aspiring rumberos, mostly Puerto Rican and African American, began to congregate every Sunday afternoon by Bethesda Fountain in Central Park, a highly visible and public location. [...] by the 1970s the rumberos had gravitated to the nearby lakeshore, because it was more secluded and less likely to draw unwanted police scrutiny [...] (Maya, 2008:143).

En cuanto al estudio de la rumba como lugar de reunión pública en la que

se ha ido convirtiendo a través de los años, abandonando así el entorno privado de sus orígenes, JottarPalenzuela matiza, en el mismo sentido, pero con mayor énfasis que Maya Knauer, que la rumba de Central Park se ha convertido, en un repaso de su vida diacrónica, en nada menos que el epicentro público de la comunidad panlatinoamericana de la ciudad de Nueva York, en la que también se han recuperado la participación de la comunidad afrolatina, tan olvidada en otros exámenes sociológicos:

The Rumba community has contributed to this idyllic landscape since the early 1970s, when a group of mostly Puerto Rican aficionados began gathering by the lake to perform Rumba music with a bomba and a salsa tinge. Since then, Central Park Rumba has been the public and cultural epicenter of New York City's pan-Latina/o and Afro-Latina/o communities (Maya, 2012:457).

Tan y como apuntan los estudios existentes hasta la fecha la rumba de Central Park cuenta ya con un extenso recorrido, con más de medio siglo a sus espaldas que, debido, principalmente, a las olas migratorias de los individuos hispanocaribeños hacia los Estados Unidos de América teniendo a la ciudad de Nueva York como uno de los destinos más atractivos para los exiliados insulares- por razones políticas (cubanos, en su mayoría) y/o económicas (puertorriqueños, *nuyoricans* –boricuas nacidos o criados en tierra anglo-estadounidense- y dominicanos). En efecto, el segundo decalustro del siglo XX es testigo de las grandes migraciones de individuos provenientes del Caribe hispano insular, así como de otras regiones de Latinoamérica - aunque estos serán relegados a un segundo puesto con el fin de profundizar con mayor detalle en los participantes mayoritarios de la rumba-. Los éxodos masivos que tienen

lugar en dicho momento sincrónico conducen a cambios socio-demográficos y culturales en la tierra que los acoge, dando lugar a formas artísticas surgidas del contacto intercultural entre los nuevos llegados y su nuevo medio y el propio contacto intracultural entre los y las mismas, como es el caso aquí analizado.

Dada la particular relación que mantiene la isla de Puerto Rico con los Estados Unidos de América tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar de la corona española, mantenida hasta nuestros días a través de la invención del Estado Libre Asociado (abreviado como ELA) firmado en 1952, los individuos boricuas han gozado de las ventajas, al menos en términos teóricos, que les supone dicho tratado como la ciudadanía estadounidense, lo que les ha permitido viajar de forma legal a tierra norteamericana. De esta forma, no es raro que hayan sido estos los primeros en desplazarse de forma ciertamente significativa al país vecino y, de forma más precisa, cuando el gobierno de Washington impulsó hacia la década de 1940 un proceso de industrialización en la isla, fundamentalmente agrícola hasta la fecha, bajo el nombre de *Bootstrap* (o Manos a la Obra en castellano) que, lejos de conseguir la ansiada modernización de la infraestructura laboral en el país caribeño, acabó con unos elevados índices de desempleo que empujó a los boricuas a buscar mejores oportunidades laborales en la capital isleña y de allí, a los Estados Unidos continentales. En efecto, el deseado desarrollo industrial en Puerto Rico no tardó mucho en dar señales de cansancio cuando los salarios dejaron de ser competitivos y tuvieron que luchar, además, contra la capacidad comercial internacional, promocionando con mayor fuerza la emigración como salida a tal situación de desesperanza y pesimismo laboral. Asimismo, la enorme reducción acaecida en el sector agricultor como efecto de

la operación político-económica en favor del impulso industrial condujo a altos niveles de desempleo para los trabajadores del sector primario en la isla, por lo que los resultados de la Operación Manos a la Obra acarrearón irremediabilmente el mantenimiento de una corriente migratoria incesante de gran parte del pueblo boricua al otro lado del Mar Caribe, dando lugar a un auténtico éxodo migratorio:

A pesar de que la producción industrial se triplicó entre 1950 y 1980, este aumento no fue suficiente para compensar la enorme merma en la agricultura durante este período. En 1940, la agricultura empleaba el 44.7 por ciento de la fuerza de trabajo y la industria el 10.9 por ciento; para 1980, la agricultura había bajado al 5.2 por ciento, mientras la industria casi había duplicado su participación [...]. Los servicios y, en particular, la administración pública, absorbieron parte del excedente laboral, pero muchos trabajadores se vieron forzados a emigrar a los Estados Unidos (Safa, 1998:20) .

Es de vital importancia, además, resaltar la aparición de una conexión aérea directa entre San Juan y Nueva York (Badillo, 2006:73), facilitando así el desplazamiento de una ciudad a otra, tanto en términos económicos como temporales. Así pues, la sincronía de los tres factores (adquisición de la ciudadanía estadounidense, aumento del desempleo en la isla tras el intento fallido de la Operación Bootstrap y, por último, la aparición de vuelos directos San Juan-Nueva York) dio lugar un éxodo sin precedentes en la historia de Puerto Rico –hasta tal punto que dicho momento sincrónico es conocido como la Gran Migración Puertorriqueña- que acarrearía, consecuentemente, un aumento de la presencia puertorriqueña (*ergo*, hispanoamericana) en tierra estadounidense:

Después de la Segunda Guerra Mundial, las oportunidades de empleo en la economía expansiva de los Estados Unidos y los bajos costos de transportación aérea sirvieron como alicientes para que centenares de miles de puertorriqueños acudieran a los Estados Unidos en busca de trabajo. [...] Un gran número de trabajadores optaron por emigrar a centros urbanos, donde se conseguían empleos en la industria liviana o en el sector de servicios. Los antiguos sectores puertorriqueños de Manhattan crecieron rápidamente con la afluencia de nuevos migrantes. Estos desarrollaron barrios puertorriqueños importantes en el Bronx y Brooklyn y en las comunidades vecinas de Nueva Jersey. En Chicago y Filadelfia las comunidades boricuas también se expandieron rápidamente entre 1950 y 1960 y se desarrollaron otras en Cleveland, Connecticut, Buffalo e Indiana (Picó, 1988:263-64).

A diferencia de los puertorriqueños, los cubanos, segundo pueblo hispanocaribeño insular en emigrar en masa hacia los Estados Unidos de América, no lo hacen primordialmente por cuestiones económicas, sino políticas y, de manera más precisa, tras el triunfo de la Revolución castrista. En efecto, 1959 se convierte en el año en que Fidel Castro, el comandante, consigue derrocar a Fulgencio Batista y hacerse así con la dirección de la vida política y artístico-intelectual del país, lo que va a empujar a muchos artistas al exilio y, particularmente, a tierra estadounidense, dada la proximidad del país, la aceptación del mismo a los desertores del nuevo régimen comunista y las posibilidades económicas que representa el gigante americano frente a

otros destinos. En este sentido, la dirección intelectual y literaria cubana que había instaurado Fidel Castro desde su triunfo para los sucesivo a través de su explícito discurso “Palabras a los intelectuales”, donde pronunció la ya famosa cita “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” se materializó, entre otras decisiones vinculadas a la censura ideológica en el terreno artístico, con en el cierre del suplemento cultural *Lunes de Revolución*, dirigido por el autor Guillermo Cabrera Infante:

Con la clausura de *Lunes*, se formó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, que reunió y supervisó a los escritores y sus nuevos medios de expresión. Esta organización, esencialmente, se aprovechó de la función creada y establecida por *Lunes* de promover la literatura y las artes, formalizándola bajo sus propios conceptos. El cierre de *Lunes* provocó un vacío, en lo literario y lo cultural, que necesitaba ser llenado, y es así como surgen dos publicaciones de la UNEAC: *Unión* y *La Gaceta de Cuba*, al mismo tiempo que se abrió una casa editorial de la UNEAC y ésta patrocinó su propio programa televisivo. [...] El último número de *Lunes* resultó en una abierta protesta contra lo acontecido en las reuniones de la Biblioteca Nacional, aunque no se incluyeran los feroces ataques y las acusaciones hechas al suplemento. [...] Desde su cierre, la mayoría de los que escribieron en sus páginas se encuentra en el exilio (Luis, 2003:53-4).

Si bien la migración a los Estados Unidos comienza ya con la victoria del régimen revolucionario, el año 1980 ve incrementar el exilio cubano de forma significativa a través del éxodo del Puerto de Mariel, acontecimiento de repercusiones internacionales que dio lugar a un gran desplazamiento de ciudadanos cubanos a los

Estados Unidos con el beneplácito de Castro. De manera más precisa, el éxodo de 1980 se originó a partir del encierro que un pequeño grupo de cubanos llevó a cabo en la embajada peruana del distrito de Miramar de La Habana en búsqueda de asilo político frente a la estrategia dictatorial imperante en la Cuba revolucionaria. La repercusión del incidente condujo con posterioridad a un momento histórico en la vida del régimen socialista en que Fidel permitió, excepcionalmente, el abandono de la tierra cubana de todo aquel que el régimen considerara como antisocial y escoria. Reinaldo Arenas relata en su autobiografía póstuma, *Antes que anochezca* el pasaje de la siguiente forma:

Se abrió entonces el puerto del Mariel, y Castro, después de declarar que toda aquella gente era antisocial, dijo que, precisamente, lo que él quería era que toda aquella escoria se fuera de Cuba. Inmediatamente, comenzaron los cartones que decían: que se vayan, que se vayan, que se vaya la plebe. El Partido y la Seguridad del Estado organizaron una marcha voluntaria, entre comillas, en contra de los refugiados que estaban en la embajada (Arenas, 1992:299).

Esta idea fue, además, especialmente potenciada por el gobierno, que pretendía ofrecer una imagen deteriorada de aquellos que deseaban abandonar el país con el fin de minimizar los efectos negativos acarreados al perfil internacional del socialismo cubano y eludir así toda sospecha de persecución política de los buscadores de asilo, en última instancia, al otro lado del Estrecho de la Florida. Richard Gott alude en su *Cuba. Una nueva historia* que:

Un editorial de Granma proclamó que los buscadores de asilo eran, en su mayor parte, “criminales, lumpen y elementos antisociales,

holgazanes y parásitos”. Ninguno de ellos estaba sometido “a persecución política, ni precisaba usar el sagrado derecho de asilo diplomático”. Una declaración del gobierno los llamaba “escoria”, individuos que habían renunciado a los ideales de la patria por la seducción del comunismo. El Partido Comunista organizó “mítines de repudio”, manifestaciones de hostilidad en el exterior de las casas de los que habían entrado de la embajada y se organizó una gran manifestación de protesta para marchar hacia ésta. (Gott, 2007:405)

Si bien los primeros encerrados en la embajada antes mencionada, unos 10.000, encontraron refugio en Costa Rica con la anuencia del comandante cubano, el resto de buscadores de una nueva patria fuera de las fronteras cubanas contó con la ayuda de los cubanos ya emigrados en La Florida (fundamentalmente, la ciudad de Miami) para llevar a cabo un éxodo de ciudadanos isleños hacia tierra estadounidense: La crisis cobró un aspecto más dramático dos días después, cuando Castro interrumpió el puente aéreo a Costa Rica y anunció que a cualquiera que deseara hacerlo se le permitiría abandonar la isla. Miles de cubanos aprovecharon inmediatamente la oportunidad, de hecho bastantes más de los que Castro había negociado con el presidente Carter, quien igualmente temerario declaró que Estados Unidos los recibiría con los brazos abiertos [...]. Inmediatamente se puso en marcha un éxodo improvisado, organizado por los cubanos de Miami con la conformidad de Castro. Cientos de pequeños barcos llegaron de Florida al puerto de Mariel: 94 el 24 de abril, 349 el 25 y 958 el 26. Cuando se vio que eran miles los cubanos que deseaban abandonar la isla se abrieron oficinas especiales para organizar su partida (Gott, 2007:405).

La crisis del Puerto del Mariel se convirtió así en un éxodo de rápido

crecimiento de ciudadanos cubanos que abandonaron el país en busca de refugio internacional, fundamentalmente, en Estados Unidos de América, lugar al que se desplazaron alrededor de 125.000 individuos entre abril y octubre del mismo año (Bergad y Klein, 2010:40). Los exiliados en Norteamérica fueron bautizados con el sobrenombre de marielitos, entre los que se hallaba un variopinto conjunto de artistas e intelectuales, y su exilio fue posible por dos factores políticos sincrónicos: en primer lugar, la aprobación sine qua non de Castro y, en segundo, las condiciones favorables del gobierno estadounidense al respecto de la acogida de represaliados políticos. Por otro lado, bien cierto es que la llegada de Fidel Castro al poder atrajo a Cuba de nuevo a un pequeño número de exiliados de la política de Batista, pero no cabe duda que la figura del comandante dio pie a un número mucho mayor de exilios que, en el caso de aquellos que encontraron refugio en Estados Unidos, se centraron fundamentalmente en la ciudad de Miami y, al igual que ya lo habían comenzado a hacer sus vecinos boricuas, también en la ciudad de Nueva York.

El último pueblo hispanocaribeño insular desplazado en masa a tierra estadounidense es el dominicano, una vez se termina la época dictatorial de Leónidas Trujillo, conocido como el trujillato, tras su asesinato el 30 de mayo de 1961 de forma que el país comenzó a abrirse al mundo, a pesar de sufrir grandes y continuadas convulsiones políticas, que incluso acarrearían la invasión de la isla por los Estados Unidos en varias ocasiones con el fin de evitar, en última instancia, la aparición de una segunda Cuba a su alrededor. Tal y como afirma William Luis (1997:34), la ola migratoria dominicana que tuvo lugar en la década de 1970 (fundamentalmente, hacia Nueva York) se debió a dos factores principales: por un lado, el fin de la dictadura de

Leónidas Trujillo, que finalizaría con el asesinato de El Jefe, así como la segunda ocupación norteamericana de la isla quisqueyana, que se dio por terminada en septiembre de 1966 con la retirada de la isla de los últimos miembros del cuerpo militar norteamericano.

En resumidas cuentas, la segunda mitad del siglo XX se convierte así en una época de migraciones continuadas y ciertamente significativas –muchas de ellas sin antecedentes del mismo calado- de individuos provenientes de las tres islas que conforman el Caribe español insular hacia el país estadounidense, lo que comienza a generar, a su vez, cambios culturales en su nuevo medio y, particularmente, en la ciudad en la que todos ellos coinciden en su exilio y desplazamiento diaspórico: Nueva York. La demografía estadounidense va a verse ciertamente alterada en números, lo que va a reflejarse también en cambios lingüísticos ya que, frente a la predominancia del inglés como lengua vehicular o de facto, el español y las culturas hispánicas van a ser ciertamente reforzadas en barrios neoyorquinos como East Harlem (conocido como *Spanish Harlem* o El Barrio, dada dicha influencia) o Washington Heights (conocida actualmente como Quisqueya Heights, por el alto número de quisqueyanos residentes en él). En efecto, el aumento de la población de orígenes latinoamericanos va a acarrear la aparición de un mercado enfocado a la población hispanoparlante dentro de los confines de la Gran manzana (desde restaurantes con menús basados en la gastronomía oriunda del Caribe y otras regiones “latinas”, hasta periódicos escritos en español en cuyas páginas se patrocinan dichos comercios, estableciendo una relación de feedback entre las empresas enfocadas a los migrantes y su estirpe). De esta forma, La ciudad que nunca duerme va a convertirse así, como fruto de dicha reunión exílica y

diaspórica, en un hervidero de producciones artísticas de gran heterogeneidad (literatura, música, arte pictórico, arte sacro, muralismo o baile) que, incluso, va a superar las barreras disciplinarias del arte tal y como lo conocemos, como el ejemplo de la rumba neoyorkina de Central Park, que va a combinar todas ellas de forma sincrónica y sin guión ni pago de entrada. A diferencia de otras artes nacidas en el país estadounidense fruto de dichas migraciones que sí se adecuan a los estándares que marcan los investigadores, como el caso de la literatura hispanocaribeña escrita en Estados Unidos (con nombres tan relevantes como el marielito exiliado en Nueva York, Reinaldo Arenas, el premio Pulitzer Óscar Hijuelos, de orígenes cubanos, o la dominicana-americana Julia Álvarez), la rumba va a quedar fuera de la cuestión artística, con escasas excepciones, dadas precisamente sus particularidades multiartísticas, que van a hacer de ella un objeto de estudio muy difícil de clasificar y, por lo tanto, investigar y difundir, incluso a pesar de contar con más de un decalustro de existencia.



Imagen 1. Portada de *El Especialito*. Fotografía tomada el 26 de mayo de 2017 en el barrio de Washington Heights donde puede apreciarse un contenedor del periódico semanal *El Especialito*, escrito íntegramente en español y dirigido a la población hispana residente en Nueva York. [Fotografía propia].

Desde el punto de vista socio-filosófico, las migraciones que tienen lugar en el segundo decalustro van a dar lugar a un movimiento de líneas grupales y, de manera más exacta, las tildadas de fuga (de un abanico de tres tipos diversos de líneas: de segmentaridad, segmentaridad molecular y, las ya mencionadas –y de mayor interés para el presente análisis- de fuga o de desterritorialización), conceptos todos ellos

barajado por Gilles Deleuze y Claire Parnet (2007). En efecto, el filósofo comienza sus postulados teóricos advirtiéndole que, con independencia de hallarse en grupos o de forma individual, todos estamos hechos –o nos vemos en la necesidad de dar respuesta a nuestros contextos- a través de una serie de líneas, pudiendo ser estas de diversa tipología: “Whether we are individuals or groups, we are made up of lines and these lines are very varied in nature” (p. 124). Hecha la introducción teórica de sus reflexiones, prosigue Deleuze con la clasificación de su concepto de líneas en tres grandes grupos, siendo las primeras aquellas que nos hacen –y advierten- de los diversos segmentos que trazan la vida humana en sus diferentes etapas, desde la escuela hasta la jubilación:

The first kind of line which forms us is segmentary – of rigid segmentarity (or rather there are already many lines of this sort): family –profession; job-holiday; family –and then school – and then the army – and then the factory – and then retirement. And each time, from one segment to the next, they speak to us, saying: Now you’re not a baby any more”; and at school, “You’re not at home now”; and in the army, “You’re not at school now”... In short, all kinds of clearly defined segments, in all kinds of directions, which cut us in all sense, packets of segmentarized lines (Deleuze y Parnet, 2007:124).

En un segundo lugar, Deleuze pasa *a posteriori* a describir el segundo tipo de su concepto de líneas, de interpretación más confusa o abierta, quizá, que las primeras:

[...] we have lines of segmentarity which are more intimate or personal –they run through societies and groups as much as individuals. They trace out little modifications, they make detours, they sketch out rises and falls: but they are

no less precise for all this, they even direct irreversible processes. But rather than molar lines with segments, they are molecular fluxes with thresholds or quanta.[...] Many things happen on this second kind of line –becomings, micro-becomings, which don't even have the same rhythm as our “history”. This is family histories, registrations, commemorations, are so unpleasant, whilst our true changes take place elsewhere –another politics, another time, another individuation. A profession is a rigid segment, but also what happens beneath it, the connections, the attractions and repulsions, which do not coincide with the segments, the forms of madness which are secret but which nevertheless relate to the public authorities: for example, being a teacher, or a judge, a barrister, an accountant, a cleaning lady? (Deleuze y Parnet, 2007:124-25).

Por último, el filósofo parisino llega al tercer tipo de líneas, que son aquellas de mayor relevancia para entender las migraciones hispanocaribeñas hacia los Estados Unidos como líneas de fuga que se encarnan en el desplazamiento humano como respuesta subjetivada frente a los contextos de exilio y escasez económica dados en los tres países que conforman el Caribe español:

there is a third kind of line, which is even more strange: as if something carried us away, across our segments, but also across our thresholds, towards a destination which is unknown, not foreseeable, not pre-existent. This line is simple, abstract, and yet it is the most complex of all, the most tortuous: it is the line of gravity or velocity, the line of flight and the greatest gradient [...] (Deleuze y Parnet, 2007:125).

Pues bien, partiendo de esta idea y clasificación deleuziana a través del concepto de líneas, María Teresa Herner (2009) se centra en describir esta última línea

como el tipo de línea caracterizada por “pura intencionalidad, donde hay desterritorialización absoluta. En una sociedad todo huye y la sociedad se define por estas líneas de fuga” (p. 163). Así, pues, las migraciones hispano-caribeñas dirigidas hacia los Estados Unidos, con las consecuencias que acarrearán para el lugar que abandonan y al que llegan, se convierten pues en líneas de desterritorialización grupales deleuzianas que a posteriori darán lugar a nuevo proceso de territorialización en tanto que, ante la pregunta de qué es un territorio –en términos filosóficos-, la misma prosigue con su reflexión crítica en la que apunta que “un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control” (Herner, 2009:167). Así pues, el territorio que, en estos mismos términos, pasa a ser desterritorializado (Caribe hispano insular) conduce irremediabilmente a la territorialización de un, valga la redundancia, territorio (Nueva York, en este caso) en el que confluyen los migrantes que actúan como actantes que emplean las líneas de fuga dados sus diversos contextos y sobre el que manifiestan su propia idiosincrasia en un claro ejercicio de inhibición de la transculturación absoluta hacia la construcción cultural anglo-americana a la que los empuja la eterna hegemonía del WASP (White Anglo Saxon Protestant). De esta forma, pues, el proceso de desterritorialización y territorialización es lo que da lugar a la aparición del territorio, en este caso concreto el neoyorquino, como lugar en el que confluyen explícitamente los procesos apuntados por Deleuze y Parnet (2007:124-125) en cuanto a las respuestas del comportamiento humano grupal (líneas de fuga) y las matizaciones de María T. Herner (2009) en referencia a la consideración del propio territorio como “movimiento concomitante de

territorialización y desterritorialización” (con consecuencias para ambos lugares: el abandonado y al que se llega), que en el fondo de su exposición se halla intrínseco el significado de la siguiente forma:

...Territorialización > desterritorialización > territorialización > desterritorialización...

Génesis del territorio (Caribe hispano > Ciudad de Nueva York)

### **La Rumba de Central Park como fenómeno cultural de migrantes hispanocaribeños en pleno Nueva York**

Tal y como se ha apuntado con anterioridad, la rumba neoyorkina resulta un proceso ciertamente interesante para su análisis desde diferentes perspectivas académicas dadas las particularidades del evento (como la sociológica, la antropológica, filosófica o la filológica, entre otras), así como su nacimiento a partir de migraciones humanas y relaciones intra e interculturales. Así, pues, desde una aproximación multidisciplinar, dicho festejo se caracteriza por ser resultado de la eclosión de las culturas y tradiciones hispanocaribeñas de los migrantes que, si bien la mayoría de participantes procede de regiones con características similares, sus backgrounds identitarios y artísticos resultan heterogéneos: desde escritores cubanos exiliados, músicos puertorriqueños en busca de una mayor difusión de su obra, bailarines dominicanos en la diáspora y un largo etcétera. Es por ello que definir la rumba stricto sensu resulta, cuanto menos, problemático. Bien es cierto que el evento surge como

reunión de migrantes llegados del Caribe español (así como otros individuos hispanoamericanos, aunque en menor medida, como el caso de colombianos o mexicanos –principal grupo étnico de orígenes hispánicos en Estados Unidos-) residentes en los distintos barrios de Nueva York en el día de descanso laboral en “el país del dólar” (los domingos) en plena tarde, incluso los días que apuntan a lluvia, y hasta la hora de cierre del parque donde tiene lugar: alrededor de las diez de la noche. A pesar de ser un evento surgido de forma ciertamente improvisada, resultado de la transferencia de escena desde el ámbito doméstico al público y sin ningún tipo de subvención gubernamental dado su carácter didáctico de las culturas caribeñas, su relevancia no ha dejado indiferente a la prensa en Estados Unidos e, incluso, el paso del tiempo le ha acarreado cierto carácter turístico para los visitantes, lo que, en ningún caso, le ha supuesto de cierto grado de institucionalización, dejándolo así bajo la espontaneidad y la reunión tácita en la comunidad participante:

The Rumba caught the attention of cultural reporters, who wrote favorable articles in the New Yorker magazine and other publications [...]. The Central Park Rumba was even written up in Spanish-language newspapers in Florida Guidebooks directed tourists to visit the Rumba on their trips to Central Park [...]. However, even as its popularity grew, the Rumba remained resistant to institutionalization. No one “ran” the Rumba. There were acknowledge informal leaders, respected musicianship. But no one wanted to take responsibility for logistical detail and supervising people’s behaviour (Maya, 2008:143).

De cualquier modo, el instrumento musical es, sin lugar a dudas, el medio prioritario a partir del cual confluyen todas las artes que se dan cita en dicho evento ya

que son las voces espontáneas de los cantantes y el ritmo de los tambores y timbales al compás los que guían el baile de la multitud que acude como participante y todos aquellos turistas y visitantes del parque que se unen al festejo e, inmediatamente, pasan a formar parte de él en un juego de interacción improvisada. A pesar de hallarse en pleno corazón de los Estados Unidos de América, la mayor parte de los cantos se realizan en castellano, en su expresión dialectológica hispanocaribeña, ya que los mismos provienen de las diversas regiones del Caribe que habla castellano, por lo que es común observar una voz que interpreta al unísono una canción a la que se van sumando el resto de los integrantes que interactúan con el cantante principal estableciendo así una interpretación esporádica al ritmo de los instrumentos que los músicos se dedican a tocar en una confusión perfecta de sonidos, voces, ritmos y bailes. Anecdóticamente, hombres y mujeres no tienen una misma participación en el festejo, como herencia de los roles culturales aprendidos en sus orígenes en tierras caribeñas, en tanto que “Drumming and singing are predominatly male practices; women mostly participate by dancing and singing” (Jottar-Palenzuela, 2012:458). De cualquier manera, la música es así el instrumento principal de conexión entre todos los invitados, si bien el término “música” ha de contextualizarse a las peculiaridades del evento: no se trata de canciones al estilo más convencional, sino que la misma surge de la mezcla de los viejos cantos que los migrantes portan consigo como parte de su cultura de origen, así como de ritos religiosos en lenguas precolombinas colonizadas y africanas herencia del pasado esclavo. La influencia africana es, de hecho, un elemento ciertamente central en la rumba en tanto que el propio festejo es definido, desde sus inicios en tierras caribeñas, como “an example of transculturation, the cultural and racial intermingling

of various ethnic groups from West Africa and Spain in Cuba, now replying itself in New York as a multinational, interethnic space based in the interaction and negotiation of people from several post- and neo-colonial locations” (Jottar-Palenzuela, 2012:469). El acerbo compartido por los integrantes rumberos recrea, así, un proceso de relaciones intraculturales entre los miembros con independencia de la cuestión étnica y racial de estos, siendo la lengua española el mayor elemento de unión dentro de su gran heterogeneidad integrante. Lo cierto es que dichos ritos han sido adquiridos por los participantes a través de la cultura o literatura popular (particularmente, transmitida a través de la oralidad) de sus países de origen y resultan así herencia de su background cultural y religioso o bien ha sido aprendido a través del entorno familiar en el caso de las segundas generaciones, así como en el caso particular de los *nuyoricans*, es decir, los ciudadanos de origen puertorriqueño nacidos y/o criados en la idiosincrasia anglo-estadounidense, fundamentalmente en Nueva York – de ahí al origen del término entre “nuyo” y “rican”, si bien a veces también son denominados neorricans-. No en vano, recordemos que la rumba de Central Park tiene sus orígenes ya en las islas antillanas y en el ámbito doméstico, así el parque tan solo pasa a convertirse en un lugar territorializado, en términos deleuzianos, por los migrantes durante, al menos, un tiempo determinado, lo que lo conforma, en efecto, el parque de Central Park en un territorio de confluencia pública y artística simultáneamente. Lo cierto es que la transferencia al ámbito público, aspecto este mantenido hasta la actualidad una vez se diera el paso a este desde el doméstico, parece, además, sujetarse a través de otro importante elemento: la gratuidad y la interacción público-artistas. En efecto, la presencia hispanoamericana en las proximidades del parque neoyorquino ha dado

lugar a la apertura de negocios de ocio como bares y clubs dirigidos específicamente al mercado latino, muchos de los cuales se han visto obligados a cerrar por la preferencia de los rumberos a la libertad espacial del parque y, de igual modo, la ausencia del pago de entrada y la asequibilidad de las comidas y bebidas ingeridas en este frente al consumo en locales privados, así como, no menos importante, la fácil interacción de los integrantes con los músicos:

The musicians negotiate between the performative codes of a folkloric spectacle (presenting a polished show that demonstrates their professionalism and mastery of the genre) and those of a street rumba (no clear lines between audience and performer, open-ended improvisation) that some in the audience prefer. [...] Some never went to La Esquina Habanera because it cost money, the show did not contain enough variety and it's too top-down (Knauer, 2009:144).

Asimismo, la religión intrínseca en los rezos convertidos en canto pasa así, a su vez, a convertirse en parte de unión de los participantes a través de las invocaciones al son de los tambores y los bailes que los acompañan. En efecto, gran parte de los cubanos migrados que toman parte en dicho evento son procedentes de la hermandad religiosa Abakuá (JottarPalenzuela, 2012:471), lo que convierte a las prácticas religiosas oriundas del Caribe (ergo, de la fusión de las creencias africanas, europeo-judeocristianas y precolombinas) en base de gran parte de la rumba, si bien se ve enfatizada la celebración festiva del evento frente al rezo netamente religioso que ha pasado a perder su carácter devoto en pro de una manifestación identitaria, si bien diversa entre sí (son muchas, además, las fuentes religiosas de las que proceden los cantos, sin que se produzca ninguna deserción en los cantos dado, precisamente, a

haber perdido el carácter exclusivamente religioso de estas a favor de la construcción de su identidad en condiciones diaspóricas): “For Cuban immigrants in New York, the Afro-Cuban cultural world of rumba [...] is a way to connect with their “roots” and construct a Cuban identity in the diaspora [...]” (Knauer, 2009:145). No en vano, la rumba responde a la manifestación del folklore propio de diversos países que bajo el sintagma “caribeños” parece borrar las diferencias culturales existentes entre los mismos, especialmente para los ojos del visitante. Así, si bien el español es la lengua de comunicación entre los mismos por excelencia, las diferencias identitarias entre los participantes se dejan ver en aspectos tan inadvertidos como la elección de su comida, el canto en el que más se involucran o su respaldo a los ritmos religiosos. Diana Taylor (2003) escenifica de forma parlante *per se* dichas diferencias: “Cuban women sold Cuban pasteles on one side; Puerto Rican women sold arroz con gandules on the other” (p. 267). Asimismo, la propia génesis de la rumba conllevó ciertas diferencias entre los propios migrados ya que los cubanos exiliados a través del Puerto del Mariel, los marielitos, se negaron hasta 1994 a tocar con el resto de caribeños debido a su rechazo a ser asociados con la criminalidad a la que se asociada el evento, lo que los retrotraía a la atmósfera de pseudoclandestinidad en la que vieron obligados a moverse en su país de origen dada la dictadura castrista (Taylor, 2003:267). De ahí a que, en conjunto, sea pues más apropiado hablar de una base intracultural estructurada sobre las diversas raíces hispanocaribeñas transferidas a un nuevo medio en lugar de apuntar a un único emblema cultural como factor *sine qua non*. Y es que la rumba sobre la que se está realizando el presente análisis no es tan solo expresión artística cubana ni dominicana ni puertorriqueña (o *nuyorican*) ni de ninguna otra región caribeña o

“latina” sino que surge de la fusión de todas ellas, precisamente, a través de la intraculturalidad nacida a partir del contacto entre las mismas (lo que no está en disputa con la predilección de los participantes por uno u otro elemento constituyente del evento ya que el heterogéneo abanico de posibilidades se crea a través de dicho contacto de las diversas culturas). Es de enfatizar que, dadas las circunstancias paraartísticas del festejo se podría tender a dar respuesta al origen de la rumba como proceso de transculturación de los diversos migrados en su nuevo medio receptor. No obstante, no comparto dicha afirmación sino que me inclino a pensar en un proceso de transculturación de las diferentes culturas caribeñas sobre las que nace la propia rumba neoyorkina (de ahí a la intraculturalidad fruto del contacto entre las mismas en el medio hegemónico anglo) y no como una transculturación de estos hacia el medio socio-lingüístico de mayor poder en los Estados Unidos: el anglo. Bien es cierto que la Rumba surge como manifestación artística de los migrados hispanoamericanos y, por lo tanto, es esperable que se dé tal fenómeno sociolingüístico en los nuevos americanos en su introducción a la cultura de dominio y con connotaciones positivas en el consabido binomio dual intercultural. En palabras de Rosa Abenoza:

la condición de inmigrante siempre debe ser transitoria, ya que la vocación natural de la inmigración es la integración en la sociedad de acogida. Tardará una, dos o incluso tres generaciones, pero dicha integración terminará por producirse puesto que, tras un tiempo de adaptación y arraigo, la sociedad de acogida se convierte en el espacio de pertenencia original (2004:51).

Sin embargo, en la rumba no se aprecia dicha transculturación de los inmigrantes hispanocaribeños hacia el medio anglo ya que absolutamente todas las

particularidades del festejo nacen de las culturas hispánicas (desde la lengua vehicular que usan los integrantes en su comunicación, sus cantos, sus bailes, sus danzas, sus ritos, sus proclamas y hasta su gastronomía). El evento, además, lleva perpetuándose en el tiempo desde hace más de una década y la introducción de elementos pertenecientes a la cultura anglo-estadounidense o la lengua de facto en los Estados Unidos no ha penetrado aún con estabilidad en él. Existe pues una inhibición del proceso de transculturación en la manifestación poliartística llevada a cabo por los individuos hispanocaribeños que llevan a cabo la génesis festiva que, lejos de resultar de la intraculturalidad de sendos grupos etnolingüísticos (anglo e hispano), actúa como emblema de una identidad inmigrante que, en efecto, no cesa de verse arropada por un flujo humano procedente del Caribe que habla español y cuyos números demográficos no dejan de crecer (tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo). Y esta es, sin lugar a dudas, la mayor razón por la cual la rumba sigue existiendo a través de las décadas y siempre en español a pesar de sus orígenes marginales, la persecución policial que ha sufrido en diversas etapas de la vida política de Nueva York o la fuerte influencia del inglés en el mundo como tótem del poder estadounidense. No en vano, el análisis del último informe publicado por el Instituto Cervantes, bajo el epígrafe El español: una lengua viva. Informe 2015, pone de manifiesto la gran relevancia de la que goza la lengua española en el tiempo actual al constatar que casi 470 millones de personas a lo largo del mundo tienen dicho idioma como lengua materna y la cifra aumenta hasta los casi 559 millones si hablamos de los usuarios potenciales, que se obtienen al sumar los hablantes nativos, los hablantes de competencia limitada y los estudiantes de español como lengua extranjera (Fernández

Vítóres 2015:5). El español se convierte así, siempre según dicho informe, en la segunda lengua materna más extendida, tras el chino mandarín, y se estima que, si bien en la actualidad el 6,7% de los habitantes del mundo son hispanohablantes, este número aumente por cuestiones demográficas hasta el 7,5% en 2030 y al 10% en tres o cuatro generaciones (Fernández Vítóres 2015:52015:5). De forma nada anecdótica, entre los tres países con mayor número de hispanohablantes no se halla el país del que la lengua es originaria y, de hecho, hay que esperar hasta el cuarto puesto en dicho ranquin para encontrar al país ibérico. De esta forma, México (121.005.815), seguido por los Estados Unidos de América (alrededor de 53 millones y único país de estos tres donde el español no es lengua oficial) cuentan con las cifras de población más elevadas de hablantes de español, seguidas por Colombia (48.014.693) y España (46.771.341). El español en su variante dialectal caribeña, de raíces andaluzas y canarias e influida por las lenguas amerindias colonizadas, se ve fuertemente ligado a la rumba como emblema que une a las diversas procedencias de los pueblos hispanoamericanos migrados que la nutren y mantienen en el tiempo como expresión artística de identidad "latina". Si ha de existir un proceso de mezcla de culturas y adquisición de aspectos homónimos por parte de individuos procedentes de otras, este es, sin lugar a dudas, el que tiene lugar entre los propios integrantes caribeños oriundos de distintos lugares y no el de estos con el medio anglo, por lo que la rumba bien puede ser entendida como una proyección del Caribe que se territorializa en la ciudad de Nueva York.



Imagen 2. Rumba en Central Park. Fotografía de la rumba tomada el domingo 28 de mayo de 2017 en Central Park. En ella pueden apreciarse los participantes pertenecientes a diversas etnias y razas reunidos en torno a los tambores, mientras otros comen y beben sentados en los bancos, y los turistas toman fotografías. [Fotografía propia].

De cualquier modo, la comida y la bebida son también una parte esencial del festejo donde cada participante trae de su propia casa el plato que va a ingerir y/o compartir con el resto en plena rumba o bien la adquiere a través de los improvisados puestos de comida, que también se convierten en foco de atracción turística. La fusión de los platos, en su mayoría salidos de recetas típicas del Caribe, y las bebidas, cervezas e incluso otros alcoholes cubanos, dominicanos y boricuas elaborados por los propios

invitados en sus casas y servidos en vasos de plástico rojo debido a la prohibición de beber alcohol en la calle mostrando la bebida (conocido como open alcohol, que es un delito penado con multa y/o arresto en tierra estadounidense) es parte ciertamente relevante del festejo dada su larga duración. De esta forma, la celebración artística tampoco olvida la gastronomía típica de sus países de origen construyendo así un imaginario momentáneo en el tiempo donde todos se olvidan de que se hallan en pleno corazón de Manhattan y parecen hallarse de nuevo en sus países de origen, a pesar de que una simple mirada a la estética de su alrededor y la constante visita de turistas que se van sumando al evento o simplemente se paran a tomar un par de fotografías les recuerde que se hallan al otro lado del Estrecho de la Florida. Aunque pudiera parecer anecdótico, el empleo de su propia comida, que comparten y/o venden entre los integrantes en el festejo, aumenta los lazos de unión tanto entre estos como entre estos con sus países de origen estableciendo su propia red de contacto con su cultura a pesar de hallarse en un contexto diaspórico, algo ciertamente esperable en los procesos migratorios:

Las redes sociales creadas humanizan y hacen más soportable la experiencia migratoria. Estas redes de apoyo ayudan a otros inmigrantes con diferentes características a incorporarse a uno u otro país, comunidad, ciudad o barrio. Lógicamente en estas comunidades –por lo general de una comunidad, etnia u origen determinados- se mantiene la lengua de origen, la gastronomía, las costumbres, los ritos [...] (Abenoza, 2004:49).



Imagen 3. Rumba en Central Park. Fotografía de la rumba tomada el día domingo 28 de mayo de 2017 en la que puede apreciarse cómo un hombre canta al son de los timbales mientras otros y otras participantes corean su canto y bailan al compás. Otros, como puede observarse, charlan a su alrededor o se hallan sentados en los bancos disfrutando del evento multirítmico. Anecdóticamente, en la imagen puede apreciarse a la doctora Berta Jottar-Palenzuela, al frente y con pelo rizado, una de las mayores expertas en dicho festejo y gracias a quien pude conocer la existencia de la rumba dada la escasez de su difusión en España. [Fotografía propia].

No obstante, el imaginario espacial y temporal que recrean en pleno Manhattan resulta esporádico ya que, una vez que finaliza el espectáculo, los participantes retornan a su realidad cotidiana, volviendo así en términos deleuzianos a

responder a través de líneas de desterritorialización del lugar frente a las posibles multas o arrestos a los que pueden verse abocados. En muchos casos, se trata de individuos que residen en los barrios latinos de Manhattan ya mencionados como East Harlem o Washington Heights, donde el español es lengua vehicular y la música, la gastronomía y el resto de elementos identitarios se relacionan directamente con los países del Caribe hispano y escasea la influencia del medio de poder que los acoge. No en vano, Yolanda Martínez San Miguel (2004) da un paso más en esta misma dirección y llega a afirmar que Nueva York puede pasar, dada la gran influencia caribeña que ha recibido durante décadas a través de las migraciones hipanocaribeñas con las que se abría este artículo (entendidas como líneas de fuga frente a contextos dictatoriales y de crisis económicas), a convertirse en otra de esas islas:

Durante los últimos cinco años he estado estudiando la forma en que la migración impacta a aquellos que viven en las islas del Caribe, con el interés de identificar esos otros pulsos de la globalización que no dependen necesariamente de la perspectiva del sujeto que se desplaza fuera de su entorno cultural inmediato. Por ello he dedicado gran parte de mi estudio al análisis de las producciones simbólicas que aluden a los desplazamientos masivos de puertorriqueños, cubanos y dominicanos dentro del Caribe. Sin embargo, a medida que iba estudiando las producciones artísticas de estos tres países, se fue haciendo evidente que Nueva York tenía que funcionar como otra isla más en ese imaginario caribeño que estoy manejando (Martínez San Miguel, 2004:469-470).

A lo que continúa su conclusión al respecto, en lo que bien puede insertarse la génesis de la rumba de Central Park como movimiento pancaribeño

proyectado en tierra angloestadounidense que rompe –como afirma la propia autora– con los límites nacionales construidos por el individuo en tanto que “la experiencia pancaribeña que se ha estado gestando en esta zona nos obliga a repensar la manera en la que se definen los confines de los imaginarios nacionales y contemporáneos [...]” (Martínez San Miguel, 2004:470).

## Conclusiones

A pesar de que la rumba de Central Park haya adquirido una notable relevancia en la comunidad latinoamericanista como forma multiartística en la que confluyen diversas disciplinas homónimas en los últimos años, son pocos los estudios (y, particularmente, en castellano) que han ayudado a su difusión y conocimiento en este lado del océano Atlántico, motivo fundamental del nacimiento de este artículo. Tal y como se ha analizado a lo largo del mismo, si bien el festejo aparece ya en las tres islas que conforman el Caribe hispano insular (fundamentalmente, en Cuba) y en un ambiente doméstico e íntimo, el mismo adquiere carácter público y de manifestación idiosincrática cultural en la ciudad de Nueva York -de forma más concreta, en pleno corazón del parque de Central Park en Manhattan- a partir de los años 60 debido a los desplazamientos humanos sin precedentes en la historia migratoria del Caribe español (tanto insular –prioritario- como continental) acaecidos por diversos contextos dictatoriales y económicos imperantes en los estados latinoamericanos –y entendidos como líneas de fuga deleuzianas frente a dichos contextos-. De ahí, en efecto, a su nombre: rumba de Central Park, acuñado de forma esporádica y sin un cuerpo

organizador ni institucionalizador, tal y como surge y se desarrolla el propio festejo en el mayor de los parques de la ciudad de Nueva York todos los domingos de época estival. El análisis de dicho evento pone de manifiesto que sus peculiaridades resultan aristas difíciles de clasificar en tanto que, tal y como la heterogeneidad étnica y racial que caracteriza a los tres países del Caribe hispano insular migrado a La Gran Manzana, la rumba resulta de una fusión de músicas, danzas, tradiciones, literatura popular, folklore -en la extensión más amplia del lema- y hasta religión –si bien sin el carácter devoto que le es típicamente atribuido-. En última instancia, la existencia de la rumba neoyorkina da luz a la aparición de formas artísticas que exceden aquellas que son consensuadas por la comunidad científica y surgen como fruto de migraciones humanas y relaciones intraculturales entre los distintos pueblos que integran dicho festejo desde hace más de un decalustro, lo que da origen a manifestaciones idiosincráticas como formas de reunión y confluencia identitaria (que inhibe la transculturación hacia lo anglo) de los desplazados en un medio en el que su cultura, hispanoamericana, pretende conquistar o territorializar su propio lugar en los estándares de la tradición hegemónica anglo-estadounidense. De esta forma, la influencia hispanocaribeña (o pancaribeña, por extensión) lleva a replantearse la gran influencia cultural e histórica que dicho pueblo ha ejercido (y ejerce) sobre el medio que lo recibe, la ciudad de Nueva York, pasando esta a ser considerada por todo ello como una proyección de la cultura isleña en pleno corazón estadounidense. De esta forma, pues, se puede apreciar cómo se borran los límites culturales y lingüísticos teórico-nacionales en pro de una diversidad etnolingüística fruto de los movimientos humanos contemporáneos y actuales a escala mundial.

## Agradecimientos

Agradezco al Gobierno vasco/Eusko Jaurlatitza su contribución económica en forma de beca predoctoral, lo que ha posibilitado la realización de la presente investigación como parte de mi Tesis doctoral. De igual forma, agradezco a la profesora Berta Jottar-Palenzuela su ayuda y guía en la rumba neoyorkina en la que tuve lugar de participar gracias a mi desplazamiento a dicha ciudad a través de mi ponencia en un congreso literario de la Universidad de City College of New York (Manhattan, Nueva York, Estados Unidos). Por último, agradezco a todos los rumberos la cálida bienvenida que me brindaron y todos los testimonios que de forma desinteresada compartieron conmigo a sabiendas de mi papel de investigador.

## Bibliografía

Abenoza Guardiola, R. (2004). *Identidad e inmigración: orientaciones psicopedagógicas*.

Madrid: Catarata.

Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores.

Bergad, L. W. y Klein, H. S. (2010). *Hispanics in the United States. A Demographic, Social, and Economic History, 1980-2005*. Nueva York: Cambridge University Press.

Deleuze, G. y Parnet, C. (2007). *Dialogues II*. Nueva York: Columbia University Press, 1997.

DRAE [Diccionario de la Real Academia Española] (2014). Diccionario de la lengua española. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Fernández Vítors, D. (2015). *El español: una lengua viva. Informe 2015*. Madrid: Instituto Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol\\_lengua\\_viva/pdf/espanol\\_lengua\\_viva\\_2015.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/pdf/espanol_lengua_viva_2015.pdf)

Gott, R. (2007). *Cuba. Una nueva historia*. Madrid: Ediciones AKAL.

Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, 13, 158-171.

Jottar-Palenzuela, B. (2012). Rumba's Democratic Circle in the Age of Legal Simulacra. En A. Jota Aldama et al. (ed.) *Performing the US Latina and Latino Borderlands*. Bloomington: Indiana University Press.

Martínez-San Miguel, Y. (2004). La 'otra isla' de Nueva York y la caribeñidad a la interperie. En S. Torres-Saillant et al. (comp.) *Desde la Orilla: hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo: Editora Manatí.

Maya Knauer, L. (2008). Racialized culture and translocal counter-publics: Rumba and social disorder in New York and Havana. *Caribbean Migration to Western Europe and the United States: Essays on Incorporation, Identity, and Citizenship* (pp.131-168). Filadelfia: Temple University Press.

Luis, W. (1997). *Dance Between Two Cultures. Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Nashville: Vanderbilt University Press.

- (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana*. Madrid: Editorial Verbum.

Picó, F. (1988). *Historia General de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.

Safa, H.I. (1998). *De mantenidas a proveedoras*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durnham: Duke University Press.

## ANEXO IV:

### LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA ESCRITA EN ESTADOS UNIDOS:

#### APLICACIONES DOCENTES

## LA LITERATURA HISPANO-CARIBEÑA ESCRITA EN ESTADOS UNIDOS: APLICACIONES DOCENTES<sup>108</sup>

ENDIKA BASÁÑEZ BARRIO

*Universidad del País Vasco (Investigador Predoctoral del Gobierno Vasco)  
Grupo de Investigación Consolidado tipo A [IT706-13]*

### 1. OBJETO DE ESTUDIO

La introducción al análisis socio-demográfico *Hispanics in the United States* [...] es ciertamente rotunda: la población hispana en Estados Unidos ha pasado ya a convertirse en la minoría étnica mayoritaria del país, superando así a la afro-americana, y se estima que hacia el año 2050 alcance el 30% de sus habitantes (Bergad y Klein 1). No es de extrañar, por tanto, que la crítica especializada en la literatura escrita en español haya abandonado los límites teóricos de las *literaturas nacionales* propias del ámbito hispanófono para expandir su estudio a la génesis textual llevada a cabo en el país norteamericano y, de manera particular, tras los efectos del *Boom* de la novela latinoamericana acaecido en la segunda mitad del siglo XX (Luis, “Literatura...” 526). No obstante, la literatura llevada a cabo por autores de origen hispano que escriben en Estados Unidos resulta un conjunto de obras ciertamente extenso cuyo volumen y heterogeneidad (también lingüística) dificulta su difusión hacia el ámbito docente, por

---

<sup>108</sup> Artículo que nace de una comunicación de difusión docente en el I Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, AEPE, bajo el título “La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI” y publicado en forma de acta. Se halla disponible tanto en el boletín de actas de la dicha asociación así como en la página web del Cervantes Virtual: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_50/congreso\\_50\\_14.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_50/congreso_50_14.pdf) (última revisión 25/04/2018).

lo que dicha creación tiende a clasificarse en la práctica en relación al país de origen de los autores frente a otros posibles criterios de divulgación (así: literatura colombiana escrita en Estados Unidos, literatura argentina escrita en Estados Unidos,...). De esta forma, la producción literaria de los intelectuales mexicanos logra, sin lugar a dudas, la hegemonía en el conjunto de textos producidos por escritores hispanos ya que sus índices demográficos en el país anglófono superan *con creces* a la suma del resto de autores de homónima ascendencia: “In 1980 Mexicans comprised 61% of all Hispanics in the United States, and this increased to 65% in 2005” (Bergad y Klein 67). A la creación literaria ejecutada por escritores pertenecientes al pueblo mexicano podría también *sumársele* la llevada a cabo por aquellos de etnia chicana (dada su ascendencia histórica mexicana y siempre bajo un enfoque exclusivamente docente), lo que aumentaría aún más el peso de la literatura mexicana en Estados Unidos en claro detrimento, en cualquier caso, del *corpus* textual producido por intelectuales provenientes de otras naciones hispanas. De igual modo, la conciliación entre la existencia de las (siempre escasas) horas docentes dedicadas a la literatura y el vasto temario propio de la génesis latinoamericana escrita en Estados Unidos resulta siempre problemática para el profesor encargado de la misma ya que hay una clara descompensación entre las horas destinadas a la docencia homónima y la extensa carga temática específica. Es por todo ello que la aparición de una nueva línea de investigación a manos del profesor de la Universidad de Vanderbilt (Tennessee, Estados Unidos), William Luis, abre una nueva distinción étnico-geográfica en el examen de la literatura producida por autores hispanos en Estados Unidos que puede acarrear importantes aplicaciones en la actividad didáctica de dicha materia. En efecto, la línea

de investigación del profesor Luis permite agrupar a los autores procedentes de las tres islas que componen el Caribe hispanófono en un mismo objeto de estudio, lo que resulta así ciertamente ventajoso para la divulgación académica de la génesis latinoamericana propia del contexto de la diáspora, el exilio político y la migración económica: la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos.

## 2. ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS

Tal y como su propio nombre explicita, la producción literaria hispano-caribeña escrita en tierra estadounidense engloba al conjunto de obras creadas en dicho país por autores procedentes del Caribe español insular (compuesto, fundamentalmente, por los tres países correspondientes a Cuba, República Dominicana y Puerto Rico). De esta forma, los autores emigrados vienen a sumarse a los de homónima ascendencia nacidos, no obstante, en tierra norteamericana, conformando así un número ciertamente heterogéneo de escritores agrupados en un mismo apartado (Luis, “Literatura...” 527). En este sentido, las mayores aportaciones del profesor Luis se centran, primordialmente, en dos publicaciones de gran impacto en la filología hispánica contemporánea: la primera se trata de un capítulo publicado en la célebre *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996) bajo el nombre “Latin American (Hispanic Caribbean) Literature written in the United States” y la segunda, que vio la luz un año después, se corresponde con la obra de análisis *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. En cuanto a la primera publicación apuntada (traducida al español y publicada en la *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. El Siglo XX* por Gredos en 2006), bien es cierto

que en ocasiones quizá resulte una colección de obras y autores hispano-caribeños que escriben en Estados Unidos sin mayor criterio analítico que la cronología, pero lo cierto es que la misma aporta *per se* la novedosa y fructífera línea de investigación anotada con anterioridad que ofrece una distinción étnico-geográfica específica con respecto a la suma de intelectuales de origen hispano que escriben en tierra estadounidense. De esta forma, Luis reúne al conjunto de autores procedentes de las tres islas componentes del Caribe español en su totalidad para ser así estudiados en cuanto a su producción artística en la diáspora (y, de manera más precisa, en Estados Unidos – y, prácticamente, en Nueva York-). El propio investigador explica que dicho capítulo nace de un encargo personal por parte de los editores del volumen en el que se publica, González Echevarría y Pupo-Walker (*Dance...* XVI); no obstante, todo el material que comenzó a descubrir en su investigación, sumado a una revisión personal y crítica de su propio pasado como individuo de origen hispano en tierra norteamericana (*Dance...* XVI-XVII), dio pie a la génesis de su obra posterior, de mayor extensión y con mayor contenido analítico que su predecesora. Así *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States* desarrolla ya un examen detallado de la literatura hispano-caribeña llevada a cabo en Estados Unidos aunque, ciertamente, su mayor interés reside en la creación de una tradición literaria de dicho objeto de estudio ante la ausencia del mismo en el tiempo en que Luis se propone explorarlo. En efecto, el mismo investigador afirma que él no se considera historiador literario, pero que se ve en la necesidad de llenar un vacío existente en cuanto a la historia literaria propia de la literatura hispano-caribeña generada en Estados Unidos (*Dance...* XVIII-XIX); de ahí a que la obra recoja una perspectiva diacrónica de la producción

homónima desde comienzos del siglo XIX hasta el presente para conformar así una detallada tradición literaria histórica. Bien es cierto que su examen responde con mayor detalle a la génesis literaria *latina* que, tal y como él explica en dicha publicación, es aquella ejecutada por autores de ascendencia hispano-caribeña nacidos y/o educados en Estados Unidos (*Dance... X*), por lo que suelen publicar en inglés. Efectivamente, esta *preferencia* va en detrimento del *corpus* de obras escritas por autores *hispanos*, nacidos y educados en sus países de origen y desplazados al otro lado del Estrecho de la Florida *a posteriori* (*Dance... X*), por lo que tienden a escribir en castellano. No obstante, la propia publicación resulta en sí una consolidación de la línea de investigación comenzada por el profesor con anterioridad, así como un primer estudio analítico ciertamente pormenorizado respecto a las particularidades y complejidad de su objeto de estudio. De cualquier modo, sendas publicaciones aportan innegablemente una original línea de investigación a la filología hispánica (y, de manera más precisa, a la rama literaria hispanoamericana) y entre cuyos frutos bien pueden hallarse sus posibles y ventajosas aplicaciones docentes en el siempre extenso campo de la literatura escrita a manos de intelectuales de ascendencia hispana en Estados Unidos.

### 3. APLICACIONES DOCENTES

En efecto, uno de los mayores beneficios de las investigaciones llevadas a cabo por parte del Personal Docente e Investigador (PDI) universitario reside en la difusión de sus estudios al resto del colectivo académico para poder así aplicar con éxito sus nuevos hallazgos entre el público estudiantil -y, en última instancia, el tejido social-,

rentabilizando por tanto su trabajo investigador a través de una productiva transferencia de conocimientos. En este sentido, el caso de las investigaciones del profesor de la Universidad de Vanderbilt bien pueden conllevar interesantes aplicaciones en la práctica de la enseñanza de la literatura escrita por creadores de ascendencia hispana en la diáspora ya que ofrecen una nueva distinción étnico-geográfica de autores, los hispano-caribeños, en el campo de la producción textual latinoamericana escrita en Estados Unidos. Bien es cierto que la literatura homónima incluye obras escritas tanto en inglés como en castellano ya que el *corpus* de obras agrupadas en la misma línea de investigación surge de autores de ascendencia hispana que escriben en un país primordialmente anglófono, por lo que el conjunto distintivo de Luis bien puede ser aplicado en la docencia de sendas literaturas: hispanófono y anglófono o bien, huelga decirlo, en ambas a través (quizá) de las posibles traducciones. En este mismo sentido, y tal y como se ha abordado con anterioridad, Luis es sumamente preciso en cuanto al uso de la terminología asociada a su objeto de estudio, utilizada en ocasiones por el público general sin propósito diferenciador, en relación precisamente al origen lingüístico-cultural de los autores y que resulta de gran importancia en la producción de sus trabajos. Así el investigador establece dos ascendencias diversas dentro del mismo conjunto de intelectuales procedentes del Caribe español que escriben en el país vecino: “Whereas the general tendency is to use the terms *Hispanic* and *Latino* interchangeably, I prefer to be more specific [...] The definition I propose for *Latino* is different from the broader term *Hispanic*, which refers to those born or raised in their parents' country of origin” (*Dance... X*). Así, si ya el grupo hispano-caribeño resulta un grupo distintivo y específico en la suma de autores hispanos que escriben en

Norteamérica, el profesor de literatura propone una división aún mayor dentro de dicha suma de creadores en relación a si los autores han nacido e *interiorizado* la cultura propia de los países hispanoamericanos y han emigrado con posterioridad, *hispanos*, o bien si han nacido y/o adquirido la idiosincrasia propia de los Estados Unidos, *latinos* (*Dance... X-XI*). La precisión terminológica resulta así ciertamente útil ya que, en términos generales, los *hispanos* tienden a escribir en español, es decir, la lengua de sus países de origen, mientras que los *latinos*, al haberse educado en Estados Unidos (habiendo -o no- nacido en ellos), suelen hacerlo en la lengua inglesa (aunque en ocasiones puedan recurrir a cierto léxico español, la sintaxis suele corresponderse siempre con el de la gramática inglesa). Las distinciones terminológicas de Luis permiten pues establecer una exactitud mayor tanto en la actividad investigadora como en la práctica docente y muestra, de igual forma, la complejidad lingüístico-cultural del grupo caribeño que escribe en la diáspora, excesivamente homogeneizado en ocasiones con el uso del lema *hispano*. En cualquier caso, la carga docente establecida por el profesor de literatura latinoamericana que se proponga actualizar su temario y aplicar las investigaciones de Luis debería optar por mostrar ambas realidades a través de la elección de un conjunto de obras que incluya ambas producciones para aproximar a sus alumnos a la diversidad cultural y lingüística de la creación artística hispano-caribeña escrita en Estados Unidos. De evitar los textos en inglés (o viceversa), dada quizá la coherencia de la línea de estudio de su asignatura, sería conveniente trabajar la dualidad lingüística en la introducción a dicho tema de forma que el alumno se acerque con detalle a las peculiaridades del fenómeno literario (mostrar únicamente la génesis artística *hispana* o *latina* se correspondería únicamente

con una de sus dos realidades textuales). De igual modo, el profesor no puede obviar ninguno de los tres países hispano-caribeños en tanto que es precisamente en la suma de las tres islas de habla española y bañadas por el mar Caribe donde reside la mayor innovación de la línea de investigación de Luis cuyo sintagma, *hispano-caribeño*, explicita el conjunto de países componentes de su objeto de examen. En el caso contrario, no nos hallaríamos frente a la docencia de la obra textual producida en Estados Unidos por autores hispano-caribeños, sino dominicanos, cubanos o puertorriqueños de manera individual o en la suma de dos de ellos, pero no del conjunto de las tres naciones insulares, siguiendo así su misma investigación. Por lo tanto, la aplicación docente de los hallazgos del investigador estadounidense han de basarse en la consideración del Caribe hispano como la suma étnico-geográfica de las tres islas caribeñas en su totalidad, atendiendo pues a sus similitudes geográficas, étnicas e históricas, para ser así estudiada en cuanto a la producción textual de sus individuos en el país anglófono.

Establecidos pues los dos parámetros vitales en cuanto a las consideraciones generales de las aplicaciones docentes de dicho objeto de estudio (enfatar la división de autores *latinos* e *hispanos* y considerar la suma de las tres islas como Caribe hispano insular, sin ignorar ninguna de ellas), la práctica divulgativa puede permitir al profesor establecer la perspectiva más idónea en relación a sus intereses y las características de su asignatura y/o alumnado. En este sentido, pueden ser varios y ciertamente fructíferos los criterios a partir de los cuales establecer el temario al respecto de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos como, entre otros muchos posibles, el género literario en el que se encuadran dichas obras o la cronología del

momento en que son escritas, tal y como se analiza a continuación.

### 3.1 EL GÉNERO LITERARIO

En este primer criterio para la aplicación del objeto de estudio al ámbito académico, el profesor puede seleccionar un determinado género literario dentro del extenso *corpus* de dicha literatura y centrar en exclusividad (o bien de manera prioritaria) su actividad divulgadora. Dado que los tres géneros han sido abordados por los autores hispano-caribeños desplazados en Estados Unidos, el docente no hallará problema en establecer su temario y las lecturas correspondientes sea cual sea su elección: poesía, narrativa o teatro; de hecho, dada la intensa actividad creadora de los autores migrados, es posible incluso superar las limitaciones formales de estos tres géneros para optar por otras formas de expresión artística que escapan de las ya apuntadas como son el dibujo, el cómic, la música, el baile, las revistas de índole literario o el documental. De cualquier modo, este primer criterio puede resultar ciertamente interesante si el docente pretende ofrecer una primera aproximación a su alumnado ya que la delimitación de la carga temática a un único género literario permitirá contextualizar con precisión la aparición de este de manera específica y, de igual modo, analizar sus características formales que, como es bien sabido por el docente, varían si se trata de uno u otro género. De esta manera, el alumno contará con un contexto socio-político en el que encuadrar el texto y, además, todas las herramientas de análisis del género del que se trate, frente a la dispersión que puede acarrear la docencia de las particularidades del fenómeno literario en su conjunto en un primer contacto. Así, pues, la docencia de la poesía, la narrativa o el teatro de

manera singularizada, tanto en su génesis como en las técnicas de análisis formal, bien puede suponer una primera aproximación concisa para el alumno de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos que se acerca a esta por primera vez bajo la línea de investigación establecida por el profesor William Luis. En el caso específico de la docencia centrada en la narrativa dentro del conjunto de la producción literaria, el profesor puede, de igual modo, optar por reforzar los contenidos teóricos a través de la visualización de las adaptaciones cinematográficas de las obras propuestas. En este sentido, destaca un gran número de películas que, basadas siempre en relatos salidos de la pluma de autores hispano-caribeños migrados al país anglófono, han alcanzado gran repercusión internacional a través del éxito de público y el reconocimiento de su calidad mediante la recepción de premios de gran relevancia mediática. Tal es el caso de la película *Before night falls*, estrenada en el año 2001, dirigida por el polifacético Julian Schnabel y adaptada a partir de la autobiografía póstuma del escritor cubano exiliado en Nueva York Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*. La película supuso la nominación a los premios Óscar y a los Globos de Oro como mejor actor protagonista para el artista español Javier Bardem, encargado de interpretar al intelectual en la gran pantalla, lo que generó gran difusión para el nombre e historia del poeta de Holguín. De igual modo, *The Mambo Kings Play Songs of Love*, escrita en 1989 por el autor cubano-americano Óscar Hijuelos y ganadora del Premio Pulitzer, fue adaptada en 1992 por Arne Glimcher y su canción principal, *Beautiful Maria of my soul*, fue nominada a los Premios Óscar, Globos de Oro y Grammy, lo que le acarreó la consiguiente publicidad y conocimiento en el acervo social incluso de aquellos poco aficionados a la lectura. Las obras narrativas del escritor puertorriqueño-americano

Edwin Torres, *Carlito's Way* (1975) y *After Hours* (1979) han sido también adaptadas por el aclamado Brian De Palma en 1993, bajo el título de *Carlito's Way*, con enorme éxito comercial y con actores de gran fama como Al Pacino o Sean Penn. Las adaptaciones cinematográficas pueden suponer, por tanto, un interesante refuerzo *multimedia* ante la docencia del género literario narrativo dentro de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos siempre que el profesor así lo desee. En el caso de los otros dos géneros literarios, el profesor puede también optar por reforzar los contenidos docentes a través de grabaciones de representaciones teatrales o de las poesías escogidas, existentes ambas en los medios tecnológicos (como el caso de los audiolibros o los canales colectivos de difusión de vídeos), para afianzar con más fuerza la carga teórica, a la que vez que incide en lograr mayor interés por parte de su alumnado a través del uso de los elementos *multimedia*.

### 3.2 LA CRONOLOGÍA

Tal y como el profesor de la Universidad de Vanderbilt expone en sus publicaciones, lejos de resultar un fenómeno literario reciente, los orígenes de la literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos se hallan ya en los comienzos y mitad del siglo XIX a través de los desplazamientos de intelectuales de homónima ascendencia que huyen de la política que el gobierno español ejecuta en sus colonias de ultramar ("Literatura..." 527). De esta forma, autores de gran relevancia posterior como los cubanos José Martí y Cirilo Villaverde o el puertorriqueño Eugenio María de Hostos, entre otros, escapan del colonialismo español en su paso al otro lado del Estrecho de la Florida, donde continúan con su actividad literaria, inaugurando así un

particular proceso literario que se mantendrá hasta nuestros días. Sin embargo, es la segunda mitad del siglo XX cuando los autores hispano-caribeños migrados comienzan a interesar a la crítica literaria gracias a la propaganda conseguida con el *Boom* de la novela latinoamericana (Luis, "Literatura..." 526) y comienzan a difundirse, por tanto, sus textos a través de las obras de índole divulgativo (como el caso de las antologías que, como es bien sabido, actúan como medio de suma importancia en el establecimiento del canon literario posterior). De esta forma, la cronología puede actuar como un criterio ciertamente válido en cuanto al establecimiento de la carga docente en relación al propósito del profesor y/o las particularidades de la asignatura en la que se encuadre dicho temario. Si bien se pretende priorizar la situación temprana dadas las características históricas de dicho momento sincrónico (época colonial) es quizá más apropiado centrar el estudio en los primeros autores de ascendencia hispano-caribeña que se desplazan y escriben en Estados Unidos como el caso de los ya citados Martí, Villaverde u Hostos, todos ellos de extensa y/o relevante producción artística. Si los intereses del profesor se centran en aproximar al alumno al fenómeno literario en una época más cercana a la actualidad, si bien más compleja (dada la aparición de un gran y variado número de autores, coincidiendo así con el aumento de la demografía homónima en tierra norteamericana), este bien puede optar por barajar nombres como el ya referenciado Reinaldo Arenas (*El Portero*, 1988), la dominico-americana Julia Álvarez (*How The García Girls Lost Their Accents*, 1991), el homónimo Junot Díaz (*Drown*, 1996) o el puertorriqueño Pedro Juan Soto (*Spiks*, 1956). Así, pues, las posibilidades que el criterio cronológico ofrece a los intereses del profesor no se limitan únicamente a la precisión y delimitación de uno u otro siglo (XIX

o XX) o a un decalusto determinado (segunda mitad del siglo XX), sino que también pueden responder al interés del mismo en cuanto al examen de los sucesos históricos vinculados con las particularidades de la época colonial de los tres países bajo el dominio de España o bien con las independencias de dichas islas y los futuros acontecimientos políticos acaecidos en estas, a saber: triunfo revolucionario en 1959 y comienzo del régimen castrista en Cuba; unión de Puerto Rico a Estados Unidos como Estado Libre Asociado en 1952; o el trujillato nacido en 1930 y el posterior paso a la democracia hacia 1961 en la República Dominicana. En cualquier caso, el profesor Luis ofrece en su *Dance Between Two Cultures* [...] un interesante capítulo que facilita la docencia de dicho objeto de estudio al respecto del criterio cronológico y que responde al nombre de “Setting New Roots: Latino Caribbean Literature in the United States”, en el que establece un estudio diacrónico y pormenorizado de la génesis de textos hispano-caribeños en el país anglófono. En este el investigador explora la aparición del fenómeno artístico desde sus comienzos decimonónicos hasta la segunda mitad del siglo XX cuya escritura bien puede servir de soporte teórico para el profesor que pretenda utilizar la cronología como criterio ante la aplicación del objeto filológico en su aula.

#### 4. CONCLUSIONES

La literatura hispano-caribeña escrita en Estados Unidos resulta en la actualidad una línea de investigación específica y distintiva en el extenso campo de la creación literaria llevada a cabo por autores de ascendencia hispana en el país norteamericano y permite, a su vez, aunar en un mismo objeto de estudio la suma de los escritores

migrados a dicha nación desde las tres islas del Caribe español junto con los nacidos ya en esta, pero de homónima ascendencia. Los frutos que pueden extraerse así a partir de las investigaciones iniciadas por el profesor de la Universidad de Vanderbilt, William Luis, pueden ser dirigidos a su aplicación en el ámbito docente con respecto a la literatura latinoamericana escrita en la diáspora, de manera general, o en Estados Unidos, de manera particular. Los profesores de literatura y cultura hispanoamericana bien pueden pues actualizar sus temarios docentes en relación a la literatura latinoamericana escrita en el país anglófono con la inclusión de la génesis textual hispano-caribeña (referida como tal) que, siempre gracias a las particularidades de la línea de investigación del profesor Luis, puede facilitar la conciliación entre las horas docentes y la carga temática específica al incorporar la suma de las tres islas que componen el Caribe hispano en un único objeto de examen y divulgación. Si bien, tal y como se ha abordado en esta comunicación, el género literario o la cronología pueden suponer un punto de referencia primordial ante la didáctica académica de dicha producción textual, el profesor interesado puede optar por establecer la suya siempre y cuando mantenga las características de la literatura referida, anotadas con anterioridad: conjunto de autores provenientes de los tres países hispanófonos insulares y diversidad de procedencia lingüístico-cultural de los mismos (*hispano* y *anglo*). La existencia de adaptaciones cinematográficas, así como la amplia disponibilidad de otros objetos *multimedia* al respecto del objeto de estudio, pueden suponer, además, un refuerzo de la carga teórica ante la práctica docente de los que el profesor puede valerse en su aplicación en el aula a la vez que puede lograr así, con gran probabilidad, un mayor interés e implicación por parte de su alumnado ante el

estudio de dicha génesis literaria.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Bergad, Laird W. y Herbert S. Klein. *Hispanics in the United States. A Demographic, Social, and Economic History, 1980-2005*. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2010.

Luis, William. "Latin American (Hispanic Caribbean) Literature written in the United States". *The Cambridge History of Latin American Literature. II. The Twentieth Century*. Eds. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1996. 526-556.

-----*Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Estados Unidos: Vanderbilt University Press, 1997.

-----"Literatura latinoamericana (hispano caribeña) escrita en los Estados Unidos". *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. El Siglo XX*. Eds. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006. 526-556.

ANEXO V:

ENTREVISTA INÉDITA A CARMEN LUGO FILIPPI, VIUDA DE PEDRO JUAN SOTO.

ETERNO PEDRO JUAN SOTO: UN REPASO A SU FIGURA Y TRAYECTORIA

LITERARIA A TRAVÉS DE LOS RECUERDOS DE SU VIUDA, LA ESCRITORA Y

PROFESORA DOÑA CARMEN LUGO FILIPPI

**Eterno Pedro Juan Soto: un repaso a su figura y trayectoria literaria a través de los recuerdos de su viuda, la escritora y profesora doña Carmen Lugo Filippi<sup>109</sup>**

“[...] su madre, su padre y sus hermanos, todos se mudaron también para Nueva York y a raíz de las experiencias de discrimen tan obvias germina la idea de los cuentos que se publican en 1956: *Spiks*”.

Carmen Lugo Filippi.

Pedro Juan Soto (Cataño, Puerto Rico, 1928 -San Juan, Puerto Rico, 2002) es, con toda probabilidad, uno de los autores de la Generación del 40 más prolíficos en cuanto a su extensa y heterogénea trayectoria literaria en la que destacó por el carácter innovador de sus relatos y novelas, participando así de la renovación de la cuentística puertorriqueña que caracterizó a los miembros de su generación artística. Si bien la calidad de sus obras fue reconocida por varios y distinguidos premios literarios, como el Premio de las Américas en 1982 por su deliciosa *Un oscuro pueblo sonriente*,

---

<sup>109</sup> Entrevista admitida para ser publicada en la próxima publicación de la *Revista de Estudios Hispánicos* editada desde el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico (Recinto Río Piedras). Su publicación ha sido retrasada debido a los efectos desastrosos que el huracán María ha conllevado para la vida ordinaria en la Isla y, entre ella, la Universidad de Puerto Rico.

son muchos aún los interrogantes que despierta su legado textual en las nuevas generaciones que se aproximan a su figura y obra en la actualidad y que, gracias a la amabilidad de su viuda, la escritora y miembro de la Generación del 70, con novelas tan brillantes como su recordada *Narromaniando con Mirta: o No me platiques más* (1999), y profesora de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras, Carmen Lugo Filippi, se pretenden esclarecer a lo largo de esta entrevista, que sirve, a su vez, de homenaje a la memoria de un intelectual catañés que vivió épocas difíciles, pero jamás abandonó su amor por la escritura. Gracias a dicha pasión, el público actual puede disfrutar de sus imaginativos relatos, a medio camino entre la historia contemporánea de la Isla del Encanto y una ficción narrativa tan innovadora como atrayente.

### **Spiks: Reflexiones, interrogantes y compromiso**

- 1) A pesar de contar con una extensa y premiada trayectoria narrativa, Pedro Juan Soto también trabajó otros géneros literarios como el teatro (*El Huésped*, 1955, o *Las Máscaras*, 1958), innovó con sus microcuentos, que él llamó miniaturas, en *Spiks*, 1956, la autoentrevista a sí mismo en *A solas con Pedro Juan Soto*, 1973, y, además, dedicó gran parte de su vida a la docencia de la literatura en la Universidad de Puerto Rico-Recinto Río Piedras. ¿Considera su figura como un intelectual renacentista o destaca su obra narrativa sobre el resto de su legado artístico y laboral?

El adjetivo *renacentista* me sugiere connotaciones próximas al saber

enciclopédico, amplias y diversas. No sería este pues el término que yo emplearía para describir a Pedro Juan, aunque, indudablemente, se interesó y trabajó casi todos los géneros literarios y, además, escribió guiones para películas. De hecho, su gran sueño siempre fue dirigir una película, adoraba el cine y también la música. Definitivamente, destacaría su obra narrativa, pero, de igual modo, también su pasión por el resto de expresiones artísticas.

- 2) Como otros autores de la Generación del 40 (a veces también llamada del 45 ó 50 dependiendo del crítico y/o la antología), Pedro Juan Soto sufrió el desplazamiento a los Estados Unidos continentales donde compaginó sus estudios de maestría con diversos trabajos, acumulando experiencias que *a posteriori* le servirían para crear varios de sus relatos, como los contenidos en *Spiks*. ¿Recuerda cuáles fueron las vivencias que Soto mantuvo durante su primera estancia en Nueva York?

No es que los recuerde personalmente por que yo no estaba en su vida entonces, pero sí por lo que él contaba. Tuvo varios empleos: primero empezó desde la plaza más baja en la Revista *Visión de Nueva York* y fue escalando posiciones. Recuerdo que él revivía los años cuando trabajó en el mimeógrafo de esta revista simplemente haciendo copias. Luego, cuando comprobaron que tenía talento como escritor, se le asignaron entrevistas a artistas y a escritores. Recuerdo siempre la entrevista que le hizo a Libertad Lamarque... La fotografía en que aparece junto a la actriz es un poema...

[risas enternecedoras]. Bromeábamos muchísimo con la foto farandulera. Después de ser reconocido en la revista, allí [en Nueva York] pudo relacionarse con algunos escritores cubanos que estaban en el exilio. Los otros trabajos que hizo... sí, también fue hasta *mandadero*, pero, principalmente, resultó significativo el de su trabajo en aquella revista de la cual todavía guardo algún ejemplar.

- 3) De manera más precisa, ser puertorriqueño y pertenecer a la etnia hispana, ¿le acarreó discriminación durante su estadía, tal y como la sufren los personajes *boricuas* desplazados a la ciudad de la Gran Manzana de sus relatos?

Sí, sí [rotundamente, sin vacilar en su respuesta], obviamente. De hecho, esa vivencia es lo que lo motiva a escribir los cuentos de *Spiks*. Cuando ve esas actitudes, cuando vive en carne propia muchos de esos prejuicios... tanto él como su familia, se siente movido a escribir *Spiks*. De hecho, en esa época, él tenía un amigo muy querido quien también trabajaba en una de las revistas, el pintor puertorriqueño Augusto Marín. Ambos me contaban que se reunían para, por lo menos, conversar sobre arte y literatura. Augusto quería ser un gran pintor reconocido, lo cual logró, de hecho, no sé si ha visto el mural de Bellas Artes [me pregunta], lo diseñó y creó Augusto Marín. Además, este pintor también inspiró a Pedro Juan; de forma más concreta, el relato para escribir "Garabatos", cuyo tema gira en torno a la insatisfacción de un artista emigrado. De modo que sí, vivió en carne propia el prejuicio tanto en la familia como en los amigos.

- 4) A pesar de ganar el prestigioso Premio de las Américas en 1982 con su brillante *Un oscuro pueblo sonriente*, su obra más recordada y de mayor impacto en la comunidad latinoamericanista fue (y sigue siendo) *Spiks* por su carácter innovador y el testimonio, a través de la ficción narrativa, de los *boricuas* desplazados a Nueva York durante la Gran Migración Puertorriqueña, como consecuencia de los efectos desastrosos que conllevó para la Isla la Operación Manos a la Obra impulsada por el gobierno de los Estados Unidos. ¿Cree que sus primeras vivencias en Nueva York fueron la base para la creación de dicha obra?

Ciertamente. Su familia completa emigra, aunque primero viaja él. Lo envían porque iba a estudiar medicina. Luego su madre, su padre y sus hermanos, todos se mudaron también para Nueva York y a raíz de las experiencias de discrimen tan obvias, germina la idea de los cuentos que se publican en 1956: *Spiks*. Pedro Juan es, pues, no solo un iniciador en el tema de la emigración y sus consecuencias, sino también un innovador en el género que cultiva. *Spiks* se adelanta a otras obras que abordan el conflicto y la violencia hacia las minorías de origen hispano. Piri Thomas, por ejemplo, es otro escritor de la época que retoma, en 1967, el tema de la violencia y del prejuicio hacia los grupos minoritarios de origen puertorriqueño en su obra escrita en inglés, *Down These Mean Streets* [traducida al español como *Por estas calles bravas*]. Pero ya, indudablemente, Pedro Juan era un pionero en ese renglón. Con el título de *Spiks*, que

encuentro genial por su juego fonético al contraponer *speak/spik*, logra convertir el verbo en nombre original con sus consiguientes connotaciones de discrimen. Fue muy agraciado el bautismo.

- 5) Aunque a lo largo de *Spiks*, Soto emplea como materiales narrativos las vivencias de los individuos puertorriqueños migrados a tierra anglo-estadounidense, decidió publicar su obra en México. ¿Cree que su interés residía en extender sus relatos al resto de los estados latinoamericanos como advertencia de la inexistencia del sueño americano frente a su posible difusión al público estadounidense, lo que, probablemente, le hubiese conllevado un mayor número de ventas y difusión internacional?

Tienes razón en tu apreciación. Puerto Rico era inexistente en el panorama latinoamericano y esta *movida* es un esfuerzo que hace la generación del 50 por proyectarse más allá de la ínsula... y de hacer conocer a los latinoamericanos la producción literaria de la Isla. Se dio la gran suerte de que la editorial Los Presentes, quien publica *Spiks* en Méjico [*sic*], acogiera con beneplácito ese libro... Sí, definitivamente había la intención de difusión y de hacer constar: "Puerto Rico existe". Sí.



Momento de la entrevista entre la escritora y profesora doña Carmen Lugo Filippi y el investigador predoctoral del Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza, Endika Basáñez Barrio, celebrada el día 23 de noviembre de 2016 en la ciudad de San Juan, Puerto Rico.

- 6) *Spiks* fue escrita y revisada por Soto, tras su primera publicación, añadiendo diversas anotaciones en las sucesivas tiradas en relación a los comentarios que la crítica literaria había dedicado a su trabajo, como el debate surgido entre la consideración de la obra como una novela a través de un hilo conductor interno al más puro estilo de *La Frontera de Cristal* del mexicano Carlos Fuentes o como cuentos de lectura independiente (en lo que profundizaremos más adelante). ¿Recuerda a Pedro Juan Soto como un intelectual perfeccionista en su trabajo?

¡Oh, sí! ¿Cómo olvidarlo? [de manera expresiva y espontánea] Él trabajaba, corregía, guardaba, dejaba enfriar ese trabajo, volvía y lo sacaba para revisarlo y, sí: en ese sentido, era un perfeccionista, de eso no cabe duda.

- 7) ¿Fue este impulso de perfección el que lo llevó a escribir y publicar *A solas con Pedro Juan Soto*, obra en la que él mismo aclara sus intenciones con la publicación de sus trabajos textuales con la excusa de hallarse solo y comenzar a divagar en una habitación de Buffalo (Nueva York)?

No estoy muy segura de ello, pero sí creo que había en Pedro Juan el propósito de hacer saber a sus lectores las fuentes, el origen de esas obras creativas. Entonces se torna él mismo en su crítico, sí: es un obvio desdoblamiento. Además, mediante esta estrategia, lograba establecer un diálogo con sus lectores.

- 8) *Spiks* fue escrita en castellano, al igual que la totalidad de la obra de Soto, traduciéndose y prologándose con posterioridad por Victoria Ortiz en 1970, ¿cree que su propósito de escribir en español se vincula como muestra de resistencia a la imposición del inglés en las colonias estadounidenses, a pesar de que ello le conllevara una mayor dificultad para entrar al mercado editorial anglófono?

En efecto. Al hacer tal selección había el deseo expreso de escribir en su

vernáculo. Pedro Juan era bilingüe, de hecho, él podía escribir en inglés muy bien y lo hizo en la revista llamada *The San Juan Review* que crearon varios intelectuales norteamericanos, entre ellos Bill Kennedy y Kal Wagenheim. Publican esta revista, *The San Juan Review*, y Pedro Juan, quien redactaba perfectamente en inglés, se convierte en el traductor oficial de la revista. Pero sus obras de ficción no: sus obras las escribía en español, su seña de identidad.

- 9) No obstante, la traducción al inglés pierde gran parte de la oralidad del campesino o jíbaro, personaje prototípico de la literatura puertorriqueña, que emigra desde la periferia a la capital isleña y de allí da el paso al otro lado del Estrecho de la Florida en busca de un mejor futuro laboral. ¿Cree que la traducción al inglés ofrece, pues, una lectura parcial de la obra de Soto haciendo alusión al dicho *traduttore traditore*?

[Ríe] Eso mismo iba a decir yo, siempre en toda traducción hay una traición. ¡Pobrecito traductor! Lo que sucede en este caso es que intervinieron razones de tipo sociológicas... La obra de Pedro Juan en Nueva York o en Estados Unidos, en español no tenía tanto alcance porque las jóvenes generaciones ya estaban educadas en inglés y, por lo tanto, la traducción permitía hacer llegar, sobre todo a los centros de estudios puertorriqueños de allí, los escritos. Por eso él decide, finalmente, aceptar la proposición de traducir *Spiks* al inglés y también la de *Ardiente suelo, fría estación*.

10) A lo largo de *Spiks*, Soto ficcionaliza el testimonio del impacto socio-cultural que acarreó la inmigración para los ciudadanos puertorriqueños que, ante un panorama laboral desolador en la agricultura (principal fuente de ingresos para el país) debido a las consecuencias de la ya citada Operación Manos a la Obra, encontraron en la ciudad de Nueva York, así como en otras ciudades de la costa este estadounidense, su única salida ante dicha crisis económica en la Isla. ¿Cree que existe en la obra un propósito de advertencia por parte de Soto del futuro de Puerto Rico ante los planes del gobierno estadounidense para/con la Isla?

Bueno, no sé si a nivel consciente, pero como se dice muchas veces, la escritura obra maravillas. Se adelanta y prevé el futuro. Ciertamente hay un propósito claro de hacer constar la situación del emigrado puertorriqueño: la desigualdad, la ciudadanía de tercera, etcétera. Si lo tomamos desde esa perspectiva, entonces la respuesta a su pregunta sería sí. Existe, de hecho, un cuento excelente de Pedro Juan titulado “Esa antigua fragancia” que podría llamarse *premonitorio* en cuanto a nuestro devenir.

11) En *Spiks* se entremezclan los relatos de los boricuas migrantes, así como el problema de la adaptación de estos a su nuevo medio lingüístico-cultural con el choque de valores generacionales entre individuos jóvenes y sus progenitores. ¿Cree que, frente a la idea del uso hegemónico de materiales narrativos vinculados a la migración, es más bien una obra heterogénea en su contenido?

Claro está, si consideramos la diversidad de dramas existenciales que cobran vida en los cuentos, sus diferentes puntos de vista, los conflictos generacionales y las estrategias narrativas innovadoras, el contenido es heterogéneo, aunque el tema general apunte hacia el fenómeno migratorio.

12) Tras su publicación, la crítica estableció un debate sobre si su lectura debía establecerse como una novela dados los nexos de unión entre los relatos o como una colección de cuentos, a lo que él mismo dio respuesta en sucesivas publicaciones sin mostrarse del todo explícito al respecto. ¿Cuál es su postura ante dicho debate?

Hay relatos que pueden leerse independientemente al observar el canon del cuento: con su íncipit o principio, su desarrollo y su cierre o final. En las antologías, por ejemplo, se escoge tal o cual cuento porque vale como unidad en sí misma. La poética del cuento está presente en cada narración, así que se considera como obra *per se*, a pesar de su brevedad o de su extensión. Pero, justamente en *Spiks* se da una innovación al dotar al conjunto de un hilo conductor y producirse la alternancia: miniatura/cuento. Al final, esa estrategia permite captar la totalidad de la intención.

### **Más allá de *Spiks*: un vasto *corpus*, ¿una misma propuesta?**

13) Tras *Spiks*, Soto se ocupa con *Ardiente suelo, fría estación*, 1961, de la figura del neorican o *nuyorican* (puertorriqueño nacido y/o criado en los Estados Unidos

continentales), donde relata cómo el actante principal no halla su espacio vital en la cultura hegemónica anglo-estadounidense por lo que decide regresar a la Isla de sus antecesores, pero dicho regreso resulta funesto por la idealización utópica que este mantiene desde los Estados Unidos y, sobre todo, su educación en la cultura y vicisitudes anglo-estadounidenses. ¿Resultó la diáspora puertorriqueña y su problema identitario una preocupación para Soto tanto en su activismo como lo plasma en la génesis textual de dicha obra?

Habría que situar la trama de esta novela en su tiempo y espacio. De hecho, constituyó para él una gran interrogante en una época de su vida y así lo dramatiza en *Ardiente suelo, fría estación*. Sin embargo, me aventuro a decir que al pasar el tiempo fue dando respuestas a su preocupación en cuanto al *chauvinismo* y la excesiva idealización de la Isla añorada por parte del que regresa. Este dilema del protagonista emprende la imposibilidad de comunicación del recién llegado con el isleño, su compatriota. Tal parece que no hay salida y que el fracaso triunfa. Pero Pedro Juan, yo creo, modificó esa visión cuando trabajó en la Universidad de Buffalo en Nueva York, años más tarde, en un programa de estudios puertorriqueños. Comenzó a leer la literatura de los jóvenes que estaba escrita en inglés, pero que mantenía, sin embargo, lazos con el asunto de la identidad. En esa época entabló un diálogo sostenido con el poeta Pedro Pietri y otros escritores de la diáspora. Creo que fue adquiriendo otra perspectiva con ellos.

14) Si bien *Spiks* testimonia la *intrahistoria unamuniana* de la Gran Migración Puertorriqueña, *Usmail*, 1959, hace las veces de testimonio de la invasión estadounidense de la Isla de Vieques; *Ardiente suelo, fría estación* recoge la problemática identitaria asociada al neorican que no termina de identificarse por completo con la idiosincrasia anglo-estadounidense, pero al retornar a la Isla tampoco halla la adaptación utópica que residía en su imaginario; y *Un oscuro pueblo sonriente*, 1982, relata la llegada de ciudadanos anglo-estadounidenses *enguetados* en la Isla, haciendo un juego de otredad inversa a lo que sucede en los Estados Unidos continentales con los *boricuas* desplazados. ¿Cree que el conjunto de la obra de Soto puede ofrecer a sus lectores una aproximación a través de la ficción literaria a los sucesos más destacados de la historia contemporánea de Puerto Rico?

¡Claro, es indudable [ríe]! Que en la totalidad de su obra de ficción se reflejan conflictos destacados de la historia nuestra contemporánea: *Usmaíl*, por ejemplo. Además, el juego de la otredad inversa en *Un oscuro pueblo sonriente* reafirma el postulado que usted acaba de mencionar.

15) Y, en este mismo sentido, ¿recuerda si Pedro Juan consideraba la diáspora como parte integrante del pueblo *boricua* y, por lo tanto, parte de la historia de dicha Isla?

Sí. Hubo tanta polémica en la aceptación de la diáspora... (rememora pensativa). Había muchos intelectuales que no la consideraban *digna* de ser parte integrante de nuestra literatura. Pero en ese respecto, Pedro Juan tenía otra cabeza, otra actitud y él, ya le mencioné, se hizo amigo de varios escritores de allá. Para mí es evidente que no hubo de parte de Pedro Juan, rechazo alguno hacia el grupo. No obstante, sí lo hubo por parte de ciertos intelectuales *hispanista* o *hispanófilos*. En su caso, no, fue al revés.

16) ¿Entonces rechazaba la idea teórica de las literaturas nacionales, verdad?

Bueno, habría que matizar su posición al respecto. Él rechazaba las exclusiones arbitrarias.

17) ¿Él traspasaba, pues, la frontera de la Isla, es decir, el insularismo de los treintistas, verdad?

Sin duda. Su visión era inclusiva, abierta, abarcadora.

### **Pedro Juan: Recuerdo en su tierra natal y su legado artístico**

18) A pesar de contar con una extensa obra literaria, ser pionero en la renovación de la cuentística puertorriqueña durante la segunda mitad del siglo XX, la traducción de sus obras a varias lenguas (y, con ello, la consiguiente difusión de estas) y del reconocimiento de la crítica literaria a través de diversos y

prestigiosos premios internacionales, su figura y obra parecen haber caído en un cierto olvido frente a otros autores de su misma generación y, por otro lado, apenas cuenta con un par de calles con su nombre a lo largo de toda la Isla que lo vio nacer, a diferencia de otros intelectuales isleños. ¿Cree que su postura política y su compromiso con el pueblo puertorriqueño, materializado en un vasto *corpus* de obras literarias (como las citadas a lo largo de esta entrevista), influyó en un cierto propósito de que su obra no fuera particularmente recordada para las nuevas generaciones de jóvenes *boricuas* y otros pueblos latinoamericanos?

Sobre este particular debo aclarar lo siguiente: de la generación del 50, fueron muy reconocidos René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel, José Luis González y Pedro Juan. Otros escritores de esa hornada no sobresalieron tanto. A Pedro Juan se le reconoció y se le otorgaron diversos premios. Había respeto y admiración por su obra. Los críticos nuestros, desde Concha Meléndez, Josefina Rivera de Álvarez, Manrique Cabrera, Juan Martínez Capó y Nilita Vientos le dieron, como diríamos popularmente, su bendición. Sobre ese respecto es mi aclaración. Ahora bien, en el espacio político-cultural es diferente. El currículo en las escuelas está sujeto a vaivenes por nuestra incierta situación colonial. Se desconocen, a veces, figuras claves de nuestro quehacer como pueblo. Por otro lado, en lo que concierne a Pedro Juan, se suma la tragedia del Cerro Maravilla, en donde fue asesinado su hijo Carlos Enrique Soto, por razones políticas. Este desgraciado hecho causó que, en muchas instancias, Pedro Juan fuera más recordado como el padre de Carlos Enrique que como el escritor que él había sido.

19) Por último, ¿cuál cree usted que si Pedro Juan Soto pudiera escogerlo sería el mayor legado que le hubiera gustado dejar al pueblo puertorriqueño y, por extensión, latinoamericano?

¡Eso es una pregunta de tesis doctoral! [Ríe] Desde mi perspectiva, pienso que si él pudiera escoger su mayor legado, sería la de su vocación inquebrantable como escritor comprometido y perseverante. Su trayectoria habla por sí misma: haberse esforzado por escribir con autenticidad, haber luchado con la palabra para crear no solo belleza sino conciencia de quiénes somos dentro del contexto hispanoamericano y caribeño. Haber, en suma, reflejado la idiosincrasia puertorriqueña y sus conflictos en un *corpus* literario en donde el arte de narrar logra seducir al lector. La estética no está reñida con el compromiso y Pedro Juan era maestro en su oficio.

Desde la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y el Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritzta (organismo que financia la estancia predoctoral en la Universidad de Puerto Rico a través de la cual ha sido posible el encuentro con doña Carmen Lugo Filippi para dar lugar a la presente entrevista), así como en mi nombre propio, Endika Basáñez Barrio, queremos agradecerle su enorme generosidad al compartir con los lectores sus reflexiones acerca de la figura y el legado del escritor Pedro Juan Soto, y sirva esta entrevista como recuerdo y homenaje a su obra: eterna, como lo es ya su nombre en la historia de la Letras puertorriqueñas e

hispanoamericanas. Muchas gracias por su inestimable predisposición y su valioso tiempo, doña Carmen.

Gracias a usted por haberse interesado en un escritor puertorriqueño [yo soy español]. A nombre de los colegas de Pedro Juan, le doy las gracias. Ha sido un placer.



Entrevista realizada en homenaje póstumo a la figura y obra del escritor puertorriqueño Pedro Juan Soto. En la foto, la escritora Carmen Lugo Filippi y el investigador predoctoral Endika Basáñez Barrio sostienen la contraportada de la obra cumbre de Soto, *Spiks*, en la que puede apreciarse el rostro del escritor puertorriqueño, durante un momento de la presente entrevista.

ANEXO VI:

UNA REVISIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA

PUERTORRIQUEÑA. ENTREVISTA INÉDITA AL CATEDRÁTICO EN

LITERATURA PUERTORRIQUEÑA DON FERNANDO FELIÚ MATILLA

**UNA REVISIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA**

**PUERTORRIQUEÑA. ENTREVISTA CON FERNANDO FELIÚ MATILLA**

A HISTORICAL AND POLITICAL REVIEW OF PUERTO RICAN LITERATURE.

INTERVIEW TO FERNANDO FELIÚ MATILLA

**Endika Basáñez Barrio**

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

endika.basanez@ehu.eus

Realiza su Tesis doctoral en la Universidad del País Vasco con una Beca de Investigador en Formación del Gobierno Vasco, por lo que ejerce tareas docentes de manera episódica en la Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz (Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura). Ha realizado recientemente una estancia de investigación predoctoral en la Universidad de Puerto Rico.

**RESUMEN**

A lo largo de la siguiente entrevista, el profesor, historiador, crítico e investigador de la Universidad de Puerto Rico, el catedrático en literatura puertorriqueña don Fernando Feliú Matilla, nos permite establecer una visión histórica de la génesis

artística llevada a cabo en la Isla a través de los diferentes contextos socio-políticos que han tenido lugar en la misma desde la aparición de una literatura puertorriqueña propia y distintiva hasta la anexión de Puerto Rico a los Estados Unidos de América como Estado Libre Asociado en 1952 y su impronta en la génesis isleña. Si bien la entrevista tiene como objeto principal la literatura boricua, también se debaten en la misma el falocentrismo cultural presente en la cultura puertorriqueña, las relaciones políticas entre San Juan y Washington D.C., la influencia de los textos diaspóricos en la producción isleña o la situación del panorama artístico actual en Puerto Rico.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura hispanoamericana; Literatura puertorriqueña; Estados Unidos; emigración; política.

#### **ABSTRACT**

Throughout the following interview, professor Fernando Feliú Matilla, who holds a chair in Puerto Rican Studies and Literature, offers his personal point of view after years of research about Puerto Rican literature written in the 20th century. The interview is developed from a historical perspective, which means that it starts right from the moment Puerto Rico was still a Spanish colony in the Americas, until the present day, being Puerto Rico a Free Associated State of the United States of America (also known as American Commonwealth of Puerto Rico). Besides the literature, professor Feliú Matilla also gives his opinion about the absence of female writers in Puerto Rican literature, the relationships between San Juan and Washington D.C., the cultural movements that Puerto Rican literature written nowadays is influenced by, and many other different topics such as Caribbean literature written in the United States

and its connection with Puerto Rican art. KEYWORDS: Hispanic Literature; Puerto Rican Literature; USA; immigration; politics.

## DE LOS ORÍGENES A LA FIRMA DEL ESTADO LIBRE ASOCIADO

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Cuál es el momento histórico en que los latinoamericanistas sitúan los inicios de una literatura puertorriqueña escrita propia y distintiva? ¿Está usted de acuerdo con dicha fecha histórica?

FERNANDO FELIÚ. Generalmente se ubican los inicios de la producción literaria puertorriqueña durante la segunda década del siglo XIX, aproximadamente. Para 1820 en algunos periódicos ya se publicaban poemas, breves ensayos, cuentos tal vez. Eran cosas muy breves, apuntes, pero ya empezaba a formarse una identidad nacional, se empezaban a formar algunos rasgos distintivos de una literatura propia, diferenciada de la española, a pesar de la imposición colonial. Pienso en las coplas del jíbaro, quizá uno de los poemas más importantes de la época fundacional. Roberto Ramos Perea encontró una obra de teatro, que no recuerdo ahora cómo se llama, data de mil ochocientos “treintayalgo” técnicamente sería, entonces, anterior al primer libro “puertorriqueño” que es el jíbaro. El problema de la periodización de ese momento histórico es que siempre se hace un antes y un después a partir de la publicación de un libro y, en este caso, ese corte temporal es el 43, cuando aparece *El Aguinaldo*, publicado por unos jóvenes puertorriqueños, algunos puertorriqueños, otros no: había venezolanos, había españoles que publicaron un libro que, según ellos presentan, es

netamente puertorriqueño. Sin embargo, cuando salió el libro, que consta de cuentos y poemas, no hay prácticamente ninguna alusión a Puerto Rico en el texto. Eso provocó que un año después, en el año 1844, un grupo de estudiantes puertorriqueños en Barcelona, entre ellos Manuel Alonso, contestara a *El Aguinaldo* con otro libro que se llama *El Álbum Puertorriqueño* que sí sigue una vertiente más criollista, particularmente en las partes del libro que se encargó Alonso de redactar. En 1849, aparece *El Jibaro* de Manuel Alonso que se considera el primer libro puertorriqueño, netamente puertorriqueño. Se publicó en Barcelona, tuvo problemas con la censura y por la mediación del arzobispo logró que se difundiera, y volviendo al tema de la pregunta, sí hay una fecha concreta ubicada en tiempo y espacio: 1843. Sin embargo, hay una producción literaria anterior en periódicos que se tiende a ver como los inicios de la identidad de unos caracteres nacionales. [...] ¿Que viene primero el huevo o la gallina? Es que importancia se le da, entonces, al libro como piedra angular de la formación de un desarrollo literario. Lo mismo ocurre en España, a pesar de que existen las jarchas, a pesar de que existe la poesía popular, se fija *El Cid* como el punto de partida que marca ya un antes y un después. Es una tendencia muy normal y muy universal, es muy difícil de romper y no sé, de hecho, si se puede, ni siquiera, romper. Lo que hay que ver entonces es esa evolución en su contexto y no menospreciar a aquellos textos publicados en periódicos porque ayudaron a la formación integral de esos autores que luego escribieron los libros. Y así lo veo yo, a menos que no se encuentren otros textos que están por ahí perdidos y, posiblemente nos den otra luz.

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Cómo influye el colonialismo español en dicha producción literaria

temprana?

FERNANDO FELIÚ. Influye directamente porque la autoridad colonial española imponía unas restricciones de prensa bastante severas con lo cual la expresión de una nacionalidad puertorriqueña, de una identidad puertorriqueña, se veía marcadamente limitada. Entonces los autores, en muchos casos anónimos, como *Las coplas del jíbaro*, que luego un tal Miguel Cabrera reclamó su autoría -del que no se sabe casi nada-, esos autores anónimos tenían que vadearse entre formas de ironía, de sarcasmo, para evadir la censura. Sin proclamar una diferencia porque lo que se buscaba era proclamar la igualdad. Es decir, lo que no se toleraba era expresiones de una identidad divergente a la española. Viene siendo una exaltación de la independencia de Puerto Rico, exaltación de lo autóctono, eso se veía con peligro... Entonces una literatura que quería exaltar la diferencia, pero tenía que enmascararla de forma tal que no pasara como diferencia, sino que se viera como una literatura puertorriqueña inscrita en el contexto de literatura general española o, no literatura española sino de la afiliación política, económica y cultural con España. En ese sentido, sí directamente la censura. y por supuesto la influencia del colonialismo, se nota en los libros que circulaban, los que se dejaban circular. Aquellos que podían circular que fueron las influencias en muchos de estos escritores. Aún así, ellos se manejaban por textos que compraban en el extranjero o por periódicos que ya poco a poco a finales de los 70, principios de los 80, ya filtraban e incorporaban traducciones de Émile Zola, de Flaubert,... poco a poco se fue difundiendo el romanticismo, el realismo, el naturalismo de una forma mucho más periódica y más fácilmente constatable.

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Existe constancia de influencias de los movimientos culturales propios de la época en la génesis textual puertorriqueña iniciadora que se lleva a cabo? ¿Se halla esta así influida por los movimientos culturales propios de la época a pesar de su condición de isla caribeña?

FERNANDO FELIÚ. El romanticismo llegó aquí, incluso *Las coplas del jíbaro* se pueden ver ya desde mil ochocientos “veintialgo” como una manifestación de un criollismo literario, y el criollismo es una vertiente del romanticismo que destaca lo autóctono, porque en lo autóctono está “el alma del pueblo”. O sea que el romanticismo en Puerto Rico, como en el resto de Hispanoamérica, llega más o menos a la par, a partir de la década de 1820 cuando se pregona la independencia de Hispanoamérica. En ese sentido estuvimos muy a la par temporalmente. Pero sí, hubo una marcada influencia incluso en muchos breves ensayos publicados en periódicos hay autores que reflexionan sobre el romanticismo y lo parodian, se burlan un poco de él. La antología crítica de Ramón Luis Acevedo tiene un extracto de un comentario sobre los románticos que indica que el autor, anónimo también, conocía la literatura romántica. La entendía bastante bien y se burlaba un poco del exceso de cursilería, lo tenía bastante claro. O sea que sí, aquí no fuimos ajenos a pesar de la condición, más que insular -a pesar del atraso con respecto al desarrollo histórico de otros países-, Cuba y Puerto Rico se mantuvieron siendo colonia hasta finales del XIX mientras que en 1830 prácticamente todo Hispanoamérica era independiente. Pero literariamente hablando, si piensas en las fechas -*El Jíbaro* se publica en el 49, *Facundo, civilización y barbarie* se publica en el

45- o sea que la diferencia es de 7 u 8 años, que no es una cosa que sea enorme. Temporalmente no estamos tan, a pesar de lo que mucha gente cree, no estamos tan fuera de contexto del ritmo histórico.

### **LA CUESTIÓN GENERACIONAL Y LA IMPRONTA DE LOS TREINTISTAS**

ENDIKA BASÁÑEZ. El siglo XX y, fundamentalmente su segunda mitad, se convierte en el periodo sincrónico en que la literatura puertorriqueña se universaliza a través de su difusión editorial al resto de los estados latinoamericanos y a España, y a través de las traducciones a otras lenguas, a las naciones europeas y a los Estados Unidos. No obstante, durante su primera mitad encontramos a la generación denominada del 30 o treintistas por la comunidad latinoamericanista en la que se producen textos de gran relevancia e influencia en la dirección política del país y en las particularidades de la identidad puertorriqueña. En primer lugar ¿qué opina de la división de la historia de la literatura puertorriqueña por décadas como la nombrada generación del 30 o las posteriores del 40 ó 70? ¿Cree que existen motivos, con independencia de los docentes, para agrupar a una serie de autores dentro de generaciones debido a la sincronía de la escritura y/o impresión de sus textos tal y como ocurre en la actualidad con la difusión de la literatura puertorriqueña?

FERNANDO FELIÚ. Ese es un esquema muy típico de las historias de las literaturas, que tienden a periodizar a partir de fechas particulares entendiendo por generación la mayoría de ellas -incluyendo la de Puerto Rico-, no como la fecha de nacimiento de un

grupo de personas sino más bien como una fecha de nacimiento en común en la cual influyen unos acontecimientos históricos que marcan el desarrollo de ese grupo colectivo. Es muy complejo, es muy limitante limitar la literatura a generaciones porque en el caso de, por ejemplo, Enrique Laguerre -al que se le vincula a la generación del 30, uno de los más conocidos con la novela La llamarada de 1935: quizá una de las novelas más famosas de la década del 30-, muere a los 100 años, o sea que él mismo supera el concepto generación. Pedreira, que murió por un virus, una cosa un poco rara, muere a los 40 años. Si hubiera vivido más, muy posiblemente, hubiera reflexionado sobre su propia obra y seguir otro derrotero totalmente distinto, vete tú a saber... En ese sentido el concepto generación es más limitante: es muy limitante. ¿Qué alternativa hay? Buscar modelos alternos, es decir, buscar líneas de fuga temáticas que corran paralelas, que corran simultáneamente entre varios textos. Como, por ejemplo, puede ser el problema de la caña de azúcar, el problema de la música, de la comida... Hay varias formas de verlo y la tecnología sería uno de ellos. La tecnología, la relación entre lo real y lo escrito, el campo y la ciudad. Son paradigmas que se pueden ver diacrónica y sincrónicamente y que romperían un poco ese esquema tan rígido de las generaciones que es muy difícil de romper porque, no es que aquí lo hagamos mal, es que prácticamente... piensa en la generación del 98, piensa en la generación del 27 y luego está la del 14, la de Gómez de la Serna también... o sea que somos muy dados a la periodización por generaciones. Por otro lado, tiene sus ventajas también porque te da un centro centrípeto al rededor del cual aglutinar una serie de escritores y obras, ayuda a organizar centrípetamente, a partir de un núcleo, y se van generando, a partir de ese núcleo, como una metáfora de la sideral, como una planetaria. Gira sobre un

centro, que en el caso de la Generación del 30 fue Pedreira, y así, ¿no? En cuanto a la importancia de la Generación del 30, fue enorme porque fue, de hecho, la primera generación que vivió y se crió bajo la dominación estadounidense, eso número uno; número dos, es la generación que ve el desencanto de a presencia estadounidense. Son lo que vieron que los estadounidenses vinieron a quedarse, no vinieron a liberar. Ellos viven la desilusión de la pérdida de una entidad que ellos ven que se está socavando por razones históricas. Había campañas de americanización claras que te obligaban a cantar en inglés el himno estadounidense mientras que los símbolos patrios, el himno de Puerto Rico y la bandera, se veían con mucha suspicacia. Hubo una represión muy marcada a los grupos independentistas o sea que ellos reaccionaron, lógicamente, en parte a todo esto. Ahora, más allá de eso, ellos fueron la primera generación que se encargó de problematizar y sistematizar el archivo histórico. El archivo histórico no como un lugar donde se archive sino como el legado histórico, el acervo. Ellos fueron los primeros en sistematizar el estudio a partir de un concepto clave que es la identidad: qué somos, cómo somos y por qué somos como somos. Pedreira sería el buque insignia, precisamente por eso: porque lo periodizaron y organizaron en ese proceso y canonizaron unas obras por encima de otras. Todo canon incluye y excluye simultáneamente y así *El Jíbaro* queda consolidado, mientras que otros textos como *Tapia*, *La cuarterona*, *Las coplas del jíbaro* también quedaron relegados a la prehistoria de la literatura puertorriqueña [...] O sea que en ese proceso de canonización ellos casi se apropiaron de un *corpus* y lo manejaron un poco a su antojo para imponerle un valor ideológico y así eso explica que muchos textos pre-llamarada, muchas novelas, hayan pasado inadvertidas. Porque una de las primeras

historias de la literatura puertorriqueña, la de Manrique Cabrera del 53, es de la Generación del 30 y él empieza con ese criterio generacional.

ENDIKA BASÁÑEZ. En relación al legado intelectual de los treintistas ¿Cómo cree que afectó el Insularismo así como el resto de la producción del 30 en la posterior vida artística de Puerto Rico?

FERNANDO FELIÚ. Lo marco profundamente porque si lo que se busca en un ensayo, pienso en Pedreira particularmente porque la Generación del 30 es un todo muy heterogéneo y, sobre todo que había dos mujeres, Mar Guarzo y Concha Menéndez, que tampoco estaban completamente de acuerdo con algunos de los postulados de él, o sea que tampoco se puede tomar la Generación del 30 como un todo homogéneo porque no fue así. La forma en la que hemos visto la Generación del 30 es un poco peligrosa. Se ha etiquetado todo de la misma forma y hay que matizar algunas cosas que son importantes, las diferencias, por ejemplo. De cualquier manera, en el caso de Pedreira, como el *Insularismo*, causó un revuelo enorme -y lo sigue causando-. Pedreira logró lo que quería, si como dice Montein el ensayo problematiza y genera debate, pues entonces Pedreira lo logró... con creces porque seguimos todavía volviendo al *Insularismo*. Él se adelantó. Aparte, era un gran ensayista, escribía muy bien, muy modernista, un poco afectado en su discurso, pero era un gran ensayista. O sea que se marcaron profundamente el resto y, además, todos estuvieron vinculados al Departamento de Estudios Hispánicos, al recién creado Departamento de Estudios Hispánicos. En la Universidad de Puerto Rico el Departamento de Estudios Hispánicos

se convirtió, no en un foco de enseñanza, sino de investigación y desarrollo y casi de resistencia cultural porque se destacaba una hispanidad, en el contexto de la americanización.

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Influyó, bajo su punto de vista, la situación particular del dominio geopolítico estadounidense vivido en la Isla desde la pérdida de las últimas colonias de ultramar españolas para la aparición de dicha generación?

FERNANDO FELIÚ. Sí, claro, influyó poderosísimamente porque ellos, los treintistas, buscan rescatar una identidad de un punto de vista nostálgico que es la hispanidad y que se está perdiendo. Hay una nostalgia ahí, en ese mundo pre-98 que ya ha perdido su esencia, por eso, en gran medida, se exalta el cultivo del café, ¿no?, porque se ha impuesto la caña... El símbolo del café, de la hacienda... de la hacienda se pasa a la central, de la altura de la montaña se pasa a la bajura del llano. El jíbaro sigue siendo tema pero ya es el jíbaro en forma de peor, no es el jíbaro cafetalero como el de La charca. Hay una añoranza, en parte, porque muchos de ellos vienen de familias hacendadas, burguesas. Y también es una forma de escape ante una realidad con la que no comulgan. Hay un poco de romanticismo, también, de actitud ante la vida: buscamos el pasado de una forma un poco nostálgica cuando lo curioso es que también se están desarrollando los movimientos obreros. O sea que era una literatura un poco anacrónica y reaccionaria en ese sentido porque, en vez de apoyar el desarrollo social mediante el socialismo, mediante los sindicatos obreros, las propuestas de Albizu, [...] esta literatura en vez de unirse a esa tendencia lo que hace

es buscar otra forma de fuga, otra línea de fuga que es opuesta al socialismo, no opuesta porque se incorpora el tema del socialismo en *La llamada con Marte* -digo con el personaje Marte-, pero la propuesta es regresar al campo, regresar a la montaña, regresar al cultivo del café -que era una propuesta un poco anacrónica en ese momento tan anacrónica como la que propone René Marqués en *La Carreta* que propone dejar Nueva York y regresar-. Cuando lo cierto es que la gente, muchos regresaron y muchos se quedaron. Era una negación de esa presencia puertorriqueña en Nueva York, un rechazo a ella. Entonces son posturas un poco anacrónicas en ese sentido. No hay que olvidar el exilio español que coinciden temporalmente Guillén, Salinas, mi abuelo,... coinciden temporalmente en la década del 30 y del 40 con el desarrollo de una cultura universitaria muy fuerte con profesores de primerísima calidad que recibieron muchas veces con los brazos abiertos a los exiliados españoles, muchos de ellos muy prominentes: Guillén, Salinas... Lorca no, porque lo mataron sino probablemente hubiera acabado por aquí o un año, dos años aquí y luego en Nueva York, como ocurrió en muchos casos como el caso de Galíndez que acabó en Columbia. O sea que el exilio, esos republicanos liberales que llegaron, como mi abuelo, encajaban con el perfil de la Generación del 30 porque ellos también defendían una hispanidad, defendían una democracia, que se había perdido con Franco, defendían unos valores liberales, etcétera, que encajaban muy bien con esa Generación del 30. Fueron un matrimonio casi de conveniencia y esos intelectuales también se dedicaron, aunque no todos, pero algunos como Tomás Navarro Tomás o Federico de Onís, a investigar la literatura puertorriqueña. O sea que también dieron otra mirada, crítica, a un cuerpo literario o cultural que estaba llamando la atención desde los

puertorriqueños. Desde luego, se potenció mucho el estudio de la literatura, de la cultura, de la lengua, de la música puertorriqueña en esas décadas.

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Sería posible establecer una división entre la lectura de las obras de los treintistas y la política estadounidense que gobernó y gobierna la vida política en Puerto Rico tras los diversos acuerdos llevados a cabo entre sendas regiones?

FERNANDO FELIÚ. Sí y no. Sí en el sentido en el que ellos funcionaban autónomamente desde la Universidad de Puerto Rico. Eran burgueses, eran asalariados, pero, por otro lado, era una relación curiosa porque en algunas ocasiones se tenían que enfrentar a los Estados Unidos, a la política de los Estados Unidos, porque se criticaba a los Estados Unidos. Muchos de ellos habría que verlos con detenimiento, pero a muchos el FBI los seguía o los tenían bajo mira. Igual que con el exilio: gente como mi abuelo no, porque no era comunista, pero Granel, Eugenio Fernández Granel, era comunista y el FBI lo tenía mirado, a veces me sorprende que haya podido entrar a este país. O sea que en ese sentido sí, los vínculos con la política eran no muy... Corrijo: los vínculos con el contexto de dominación estadounidense eran muy fuertes, pero también fueron muy fuertes con los planteamientos de otro de los treintistas, de Luis Muñoz Marín, poeta y luego político, que en la década del 40 consolida el poder del Partido Popular Democrático. El ideario de Pedreira, en gran medida, coincide con muchos de los postulados del Estado Libre Asociado, de lo que luego fue el ELA, de lo que en los 50 fue el ELA. Autonomía lingüística, desarrollo de la hispanidad, una apertura a las corrientes europeístas... Pero Pedreira murió, no se le puede echar en cara que votara

por Muñoz Marín. El Partido Popular Democrático toma mucho de ellos, por lo menos Muñoz Marín, que era amigo directo de muchos de ellos.

## **LA GRAN MIGRACIÓN PUERTORRIQUEÑA HACIA LOS ESTADOS UNIDOS Y LA FIRMA DEL ELA**

ENDIKA BASÁÑEZ. El fracaso de la Operación Manos a la Obra impulsada por el gobierno de los Estados Unidos en la Isla, fundamentalmente agrícola, conllevó el éxodo masivo a principios de la segunda mitad del siglo XX con la gran migración puertorriqueña entre la que se desplazaron a Nueva York y a otras ciudades estadounidenses un gran número de intelectuales boricuas, dando así lugar a una producción literaria de migrantes en la que estos se encargaron de reflejar sus experiencias al otro lado del estrecho de la Florida como José Luis González o Pedro Juan Soto, englobados bajo la generación del 40. A pesar de la firma del ELA en 1952 y aunque dichos autores se hallaran en Nueva York y por lo tanto en su propio país, reflejan la discriminación y la marginalidad sufrida por pertenecer a la etnia hispana y tener acento español en su dicción inglesa. ¿Supuso por tanto el ELA una utopía política en lugar de un nexo de unión entre los isleños y el pueblo anglo-estadounidense?

FERNANDO FELIÚ. Fue una estrategia política. El ELA fue una estrategia política de Muñoz Marín para sentar las bases de una relación pseudo-colonial con un grado de autonomía limitado, como por ejemplo el inglés, que no es idioma oficial, y si lo es

nunca ha sido oficial real; se habla español, pero la aduana, la moneda, el control de fronteras lo tiene EE.UU. O sea que el ELA fue una especie de concreción de una especie de alianza mutua entre Puerto Rico y EE.UU. que Muñoz Marín se inventó y que nos llevó a un callejón sin salida. Porque es un Estado Libre Asociado, ELA, que es totalmente contradictorio. Si es libre no es estado, si es estado no es libre, si es libre no es asociado, si es asociado no es estado. Como quiera que lo mires es una total contradicción. Lo que sí provocó fue la migración masiva durante la década del 40 que llevo a muchos campesinos a migrar a la ciudad, sobre todo de migrar a barrios, arrabales, caseríos, como La Perla en el Viejo San Juan, donde ocurrió *La carreta*, y de ahí a Nueva York. Sí: fue un éxodo tremendo, fueron miles. Entonces los autores llamados del 40, 45 o 50 -otra vez el problema generacional-, vivieron esa circunstancia directamente, es decir, porque ellos son el grupo que, a diferencia de los del 30, fueron militares, sirvieron en el ejército. Pedro Juan en la II Guerra Mundial, Emilio Díaz Valcárcel en Corea. Pedro Juan estudio literatura en Nueva York. O sea que es una generación, un grupo de escritores con un perfil un poco distinto al de la del 30. Son escritores más bien urbanos, ellos ampliaron el mapa literario puertorriqueño hasta Nueva York, o sea con ellos entra el tema de la inmigración, entre el tema del puertorriqueño en EE.UU. y se le da un nuevo giro a la relación colonial con Puerto Rico. Bueno, un nuevo giro literario porque aparece entonces el personaje desubicado, desarraigado, que no necesariamente tiene nostalgia del pasado puertorriqueño sino que tiene una incertidumbre de “cómo coño voy a vivir en Nueva York”. O sea que es una generación bastante distinta, predomina además el cuento. Es una generación que consolida el cuento como arte. Había cuentistas en el 30, estaba Frau y Gustavo Graid

también, pero realmente la Generación del 40 es la generación que consolida las bases del cuento: *Spiks, En una ciudad llamada San Juan, Nueva York y otras desgracias...* Díaz Valcárcel, José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto, los cuatro fueron cuentistas. Es una generación de prosa realmente y es una generación que, resiente más que la del 30 el ELA, porque resiente ese colonialismo descarado que la del 30, cuando se publican los textos a los del 30, no se había llegado a ese momento. Ya en el 50, cuando publican los del 40 o 45, ya se ven las consecuencias de la relación política con EE.UU., ya se ve la inmigración masiva, se ve la ruina económica, se ve la presión, el racismo, se ve la persecución hacia los independentistas, la manipulación de la información, esas campañas de descrédito hacia muchos de ellos. O sea que sí, fue una generación muy distinta.

ENDIKA BASÁÑEZ. Si Puerto Rico mantiene el estatus de ELA y la ciudadanía norteamericana ¿por qué cree usted que en los Estados Unidos continentales los autores desplazados sufrieron marginalidad si se trata teóricamente de individuos norteamericanos pertenecientes a una misma nación? Y, precisamente, ¿cómo cree que afectó la firma del ELA en la producción literaria en la generación del 40?

FERNANDO FELIÚ. Porque fue la concreción de esa relación colonial. Para ellos fue la concreción de, una vez ya se firmara el ELA, no había vuelta atrás: ya estábamos metidos en este barco hasta que nos hundamos. Para ellos fue una fecha clave en su biografía porque la mayoría pertenecen a una ideología bastante liberal, de izquierdas, incluso Pedro Juan soto y José Luis González... este, por cierto, marxista declarado se

fue que vivir a México y murió en Puerto Rico -vino a Puerto Rico algunas veces, pero se consideraba mexicano prácticamente-. O sea que el exilio y lo político lo vivieron de una forma mucho más intensa que los del 30, a pesar de que los treintistas había independentistas, como Luis Pares Matos, pero el tema político en ellos fue mucho más patente porque era una realidad inmediata que lo los llevaba a ello, y por supuesto Nueva York, Nueva York de nuevo. El mapa literario puertorriqueño ya se amplía a Nueva York, ya la ruta queda completa. La carreta marca muy bien eso independientemente que el final sea... En fin, *La carreta* lo marca excepcionalmente bien. Pero es una generación en la que el inglés aparece como aspecto literario, el idioma inglés, las palabras en inglés, expresiones en inglés, nombres de calles en inglés... el inglés aparece ya como parte de la cultura puertorriqueña y la mezcla, el mal llamado *spanglish*, ese viraje de uno a otro, de un idioma a otro. En ese sentido, creo que la Generación del 40 fue radicalmente distinta a la del 30, incluso aventuraron con temas como la homosexualidad, como el cuento al asedio de Emilio Díaz Valcárcel, temas como el loco de la guerra, el veterano de la guerra de Corea, los efectos de la guerra psicológicos y físicos, los tres tocas en ese tema: José Luis González y Pedro Juan y también Emilio Díaz Valcárcel. "Napalm" es un cuento basado precisamente en los estragos psicológicos que causaba esa guerra química. Y el puertorriqueño como carne de cañón, por supuesto.



Imagen del catedrático don Fernando Feliú Matilla.

[Fotografía propia]

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Cree usted que en la obra de la generación del 40 existe una ideología a favor de la independencia de Puerto Rico implícita en sus relatos y el conjunto de su obra por extensión?

FERNANDO FELIÚ. Sí, sí, sí, ¡Totalmente! Es un alegato muy anti-estadounidense. Acuérdate también que ese grupo de escritores ve la bomba de Hiroshima. Ya no solamente EE.UU. como el poder colonial que domina Puerto Rico sino ya, en un contexto mucho más amplio, EE.UU. como el gran dictador del siglo XX. Es decir, la

bomba de Hiroshima, colocar a Trujillo, colocar a Batista, luego en el 70 colocar a Pinochet, etcétera... Esos son los casos más conocidos, pero hay decenas de otros casos. Ya en el 40 y en el 50 es obvio que EE.UU. ya tiene complejo de policía del mundo en el mal sentido de la palabra. Acuérdate de las campañas de McArthy contra el comité de actividades antiamericana, esta gente reacciona a EE.UU. no solamente como poder colonial que oprime Puerto Rico sino, en un sentido mucho más amplio, como un poder invasor en Cuba, en Puerto Rico, en Guatemala, en Nicaragua... Dios santo, los Chamorro, los Somos los pusieron EE.UU. Es una generación ya que tiene un sentido más universalista, ya el jibaro deja de ser tema, ya entonces hay otro tipo de dinámica, es en la ciudad. Hay una marcada influencia de Hemingway, de John Dospasos incluso también del existencialismo de Sartre y de Camus, la frialdad del anonimato en una ciudad en la cual todos somos anónimos. La escritura rescata el anonimato, le da voz al marginado... Este es el caso, sin duda, de Pedro Juan Soto en *Spiks*.

ENDIKA BASÁÑEZ. La generación del 40 es aún recordada por los hispanistas como un grupo de autores que renovó la cuentística puertorriqueña. ¿Cuáles cree que fueron las mayores influencias que dichos autores recibieron para dar lugar a dicha renovación? ¿Cree que su desplazamiento a los EE.UU. y a Europa fue clave para el proceso de renovación literaria en la su génesis?

FERNANDO FELIÚ. Sí, bueno, son varias preguntas en una. Vamos por partes. Autores que influyeron, que marcaron esta generación, como ya dije -John Dospasos, Hemingway y Faulkner, los tres estadounidenses ¿no? ¿Por qué? Porque los tres, sobre

todo Dospassos, tienen Nueva York como tema privilegiado, pero inevitablemente estos son escritores cultos, muy cultos. Son gente que conoce la literatura española, que han leído literatura inglesa, que conocen el caso de René Marqués, de Terency Williams, de Eugene O'Neill. En el caso de los cuentistas, que son todos de los que te comenté antes, pero también por ahí los españoles clásicos. No se puede saltar *El Quijote* así como que... las influencias son los de siempre, los novelistas de siempre, del XIX y parte del XX, más los existencialistas franceses y también, por qué no, los propios puertorriqueños que ya hay una tradición precedente. O sea, Laguerre, Pedreira, que reaccionan en contra o favor es otra cosa, pero la influencia está ahí. No sé hasta qué punto, Cela, sería interesante ver, Pascual Duarte,... Sí hay conexiones entre la novela *Figuraciones en el mes de marzo* de Emilio Díaz Valcárcel y *Tiempo de silencio*, una de las mejores novelas españolas de la segunda mitad del siglo XX.

## **FALOCENTRISMO EN EL CANON LITERARIO PUERTORRIQUEÑO Y LA PROTESTA DE LAS MINORÍAS**

ENDIKA BASÁÑEZ. Anecdóticamente ni en la Generación del 30 ni en la del 40 aparece ninguna figura femenina; no obstante, si analizamos la historia de la literatura puertorriqueña encontramos figuras como Julia de Burgos, quien fuera pionera en su obra artística en la introducción de temas feministas avant la lettre para la sociedad puertorriqueña sincrónica y que ha vivido obviada por gran parte de la crítica literaria excluyéndola de toda generación. ¿Por qué cree que las generaciones de escritores puertorriqueños han sido establecidas de forma falocéntrica?

FERNANDO FELIÚ. Buena pregunta y difícil de contestar. Yo creo que la misma respuesta es la misma pregunta. Se han escrito falocéntricamente, ahora ¿por qué? Porque son así y también por otras razones. Muchas de las obras de Julia y Clara Lair, etcétera, y, sobre todo, Marina Arzola -que es una de mis favoritas-, han sido publicadas, pero tampoco han llamado la atención de la crítica, no mucho al menos. [...] Es una literatura muy machista, muy paternalista que ha relegado a las escritoras a un segundo plano desde el siglo XIX. O sea que en ese sentido sí, la incorporación de ellas al canon suele ser problemática y mínima, ¿por qué mínima? Porque se conoce de Julia de Burgos lo de siempre, "Rio grande de Loiza", "Julia y yo"... poemas así. Sin embargo, para mí lo mejor de Julia es su último libro, El mar y yo, que es el más profundo, es el que menos se conoce. No es que no se conozca, es el que menos se le vincula a ella, se le vincula con lo erótico, con el tema del río, lo erótico, la sexualidad... en la década del 30 y también el perfil de Julia de Burgos no encajaba con el perfil del intelectual. Esta es una mujer pobre, nace en Carolina, prácticamente iba descalza a la Universidad, consiguió estudiar en la lupi, en la Facultad de Educación, pero no fue profesora del Departamento de Estudios Hispánicos. Estuvo un poco ajena a los centros de poder cultural. Fue una figura marginal también por eso. Si hubiera dado clase de Estudios Hispánicos otro hubiera sido el cuento...

ENDIKA BASÁÑEZ. No obstante, su figura actualmente se la recuerda un poco como el inicio y el ocaso de la cultura puertorriqueña porque prácticamente nace cuando aún no se había firmado la ley Foraker y ella muere un año después de que se firma el ELA

con lo cual actúa como cierto tótem de la cultura puertorriqueña su figura y su biografía, ¿no cree?

FERNANDO FELIÚ. Ella lo simboliza en gran parte, vive ese afincamiento al colonialismo mediante leyes ¿no? La ley Foraker, particularmente, sí. Luego en la década del 20, la americanización, la década del 30, ya en Nueva York -que ella tiene poemas en Nueva York-. Recuerdo que su biografía es tan triste que incluso, después de muerta, hubo que cortar el cadáver para que cupiera en el ataúd porque ella era una mujer alta, media casi uno *ochentayalgo*. No cabía en el ataúd, hubo que cortarle las piernas y meterlo todo junto. Y así llegó aquí, mutilada.

ENDIKA BASÁÑEZ. Las protestas a favor de los derechos de las minorías étnicas y sexuales generadas en EE.UU. durante la década de 1960 dieron paso a la reivindicación de la diversidad étnica, racial y cultural de la sociedad estadounidense, ciertamente heterogénea. Según el profesor de la universidad de Nashville William Luis en su "Literatura latinoamericana (hispano caribeña) escrita en los Estados Unidos" (2006) dichas protestas resultaron ser un factor clave para la consolidación de la literatura hispanocaribeña escrita en los EE.UU. ¿Cómo cree usted que afectaron dichas protestas para la génesis literaria boricua diaspórica?

FERNANDO FELIÚ. Las protestas en la década de los 60 fueron mundiales, en Puerto Rico también hubo, en el 71 hubo una huelga estudiantil enorme, incluso hubo un muerto. Pero sobre todo los puertorriqueños mientras estudian en el extranjero viven

esas protestas. Por ejemplo, las hermanas López-Baralt, Mercedes y Luce, vivieron el Madrid del último franquismo, vieron las cargas de la policía, eso me lo ha dicho Mercedes [López-Baralt], Luis Rafael Sanchez también. Por otro lado, los que estuvieron en Nueva York pues también fueron parte de ese 68, o sea que sí, fueron parte de él, inevitablemente influyeron. En qué medida influyeron ahora mismo no lo puedo precisar, pero sí influyeron porque ellos fueron gran parte de ese movimiento en gran medida, aunque tal vez el 68 les pilló ya con 40 años, no con 20, pero lo vieron desde una posición más racional, más académica, eso no quita que simpatizaran con ella.

ENDIKA BASÁÑEZ. La gran generación de autores de ascendencia puertorriqueña nacidos en Nueva York, así como en otros estados -fundamentalmente de la costa este- dio paso en la segunda mitad del siglo XX a la aparición del grupo étnico-intelectual conocido como *nuyorican* o neorican. ¿Considera que su producción pertenece a la historia de la literatura puertorriqueña o la ve más próxima por el uso hegemónico del inglés en sus textos y sus materiales narrativos a la historia de la literatura anglo-estadounidense?

FERNANDO FELIÚ. Yo la veo más próxima a la literatura puertorriqueña, es literatura puertorriqueña con los *nuyoricans*, con esa poesía, esa literatura escrita en Nueva York ocurre un poco con la literatura escrita por los republicanos en el exilio... ¿dónde la colocas? Es una vertiente de, es parte de, es simultánea a... ¿cómo la colocas? Son literaturas que rompen un poco, precisamente por la complejidad de su producción,

desde dónde se escribe, hacia quién se dirige... Plantean un problema de límites territoriales porque no se pueden circunscribir totalmente a la generación del 30 porque tienen rasgos que no encajan con el 30 para nada, pero tampoco encajan con John Dospassos aunque sí se podría incorporar, [...] Son muchos de ellos escritores bisagra, que pueden incorporarse en más de una tradición: en la literatura puertorriqueña, en la estadounidense o, más particularmente, en la estadounidense femenina. Santa María Esteve, Nicholasa Mohr, pero también está por así Sandra Cisneros, que es chicana, pero coincide temporalmente el mismo desarrollo en la década del 70. O sea que sí, yo creo que son textos de muy difícil clasificación, pero, de igual modo, creo que es literatura puertorriqueña. Si es respuesta sí o no: sí. Yo creo que es literatura puertorriqueña. Que se pueda incorporar como literatura estadounidense es otra cosa. De la misma manera los textos del exilio. El contemplado de Pedro Salinas, por ejemplo, es un texto que se escribe mirando al mar en el 42 o 43 ¿está escrita en Puerto Rico? Sí. ¿El objeto es puertorriqueño? Sí. ¿Es literatura puertorriqueña? Hasta cierto punto, sí, aunque esté escrita por un español; en el caso de *La Muñeca*, de Dulate Sanjurjo, es puertorriqueña sin embargo la novela no dice absolutamente nada, la palabra Puerto Rico ni aparece en la novela, ¿es literatura puertorriqueña? Sí por la autora, pero no por el contenido. O sea que es sumamente difícil de categorizar.

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Cree que la producción neorricana afectó de alguna manera a los autores isleños? ¿Se interesaron estos por la génesis diaspórica estableciendo así una retroalimentación entre la isla y los EE.UU. continentales?

FERNANDO FELIÚ. Sí porque ya hoy, en 2016, desde hace años hay una tradición literaria puertorriqueña en Nueva York. Mi tío fue parte de esa tradición, Alfredo Matilla. La primera antología de poesía *nuyorican* la compiló, en parte, él mismo, o sea que sí. Y esa gente, esos autores, como Víctor Hernández Cruz marcaron e influyeron directamente sobre todo a un tipo de poesía joven como, por ejemplo, Guillermo Rebollo Gil, que incorporan la oralidad callejera, el tono desfachatado y ese apego por el ritmo musical. O sea que sí, esa generación, ese grupo de los 70, de los 80... Sí. Piri Thomas también marcó un hito, aunque no solo en EE.UU., aquí también. En efecto, la poesía puertorriqueña en Nueva York ha influido directamente en muchos poetas jóvenes, cuando digo jóvenes me refiero a treinta y pico, cuarenta años máximo. Dicho, además, por uno de ellos, Guillermo Rebollo Gil: yo le entrevisté y él lo reconoció. Reconoció que Alfredo Matilla, mi tío, ha marcado su obra profundamente porque él estudió, Guillermo Rebollo Gil, con mi primo, con el hijo de Alfredo Matilla, y a través de mi primo él conoció la obra de estos puertorriqueños en Nueva York y se adentró en ese mundo y él lo rescata y lo incorpora.

## **EL BOOM DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN PUERTO RICO Y LA SITUACIÓN CULTURAL ACTUAL**

ENDIKA BASÁÑEZ. ¿Cómo afectó el *boom* de la literatura latinoamericana de la década de 1960 a la literatura puertorriqueña y, de manera más precisa, a la producción puertorriqueña de la diáspora?

FERNANDO FELIÚ. La hizo más compleja, la complejizó porque la década del 60, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Cabrera Infante y Fuentes, los más conocidos, fueron muy experimentales. Jugaban con planos temporales y espaciales, desdoblamiento de narradores, se usaba más de un narrador, incluso se usaba un narrador en segunda persona, el tú, lo que es una pequeña obra de arte. O sea que se hizo más compleja la literatura, se complejizó notablemente. Y prueba de ello es *La guaracha del Macho Camacho*: una novela muy intelectual en un sentido, es una novela muy compleja que tiene una estructura muy sofisticada y muy compleja [...]. Entonces ahí entró, al menos fue muy importante, el papel de las librerías que difundieron esta literatura, como por ejemplo La tertulia. [...] Aquí en Puerto Rico librerías como La tertulia difundieron ese boom de los 60, esos textos, y no solo textos ya tan nominales, la narrativa, sino ya textos de crítica cultural, como por ejemplo Para leer el pato Donald. Textos que ya incorporaban el análisis de la cultura popular. Esos textos de esa complejidad, esa crítica cultural ya se ventilaba, ya corría por aquí. Y, por supuesto, lo obvio: han leído a García Márquez... la influencia directa de la lectura no solamente de los intelectuales sino la difusión porque ya eran textos que circulaban, no era nada difícil leer Cien años de soledad en Puerto Rico en aquella época, ni era difícil leer a Carlos Fuentes, la censura no llegaba a tanto. Eran escritores que muchos se conocían, habían compartido congresos, no es que fueran amigos, pero se conocían... entonces el mundo era ancho y ajeno, pero no tanto.

ENDIKA BASÁÑEZ. Mientras en la producción exódica existe un claro predominio del

inglés, en la Isla la lengua hegemónica de los textos artísticos es y ha sido el español. ¿Cree que el uso de la lengua española implica un compromiso político de los autores boricuas isleños que se resisten a la transculturalización anglo-estadounidense?

FERNANDO FELIÚ. En gran medida sí, pero más importante que eso es la óptica desde la que se utiliza el español porque también Laguerre usaba el español y no encaja en ese proceso de transculturalización. Sin embargo, Luis Rafael Sánchez usa el español, pero en La guagua aérea incorpora el inglés. Se usa el español como defensa del idioma nuestro, puertorriqueño, el castellano, pero no se utiliza necesariamente para reivindicar una hispanidad pretoriana, como en la generación del 30. Se usa como afirmación de resistencia, pero sin llegar al extremo de caer en el purismo. Ya se dan por sentadas expresiones tomadas del inglés: *parking, ketchup*... hace mucho tiempo se dan por sentadas y son parte del idioma, y no digo del puertorriqueño, son parte del español, en general. En ese sentido, los puertorriqueños somos un poco *avant la lettre*, la contaminación o incorporación de préstamos lingüísticos del inglés -que yo veo mucho en otros lugares como en Madrid, de hecho cada vez lo veo más en Madrid cuando voy-, aquí eso ya existía desde hace más de un siglo. Como te digo no es que se use el español, es la perspectiva desde la cual se usa, para mí es lo más importante. Porque todos sabemos hablar español, pero la óptica es muy distinta: la de Laguerre es muy distinta de la de José Luis González y la de José Luis González es distinta a la de Luis Rafael Sánchez, por ejemplo.

ENDIKA BASÁÑEZ. Pero en el caso de *Spiks* tenemos una oralidad típicamente

puertorriqueña, quizá en ese caso es más explícito la reivindicación identitaria del habla del jíbaro, el campesino que abandona su tierra para dirigirse a San Juan y de allí a Nueva York...

FERNANDO FELIÚ. Sí, claro. Sin olvidarse que *Spiks* también incorpora frases en inglés porque los personajes están en EE.UU., o sea que tienen que... sería anacrónico, impensable que Pedro Juan escribiera *Spiks* sin incorporar algún termino en inglés, alguna frase, alguna oración. Muy astuto Pedro Juan incorpora esa modalidad del inglés porque ya es parte de los personajes, es parte de la vida en Nueva York, ese cambio del español al inglés (y viceversa).

ENDIKA BASÁÑEZ. La identidad puertorriqueña resulta un aspecto ciertamente complicado de análisis ya que Puerto Rico es un país latinoamericano bajo una situación geopolítica particular con los EE.UU. desde la Guerra Hispano-americana de 1898. ¿Cree que existe una identidad propia y distintiva típicamente puertorriqueña a pesar de que la Isla se halle bajo el estatus del ELA, *ergo* bajo la influencia cultural de los EE.UU.? ¿Y en este sentido, cuáles serían en su parecer las características distintivas de la identidad boricua?

FERNANDO FELIÚ. Yo creo que sí, yo creo que existe una identidad puertorriqueña. Lo que pasa es que es una identidad bastante diluida por otros factores. Es decir, no es una identidad que se pueda considerar desde el punto de vista literario -la tradición literaria puertorriqueña-, como la argentina o cualquier otra, no es de siglos, es de 150

años y para de contar. Pero si lo vemos así ninguna literatura en ninguna zona hispanoamericana tiene una identidad claramente asentada... Ahora, si no lo vemos de ese punto de vista y lo vemos por particularidades importantes, entonces, sí. Hay un acento puertorriqueño que no es el acento cubano, hay una idiosincrasia puertorriqueña que no es la idiosincrasia argentina, bonaerense ¿no? La comida, la bebida, incluso la manera de establecer relaciones sociales. Por ejemplo, en Puerto Rico, desgraciadamente, dependemos demasiado del auto mientras que en Buenos Aires, en México, la transportación pública es bastante buena y eso da una apertura, un ritmo de vida muy distinto al que seguimos aquí porque esto se organizó pensando en el auto, prácticamente. La prueba la tienes que en el Viejo San Juan no entra, casi no se puede circular porque las calles nunca se hicieron pensando en automóviles grandes como los de ahora y menos uno grande como el que adquirí para llevar a mis tres hijos. O sea que sí, yo creo que hay una cultura puertorriqueña, decir que no la hay sería una mentira. Uno piensa desde España o desde Europa... uno piensa en Caribe y piensa en Cuba porque Cuba opaca al resto. México y Argentina y Perú opacan también al resto de Hispanoamérica. Pero sí, si trascendemos eso, estoy de acuerdo.

ENDIKA BASÁÑEZ. Textos como *En Nueva York y otras desgracias* de José Luis González o *Spiks* de Pedro Juan Soto resultan parlantes *per se* en cuanto al tratamiento recibido por el puertorriqueño desplazado a Nueva York. ¿Cuál es la difusión de estos textos entre la población isleña? ¿Cree que los sistemas educativos dedican el espacio oportuno para los escritores puertorriqueños de la diáspora?

FERNANDO FELIÚ. Lo dedican, sí, pero muchas veces depende quién, si es la escuela privada o es la escuela pública. Lo dedican, pero muchas veces son textos que, dependiendo del colegio no se pueden incorporar porque hablan mal de EE.UU. o porque dicen “coño” o porque hay un personaje lésbico o un personaje que es gay. Hay una marginación todavía y el problema de esos textos de la diáspora es el mismo problema de muchos otros textos, y es que hay una desidia para leer. Quizá en un sentido se lee más que antes porque se lee en la computadora, se lee en el *iPhone*... pero no se lee necesariamente lo que se debe leer. O sea que yo creo que es el problema de todo que es que la gente no lee, los que leen son una minoría. Una minoría que no sé si cada vez es más o menos, más grande o más pequeña, pero se lee poco. A diferencia de otros países como en España: en Madrid yo veo a la gente leyendo en el metro, aquí no ves tanta gente leyendo en el pequeño metro que tenemos, en el tren urbano. Se lee menos aquí, se lee poco.

ENDIKA BASÁÑEZ. Llegada la década de 1970 autoras puertorriqueñas como Lidia Vega o Carmen Lugo Filippi dan lugar a un *corpus* textual centrado en materiales narrativos vinculados a la mujer boricua hasta ahora ignorados por gran parte de los autores previos a dicha generación en pro de cuestiones políticas y la búsqueda de una identidad propia bajo el dominio estadounidense. ¿Considera que dicha generación resultó ser primordialmente feminista o el contenido de sus obras resulta tan heterogéneo e implícitamente político como la de sus antecesores?

FERNANDO FELIÚ. Si nos atenemos a las escritoras, Ana Lidia Vega, Carmen Lugo Filippi,

la más conocida Rosario Ferré con su *Papeles de Pandora*, si nos atenemos a ellas: sí, es una generación, es un grupo de escritoras que se distingue por recalcar aspectos de la condición femenina: el aislamiento, la marginación, la sexualidad... por poner unos ejemplos. Ahora, no son únicamente feministas, ese feminismo que proponen muchas veces está vinculado a la política, a una denuncia social que muchas veces rebasa lo puertorriqueño. Ya se critica a los EE.UU., no por haber tirado la ley Foraker sino por la bomba de Hiroshima o por la invasión o por la represión [...] Para ellas aislar en feminismo del contexto general amplio sería impensable y yo creo que lo hicieron muy bien, porque yo creo que, aunque toquen lo puertorriqueño, eso es parte también de una forma global. De hecho, textos como *Papeles de Pandora* son textos sofisticados porque hay una marcada influencia del *boom*, son textos que se nota una madurez, se nota un desarrollo, se nota una conciencia de escritor y de escritora... En el 76 aparece *La guaracha del Macho Camacho* y aparece *Papeles de Pandora* y aparece la novela *Bingo* de Manuel Ramos Otero en Nueva York, un escritor muy bueno y no tan conocido, precisamente, no por su homosexualidad, sino porque estaba fuera del circuito más directo de la Isla.

ENDIKA BASÁÑEZ. Por último, ¿hacia dónde se dirige la literatura puertorriqueña en la actualidad? ¿Cree que ha perdido el matiz político y reivindicativo, en sus diversas causas, hacia un enfoque más comercial?

FERNANDO FELIÚ. En un sentido sí, hay un enfoque más comercial del cual la propia Rosario Ferré cayó en él; *La casa en la laguna* la publicó en inglés, por ejemplo.

También hay una literatura que no es abiertamente política pero sí incluye el tema político de la cotidianidad, pienso en *La belleza bruta* de Francisco Font Acevedo, pienso en *Mundo cruel* de Negrón. El tema político está presente ahí pero ya son temas más centrados, el tema político está presente implícitamente no explícitamente, como anteriormente. No por censura ni por nada sino porque muchos se cansaron del tema político abiertamente como Pedro Cabilla lo ha dicho abiertamente que se hartó de la identidad que quería hacer literatura que no tuviera nada que ver con eso, entonces recurre a unos artilugios bastante sofisticados como retomar la fábula o las historias tremendas o historias desalmadas. Por ejemplo, Mayra Santos es una buena escritora, pero quizá publica a veces apresuradamente, comete errores en algunos textos históricos, graves errores. Hay una veta comercial y hay un vedetismo intelectual del que le gusta figurar en televisión, en la radio, hay un cierto vedetismo ahí que a mí me repatea un poco.

**ANEXO VII:**

**ENTREVISTA INÉDITA A LA DOCTORA Y MIEMBRO DE LA RAE DE PUERTO RICO**

**MERCEDES LÓPEZ-BARALT:**

**“IDENTIDAD PUERTORRIQUEÑA, RELACIONES TRANSNACIONALES E IMPRONTA  
CARIBEÑA EN LA ISLA DEL ENCANTO”**

ENTREVISTA INÉDITA A LA DOCTORA Y MIEMBRO DE LA RAE DE PUERTO RICO

MERCEDES LÓPEZ-BARALT:

IDENTIDAD PUERTORRIQUEÑA, RELACIONES TRANSNACIONALES E IMPRONTA CARIBEÑA EN LA  
ISLA DEL ENCANTO

Por Endika Basáñez Barrio, *endika.basanez@ehu.eus*

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz (España)

Recientemente he tenido la gran suerte de realizar una estancia predoctoral en la Universidad de Puerto Rico, UPR, (Recinto Río Piedras) gracias a la beca homónima que me ha sido otorgada por el Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza (País Vasco, España) en la que he podido llevar a cabo varias entrevistas a diversos profesores e investigadores de literatura hispanoamericana (especialmente, en cuanto a la historia literaria del Caribe hispano se refiere), intelectuales y escritores autóctonos. Entre todos ellos se halla la profesora y miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Real Academia de la Lengua Española, Doctora *Honoris Causa* y Profesora *Emeritus* por la Universidad de Puerto Rico, Mercedes López-Baralt<sup>110</sup>, quien amablemente accedió a ofrecerme un

---

<sup>110</sup> Con independencia de dichas prestigiosas distinciones, López-Baralt es también doctora por la Universidad de Cornell y profesora honoraria de la Universidad de San Marcos en Lima, entre otras.

encuentro en el que debatir sobre la literatura boricua desde una perspectiva diacrónica, así como su propia y vasta génesis textual<sup>111</sup> al respecto. Las reflexiones de la doctora vienen a ofrecer una vasta información sobre la identidad puertorriqueña forjada a través del tiempo, a pesar de las relaciones histórico-políticas con los Estados Unidos, los efectos del exilio en la idiosincrasia boricua, las relaciones establecidas entre el pueblo isleño y los migrados a tierra anglo-estadounidense, así como la impronta caribeña en la conformación de las gentes nacidas en la Isla del Encanto. Su visión permite así abandonar los estudios netamente teóricos para escuchar y reflexionar sobre la identidad del puertorriqueño desde la experiencia que la miembro de número de la RAE trae consigo tras años de estudio, análisis, viajes e investigación.

- 1) Puerto Rico resulta un caso ciertamente peculiar en el conjunto de Latinoamérica dado el dominio geo-político del ha sido (y continúa siendo) objeto tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar de España en la Guerra hispano-americana y la consiguiente firma del Tratado de París en 1898, por el cual España cedía las Antillas mayores, entre otros territorios a los Estados Unidos como país perdedor de dicho conflicto bélico. ¿Cree usted que dicha particular situación ha acarreado problema identitarios al pueblo boricua, dado que este se halla a medio camino entre la herencia hispana de la época colonial española

---

<sup>111</sup> Entre su extenso *corpus* de obras publicadas destacan títulos enfocados en la literatura y cultura española y su homónima latinoamericana: *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*; *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como re-escritura*; *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América* u *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*. Este apartado, sin embargo, ha sido omitido de la presente Tesis dado que no circunscribe a la materia tratada en la misma, por lo que resultaría, si bien siempre interesante, poco pertinente para la investigación.

y la fuerte influencia anglo conllevada por pertenecer a territorio Estados Unidos?

Bueno, la pregunta está clara, pero la realidad es muy compleja... Nosotros, somos, me da mucha pena decirlo, pero es la verdad... como aparece en la primera parte de *La Guaracha del Macho Camacho*, colonias sucesivas de los imperios y entonces se nos tomó en 1898 como botín de guerra en un momento en que España nos había dado bastante autonomía en 1897 [...]. Nosotros no somos soberanos, nuestro destino no está en nuestras manos, entonces, ¿qué sucede? Pues que en la literatura puertorriqueña hay una obsesión por el tema de la identidad puertorriqueña y hay gente que lo ve malo repetitivo, pero yo no, yo lo veo estupendo. Francia, claro, no la tiene, Inglaterra tampoco la tiene, pero si nosotros sí la tenemos porque hay una carencia. Este aspecto es, inevitablemente, una característica que falta... una característica de nuestra literatura puertorriqueña que yo no la encuentro mala. A mí no me importe los materiales que la literatura tome, a mí lo que me importa es cómo se trabaja. Si se trabaja bien o se trabaja mal. El colonialismo estadounidense se perdió en Alaska, en muchos lugares, en Hawái, pero, en nuestro caso, no se perdió. Aunque, por ejemplo, hemos mantenido la lengua española. De hecho, el por entonces Príncipe de Asturias vino a agradecer nuestro esfuerzo por mantenerla. En el inicio del siglo XX se quería que todo fuera en inglés: la educación, la lengua vehicular,... La identidad, eso se ve, se mantiene en la literatura y en las artes. Este país es fabuloso, su literatura es

extraordinaria: ahí se ha mantenido nuestra identidad y, además, la exporta, lo que nos honra muchísimo. Y, lo agradecemos también, a nuestros embajadores, que la dan a conocer en todo el mundo y, con ello, nuestra identidad. Tú, en Bilbao; María, en Sevilla, ambos en España, Ninel en los Países Bajos... Sois nuestros embajadores a través de la difusión de nuestra literatura, de nuestro arte. Tenemos nuestra identidad, sí, pero, evidentemente, bastante asediada.

- 2) El pueblo puertorriqueño fue objeto de un verdadero éxodo hacia los Estados Unidos sin precedentes en su historia en la segunda mitad del siglo XX tras los desastrosos efectos para la agricultura autóctona debidos al intento fallido de industrialización de la Isla por parte del gobierno norteamericano con la llamada Operación Manos a la Obra. ¿Identifica a los desplazados boricuas en la diáspora, particularmente el que se halla en los Estados Unidos continentales, parte del pueblo boricua u opina que la cultura absorbida por estos en el medio anglo-estadounidense los aleja de la idiosincrasia de los isleños y, por ende, del pueblo boricua *stricto sensu*?

La historia es inédita, siempre nos da sorpresas. Son puertorriqueños, claro que sí y, además, me conmueve cómo defienden la identidad puertorriqueña cuando nos agreden. [...] Hay muchas maneras de ser puertorriqueño, muchas. Creo que sus padres se deberían preocupar en que aprendan la lengua de sus

orígenes porque no tienen solo una lengua, tienen dos lenguas de corazón: la del país que los acoge y la del país que dejan atrás. Además, las lenguas están en contacto, ya sea la dominante sobre la dominada, pero cuando ya tienen un problema de sintaxis y de vocabulario... hay lenguas que están heridas y eso es una realidad histórica y social. Son puertorriqueños de otra manera, de otra manera [...].



Mercedes López-Baralt en la Universidad de Alicante/Universitat d'Alacant (España) en octubre de 2016, tras presentar una conferencia sobre Guaman Poma de Ayala [Fotografía cedida por la doctora].

- 3) Desde la época colonial española, las migraciones han sido una realidad para los intelectuales puertorriqueños (e hispano-caribeños, por extensión) como el caso de Eugenio María de Hostos o el cubano José Martí. Dichos desplazamientos han cambiado el tono político-exílico de sus inicios hacia la búsqueda de mejoras laborales, pero se han mantenido en el tiempo hasta nuestros días. ¿Cree que el desplazamiento hacia los Estados Unidos continentales es ya parte intrínseca del pueblo boricua en tanto que gran parte de estos se han visto forzados a la migración con el objetivo, particularmente, de mejoras económicas?

Mira [pensativa] te voy a poner un ejemplo que incumbe a Latinoamérica... Garcilaso de la Vega. El primer escritor de la América Latina, español de raíces incaicas, nació en Cuzo y se va a España en 1560 y se va... y muere en Córdoba. Él conserva en la memoria sus raíces incaicas. Él es nuestro primer gran exiliado. Entonces para nosotros el exilio tampoco es una novedad, no lo es, también es símbolo de la globalización [...] Esto es parte de la historia, claro.

- 4) Si bien los intelectuales boricuas han sufrido el desplazamiento desde el siglo XIX a consecuencia de la política impuesta por la corona española y a posteriori por la escasez de oportunidades laborales, muchos otros escritores hispanoamericanos y españoles han encontrado en la Isla el refugio político deseado, como Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas, enterrado en el cementerio del Vie-

jo San Juan. ¿Cuál ha sido bajo su opinión la relación entre los intelectuales desplazados y los intelectuales isleños?

Yo creo que ha sido de siempre... Aquí [en Puerto Rico] se ha acogido a mucha gente. Se ha acogido al exilio español en gran número y con gran generosidad... como Lázaro Cárdenas en México, con la misma generosidad. Juan Ramón Jiménez, Pablo Casas, Jorge Enjuto... [...] Muchos intelectuales. Pienso, por ejemplo, en Pedro Salinas, que está enterrado aquí, en el cementerio más bello del mundo, donde casi dan ganas de morir de lo maravilloso que es [ríe]. Tantos... Recuerdo un discurso de la graduación de 1953 en defensa de la lengua española aquí llamado "Aprecio y defensa del lenguaje". De lo contento que estaba de contento aquí en Puerto Rico... Le llamaba la Isla de la simpatía porque estaba a gusto, encantado [...].

- 5) La pertenencia a los Estados Unidos tras la aprobación de las leyes Foraker, Jones y 600, materializadas finalmente en el ELA de 1952, no han conseguido imponer en la Isla el uso hegemónico del inglés como lengua vehicular. ¿Cree que este objetivo fallido es debido a una resistencia identitaria del pueblo boricua a la transculturalización hacia la idiosincrasia anglo-estadounidense?

Te voy a decir que hay una fuerza de resistirse, pero no como una manera exactamente de resistirse... Yo creo que es que hay una gran rivalidad.

Nosotros primero estábamos bajo el dominio español y la lengua, para mí, era muy importante. Por eso cuando uno viaja por toda Hispanoamérica se siente en su casa, se siente feliz, también cuando viaja a España. Entonces, con EE.UU., que a mí me encanta la literatura norteamericana, es otra nación, somos otra gente. El hecho de ser una nación no jurídicamente constituida, pero sí a nivel cultural, vivencial e históricamente constituida, eso hace que la lengua se resista, que resistamos. Es natural que la lengua se resista., Claro, también hay puertorriqueños que han ido y han vuelto y viene para aquí hablando... traen la lengua. La lengua es un ser vivo que se transforma. Nosotros somos una variedad riquísima del latín y del árabe, si se le quitan los arabismos a nuestra lengua se queda feísimo y esquelético... O sea que, somos una nación y la lengua es parte de uno.

- 6) ¿Considera que el pueblo puertorriqueño ha desarrollado su propia identidad propia y distintiva a pesar de hallarse bajo el dominio estadounidense? De ser así, ¿cómo cree que dicho pueblo ha conseguido crear su identidad a pesar de la fuerte influencia anglo-estadounidense que logra colarse en todos los aspectos de la vida en la Isla (desde la lengua, las festividades, el ocio o la comida)?

Conservamos nuestra identidad porque somos una nación y la identidad no es lo que se va formulando por mucho tiempo y es algo inconsciente, nadie dice ahora voy a ser de esta forma. Nosotros somos hispanoamericanos, caribeños y

puertorriqueños. Con las Antillas y las hispánicas, tenemos en común la lengua y el ritmo en nuestra sangre, la literatura, son nuestra constitución. O sea que la tenemos. Te cuento una anécdota: estuve en Granada presentando un libro y doy una conferencia y cuando la termino, me vuelvo a la primera fila, donde estaba sentada, y me tenían preparada una sorpresa y empieza a cantar... Era un muchacho negro, guapísimo, un artista dominicano... Y luego empieza a bailar una bachata preciosa y me doy cuenta que empiezo a moverme y él baja, con las manos abiertas, y bailamos juntos... Eso era el Caribe, el baile, el ritmo, somos hermanos caribeños. Él negro, yo blanca, pero hermanos. También la cocina... Tenemos muchos nexos de unión. Muchos.

7) ¿Cree que la identidad boricua ha basado gran parte de sus características en los taínos? ¿Qué supone el Yunque para dicha identidad?

Mira, de los taínos se ha descubierto que la mitocondria tenemos muchísimos de los taínos, somos una mezcla de blanco de españoles, de los negros... Como son los primero habitantes soberanos los hemos mitificados pero en la guerra de liberación de las colonias españolas, qué hicieron los separatistas contra los españoles, pues se usaron muchos los nombres taínos. Son ya mitos. Tenemos una mitología propia, actúan como bandera de independencia y libertad. El Yunque se mantiene porque va bien, ¿verdad? Hay muchos lugares hermosos,

pero las montañas para el ser humano, todo lo que sea más grande que él, como dicen en el mundo andino, son dioses tutelados.

Agradezco enormemente a la doctora López-Baralt su eterna generosidad conmigo en cuanto a la disposición que mostró y la amabilidad con la que fui recibido por ella para realizar su entrevista en pro de la difusión de sus reflexiones a través de la presente tesis.

Imágenes de un mismo monumento, situado en San Juan, donde pueden apreciarse las figuras de las tres razas y culturas clave para la doctora López-Baralt en cuanto a la aparición del individuo puertorriqueño: el taíno, el español y el negro que este llevó como esclavo.







ANEXO VIII:

UNA REVISIÓN CRÍTICO-POLÍTICA DE LA GENERACIÓN LITERARIA DEL 40 EN PUERTO RICO:

INSULARISMO, FALOCENTRISMO, INTERTEXTUALIDAD Y COLONIALISMO ESTADOUNIDENSE.

ENTREVISTA INÉDITA CON EL DOCTOR DON MARIO O. AYALA SANTIAGO

**UNA REVISIÓN CRÍTICO-POLÍTICA DE LA GENERACIÓN LITERARIA DEL 40/50 EN PUERTO RICO:  
INSULARISMO, FALOCENTRISMO, INTERTEXTUALIDAD Y COLONIALISMO ESTADOUNIDENSE. ENTREVISTA  
INÉDITA CON EL INVESTIGADOR DEL SEMINARIO FEDERICO DE ONÍS DON MARIO O. AYALA SANTIAGO<sup>112</sup>**

A POLITICAL AND HISTORICAL REVIEW ON 1940-1950 PUERTO RICAN WRITERS' GENERATION:  
INSULARISM, MALE-DOMINATION, INTERTEXTUALITY AND AMERICAN COLONIALISM. UNPUBLISHED  
INTERVIEW WITH FEDERICO DE ONIS SEMINAR RESEARCHER MARIO O. AYALA

**ENDIKA BASÁÑEZ BARRIO**

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA UPV/EHU

A lo largo de la presente entrevista con el docente de la Universidad de Puerto Rico e investigador del Seminario Federico de Onís, organismo perteneciente a la Facultad de Humanidades de Universidad homónima, el puertorriqueño Mario O. Ayala Santiago nos ofrece una revisión crítica de la conocida como generación literaria del 40 en Puerto Rico, repasando los aspectos más destacados de la producción de dicha

---

<sup>112</sup> Entrevista aceptada para su próxima publicación en la revista *A Contracorriente. Una revista de Estudios Latinoamericanos* editada desde la Universidad de Carolina del Norte/North Carolina University, ISSN 1548-7083 (Estados Unidos de América).

generación y su estrecho vínculo con los Estados Unidos dada la particular situación que la Isla mantiene con estos en el conjunto de Latinoamérica. De esta forma, se tratan aspectos como el propio concepto de generación, la impronta de la firma del Estado Libre Asociado en la génesis textual de los autores englobados en la misma, los procesos de intertextualidad entre sus miembros o el porqué de la ausencia de mujeres en sus filas. En efecto, el doctor puertorriqueño Mario O. Ayala Santiago, actual profesor en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico (Recinto Río Piedras) e investigador en el prestigioso Seminario Federico de Onís, dirigido por el doctor Miguel Ángel Náter, es probablemente uno de los investigadores que con mayor profundidad se ha aproximado a la producción boricua de los años 40 y, con especial detalle, a la referida a José Luis González. En efecto, su disertación doctoral, bajo el título explícito de *Ideología y tradición en la cuentística de José Luis González* (leída en la Universidad de Puerto Rico en el año 2010) da buena cuenta de su dedicación al estudio de la génesis de dicho autor así como a la época sincrónica en la que este lleva a cabo su *corpus*. El doctor Ayala Santiago ha realizado ponencias en congresos en la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Bayamón o Mayagüez), el Centro de Estudios Avanzados del Caribe y Puerto Rico en el Viejo San Juan y, entre sus últimos trabajos, se halla la introducción a la obra *Cuentos*, de Manuel Zeno Gandía. A lo largo de esta entrevista ofrece una revisión crítica de la producción textual llevada a cabo por lo que la crítica literaria y las antologías han pasado a denominar como generación literaria del 40, en la que ofrece su valioso punto de vista acerca de los propios conceptos de *generación*, la influencia del *Insularismo* de Pedreira tanto en los treintistas como en la generación venidera; la hegemonía de los materiales narrativos

(desde la inmigración masiva de los individuos puertorriqueños a la costa este estadounidense, hasta los conflictos bélicos históricos); el tótem que supone en el pueblo boricua la figura del jíbaro; la impronta de las relaciones geo-políticas entre los Estados Unidos y la Isla dada la particular situación que mantienen en el conjunto de Latinoamérica o la figura femenina de autoras puertorriqueñas que, pudiendo haber sido agrupadas en dicha generación, han sido obviadas por parte de la comunidad latinoamericanista.

#### ABSTRACT

Throughout the following interview Puerto Rican professor at Univeristy of Puerto Rico and Hispanic American literature researcher at Federico de Onís Centre Mario O. Ayala Santiago offers a new review on the so-called in Spanish “generación literaria puertorriqueña del 40-50” (Puerto Rican authors generation from the 40s and 50s). The topics the interview focuses on are mainly the strategies the authors have developed to keep their identity after the approval of Commonwealth of Puerto Rico, the concept of generation itself, why the absence of female writers in such a generation, the political influence of the newly American Commonwealth between the United States and Puerto Rico in their literary works, and the intertextuality among the authours that are usually grouped in the same generation.

Keywords: Hispanic American Literature; Puerto Rican Literature; Interview; Politics; Colonialism.

### **A vueltas con el concepto generacional**

1) Las antologías literarias tienden a establecer sistemáticamente una división generacional en cuanto al estudio diacrónico de la literatura puertorriqueña, de forma que engloban así a una serie de intelectuales dentro de una generación u otra, como el caso de la Generación del 30 o la del 40. ¿Qué opina de la división generacional de autores y, particularmente, de la Generación del 40? ¿Existen razones objetivas para agrupar a una serie de autores en una misma generación literaria atendiendo a la época histórica en la que producen sus textos y/o la hegemonía de sus materiales narrativos?

Lo primero que le tengo que decir es que, obligatoriamente, uno no puede escapar de lo que es la utilización de las herramientas de la generación como método, como herramienta conceptual, porque en muchos de los acercamientos a la literatura siempre se ha utilizado la generación para establecer el estudio diacrónico. Sin embargo, yo creo que la generación, el concepto de generación, es un concepto extremadamente problemático y limitante porque, si bien ayuda a organizar o a periodizar a ciertos escritores que producen unas obras literarias de valía, no toman en cuenta que ese autor puede escribir por mucho más tiempo y puede evolucionar, como en muchos casos han evolucionado. De otra forma, desde una perspectiva más teórica, el concepto de generación es demasiado rígido con respecto a la situación de las fechas y a los eventos que agrupan a cierto grupo de escritores o a cierto grupo de obras. Muchas veces cuando se han utilizado los elementos característicos de ese tipo de

etiqueta de la generación, se tiende a limitar los acercamientos que se pueden hacer al análisis del texto, texto que puede conllevar una serie de trabajos ideológicos o estéticos distintos. Básicamente esa etiqueta comienza a buscar lo que se establece como característico de la generación y muchas veces puede nublar otros elementos constitutivos de la obra literaria como tal, pero también de la evolución del escritor o del lenguaje. Y en el caso de Puerto Rico es extremadamente problemática la utilización de la generación, pero es imposible para uno poder no utilizar el concepto de generación como parte de lo que son los estudios de la literatura puertorriqueña.

2) Si bien el tema del jíbaro y su reivindicación como emblema distintivo del pueblo puertorriqueño y el seguimiento de los preceptos del Insularismo de Pedreira colonizan gran parte de las obras de los treintistas<sup>113</sup>, la Generación del 40 parece ampliar el espectro de materiales sobre los que ficcionalizan tales como el desplazamiento de sus relatos al ambiente urbano y el impacto de la migración a los Estados Unidos, coincidiendo con la Gran Migración Puertorriqueña. ¿Hasta qué punto opina que puede afirmarse que dicha información sea exhaustiva si podemos observar cómo en los relatos de José Luis González (como en el caso de *En Nueva York y otras desgracias*, 1973) o Pedro Juan Soto (en el caso de *Spiks*, 1956) el jíbaro sigue siendo una constante de sus historias?

---

<sup>113</sup> Generación literaria de escritores puertorriqueños previa a la de 1940. Para una aproximación más profunda, se recomienda consultar la obra cumbre del impulsor del insularismo, el puertorriqueño Antonio S. Pedreira (1899-1939), *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934), así como la antología de la investigadora, también puertorriqueña Mercedes López-Baralt, *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología* (2004).

El jíbaro sí es una constante, pero yo creo que lo que identifica específicamente a los dos autores que tú acabas de mencionar es que ese jíbaro o ese ícono representativo como jíbaro evoluciona. No es que ellos abandonen el jíbaro como sujeto representativo, pero en el caso de González, encuentras cuentos donde, a pesar de que el personaje es víctima, no se trata necesariamente como una víctima. En otros casos sí, pero se empieza a notar ya ciertas diferencias. Lo que es problemático es la situación particular del jíbaro como ícono representativo de una identidad porque al jíbaro como ícono representativo le pasa lo mismo que a la generación: una vez el jíbaro es parte de un todo que se comienza a establecer desde el *Insularismo* de Pedreira, entonces es básicamente una guía. Se persigue ese sujeto jíbaro como representativo de una identidad puertorriqueña en todos los elementos de la escritura, no solamente de González o Soto, sino de otros escritores también. Eso nos trae a nosotros a una problemática con respecto a los estudios de la literatura puertorriqueña. A un lado siempre vas a tener el canon y la búsqueda de ese ícono de identidad del jíbaro, muchas veces tratado como víctima, en búsqueda de reivindicación y cuando eso se hace, se empaña o se difumina lo que puede ser la evolución del sujeto, u otros tipos de sujetos, que no necesariamente implican un ícono de identidad desde esa perspectiva, sino que pueden ser incluso otras identidades que no se tratan con la misma importancia y de la misma manera. Por ejemplo, para mencionarte otros casos, nosotros tenemos un escritor que se llama Fernando Sierra Berdecía que tiene una obra que se titula *Esta noche juega el Jóker* donde se presenta una visión muy distinta a lo que es la educación del jíbaro y ya se presenta un sujeto en evolución. Vamos a tener consecutivamente esa situación con respecto a la fusión icónica del sujeto o de

los tipos en sentido educacional, porque muchas veces los críticos buscaban al jíbaro o buscaban establecer coincidencias. Mientras que el fenómeno histórico o social podía ser más amplio y heterogéneo, como es el fenómeno de la inmigración. Así pues se obvia la heterogeneidad de lo que son los sujetos migratorios porque la literatura se concentró básicamente en el ícono del jíbaro, en las reivindicaciones del jíbaro, cuando realmente los fenómenos históricos y sociológicos son mucho más amplios.



Momento de la entrevista con el doctor Mario O. Ayala, realizada en el Seminario de Onís de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico.

3) ¿Existe, pues, una ruptura temática generacional entre ambas generaciones o acaso el jíbaro es un tótem intrínseco de la creación artística puertorriqueña con independencia del impacto de la migración producida en los intelectuales de los 40, 45 o 50?

Yo creo que hay cierta evolución en esos escritores, pero muchas veces la crítica se ha centrado en la recuperación de ese tótem o de ese ícono del jíbaro como representativo de una identidad homogénea, cuando realmente no es representativo de una identidad homogénea: es representativo de un discurso con una intención homogeneizante, que servía políticamente a los intereses de una clase política que realmente mantenía el poder o estaba en correspondencia con el poder colonial norteamericano, obviamente esto establece una serie de discursos conciliatorios; entonces el jíbaro, en la medida que es jíbaro y solamente es el sujeto sufrido que está en evolución que no importa que sufra el fenómeno de la inmigración, etcétera, tiene unas raíces muy propias, muy identificadas con lo puertorriqueño, pero si tú te fijas, esa evolución homogénea de los puertorriqueños o de lo que es la esencia de lo puertorriqueño cuando tú lo examinas en términos políticos no representa ningún reto político al coloniaje, ningún reto político al gobierno, ningún reto político a la situación de la dominación del capital. Poco a poco una serie de escritores participaron de ese tipo de discurso homogeneizante y hubo escritores que, desde perspectivas mucho más amplias, como Pedro Juan Soto y José Luis González, no aceptaron en su literatura ese tipo de discurso homogeneizante y yo creo que esa es la importancia que tiene este tipo de escritores que, lamentablemente, los han enterrado y nos han olvidado a

muchos de ellos.

4) El concepto de Generación del 30 suma a un nutrido grupo de autores masculinos, al igual que la del 40, obviando a autoras del calibre de la poetisa y pionera Julia de Burgos, que coinciden en dicha época sincrónica y cuya obra parece estar siendo recuperada por la crítica literaria actualmente. ¿Existe un falocentrismo hegemónico en las generaciones de autores puertorriqueños que se han perpetuado por las antologías literarias o quedan aún nombres femeninos que recuperar y añadir a dichas promociones de autores?

Yo creo, evidentemente, nuestra cultura, nuestra idiosincrasia cultural ha sido bastante machista y es todavía machista. La situación falocéntrica sí tiene mucho que ver en términos teóricos, pero más bien a mí me parece que los sujetos de mayor exposición en la gran mayoría, y no estoy hablando de la calidad de su literatura, que muchos sí tienen literatura de mucha calidad y de mucho calibre, la exposición era mayormente masculina porque nuestra cultura ha sido siempre una cultura muy tradicional, donde se le negaban los espacios a los sujetos femeninos; incluso el propio mito que hay sobre Julia de Burgos, Julia de Burgos es un mito y es un sujeto porque en la gran mayoría de ocasiones ella se alejaba de lo que era la idiosincrasia femenina puertorriqueña. Y hay aspectos incluso de la vida de Julia de Burgos que muchos críticos no quieren tocar ni con una vara. Julia de Burgos era nacionalista y haber sido nacionalista en los años treinta cuando realmente el nacionalismo fue un movimiento político que enfrentó el coloniaje de manera directa era una ruptura total en términos

políticos. [...] Yo creo que hay que investigar porque el canon privilegió desde una perspectiva idiosincrática y cultural la exposición de las obras de los varones. A veces no necesariamente con mala intención sino porque por la cultura era así, dominada por hombres, y entonces tenían más exposición. [...] La literatura y la poesía de Julia de Burgos no solamente es poesía con matices políticos, con matices eróticos y entonces el que una mujer pudiera expresar su sexualidad con un orgullo de la perspectiva erótica eso era pecado mortal en nuestra sociedad, era pecado mortal. Pero, por ejemplo, una compositora como Silvia Rexach es otra rara avis. Cuando buscas las composiciones musicales de Silvia Rexach... es básicamente una Julia de Burgos en la canción popular. De todo tipo de exposición: de la sensualidad, de la sexualidad femenina, del elemento erótico... siempre fue muy vedado no solamente por el canon sino por el contexto cultural: nosotros vivimos en una sociedad extremadamente reprimida, Y también hay un discurso de doble moral, nosotros vivimos en un país que todo mínimamente es doble. Todo es puertorriqueño o influencia norteamericana, o es norteamericano o es adaptación a lo puertorriqueño y esa disyuntiva que cala muy hondo en los sujetos coloniales, hace muchas veces que las perspectivas no se expandan lo suficiente para examinar un fenómeno como es la literatura, que es un arte que se nutre de la flexibilidad, de la ambigüedad, del juego con los sentidos.

5) Las fechas en las que la llamada Generación del 40 escribe son testigo de la firma del Estado Libre Asociado (ELA) de Puerto Rico con los Estados Unidos, mantenido hasta nuestros días, rompiendo así las esperanzas de estos en la obtención de la libertad geo-política para Puerto Rico, ¿cuál es bajo su opinión, el impacto del ELA

en los miembros de dicha generación y en la recreación de sus historias?

Lo que pasa es que el ELA como realidad política y geopolítica significó muchas cosas, entre... la peor, lo que significó el ELA para nosotros, hablando como independentista, es que básicamente el establecimiento del Estado Libre Asociado conllevó una mentira histórica: la mentira histórica de presentar o de promulgar discursivamente que existía un acuerdo y un impacto bilateral entre el colonizado y la metrópolis. Y eso nunca fue cierto. En las últimas investigaciones, los que hemos investigado la historia de Puerto Rico [...] nosotros en los documentos y en todo lo que hemos encontrado nos hemos dado cuenta de que, básicamente, es to fue un complot. Los EE.UU. necesitaban apaciguar al nacionalismo, eliminar el nacionalismo del contexto de la participación en las guerras mundiales. En los años cincuenta había que eliminar el nacionalismo porque estábamos en plena guerra fría, en los años 30 se salía de la primera guerra mundial y los EE.UU. en las dos guerras se mantuvieron como ejes bélicos, pero también como ejes económicos en términos de inversiones. Los EE.UU., dentro de su perspectiva imperial, necesitaban tener en Puerto Rico una relativa paz por lo que era la amenaza bélica de la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, de la Segunda Guerra Mundial. Durante el proceso de la Segunda Guerra Mundial y después en la tercera guerra fría. Obviamente eso ya ha cambiado, con el avance de la tecnología, pero Puerto Rico, un país que estaba rodeado de campamentos y bases militares de todo tipo, de todo tipo. Y nosotros tenemos diez o doce campamentos militares, campamentos de entrenamientos, campamentos de prácticas militares, etcétera, que en una situación normal, cualquier país que intenta o quiere tener una

base militar en otro país tiene que pagar. Aquí no tiene que pagar. Básicamente, nosotros somos propiedad de ellos, sin contar la situación del caso de Vieques que fue campamento de tiro, que la desfachatez era tal que se le alquilaba Vieques a otros países para que vinieran a hacer prácticas de tiro. Esa situación, evidentemente, cala hondo en los sujetos coloniales con conciencia o los sujetos que pretendemos no ser colonizados, pero para los escritores era mucho más dura esa realidad. Por ejemplo, el caso de Pedro Juan Soto y José Luis González, ellos conocían, básicamente, lo que era este tipo de realidad y atacaron ferozmente, discursivamente desde su literatura... muchas veces su literatura se le tacha de literatura comprometida o de literatura panfletaria cuando realmente estos están encargando de un fenómeno político real que es el fenómeno del coloniaje. Pero desde que se estableció el establecimiento del Estado Libre Asociado y se coge el jíbaro como representante de esa identidad homogénea, esa identidad que no es peligrosa porque es folclórica, porque es suave, porque es discursiva. [...] Nuestra literatura siempre tiene, de alguna forma, una connotación política con el coloniaje, a favor o en contra, pero siempre tiene una disyuntiva con el coloniaje.



0

Otro momento de la entrevista realizada en el Seminario Federico de Onís  
(Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras).

### **El impacto de la migración en los autores y en sus relatos**

6) Prácticamente la totalidad de los autores agrupados en la generación del 40 sufren las consecuencias del desplazamiento por lo que sus obras se convierten en testimonio del trato de los puertorriqueños en las grandes urbes estadounidenses. A pesar de hallarnos frente a historias literarias y, por lo tanto, ficción artística, ¿cree

usted que las obras de González, Soto, Marqués o Valcárcel pueden ser analizadas como testimonio autobiográfico de las experiencias del pueblo boricua (e hispano, por extensión) a comienzos del segundo decalustro del siglo XX en la sociedad hegemónica del WASP estadounidense?

Sí, podrían ser tomadas como testimonio, pero en parte. Yo creo que las obras de estos escritores que acabas de mencionar, y posiblemente de otros más que no se mencionan, puedan presentar una mayor riqueza. No solamente la riqueza que tú acabas de mencionar, sino que puedan presentar una mayor riqueza desde la perspectiva filosófica tal vez, donde tú veas un sujeto con contradicciones no solamente en términos de emigración-inmigración sino que veas cómo parte de ese fenómeno, evolución humana, situaciones antropológicas, de toma de conciencia, desarrollo del pensamiento y de, básicamente, un cuestionamiento de la existencia misma. Y de cómo, ellos como sujeto, en un momento dado, se tiene que enfrentar a una situación existencial que es realmente lo que ampliaría mucho más el espectro de estudio de nuestra literatura. Pero yo creo que esos escritores son fundamentales porque atacar o tomar como punto de partida el fenómeno de la inmigración tiene un elemento político central. El ELA de Muñoz Marín como parte de su gestión gubernamental promocionaron la emigración como política pública y entonces atacar las consecuencias de esa emigración, muchas veces promocionada por el gobierno, otras veces forzada o forzosa, era aún sin quererlo un discurso contestatario a lo que era la hegemonía del Partido Popular y su gestión gubernamental en correspondencia con todo este complot de que “no, nosotros somos, conservamos nuestra cultura,

nuestra identidad. Nosotros somos socios”. Cuando realmente nunca hemos sido socios sino que, obviamente, un grupo muy particular, que ha sido conciliador en términos políticos y también protegiendo unos intereses de clase, unos intereses particulares que han podido insertarse en este tipo de política neocolonial o política colonial norteamericana sacando así buenos dividendos. Entonces como tú tienes un gobierno que promociona que la gente, que los naturales del país se vayan porque adoptan una misión económica de que en el país existe sobrepoblación, existen toda una serie de elementos que no permiten el desarrollo económico y eso dio paso a la dominación completa de capitalismo norteamericano porque, en un principio, ese jíbaro que se iba era el sujeto que le daba al país unos de los elementos constitutivos de la economía, eran los agricultores. Entonces, cuando se abandona la agricultura en pos de un proceso de industrialización en la dependencia, ese sujeto, básicamente obligado por las circunstancias, es un sujeto desarraigado, es un sujeto que entra en conflicto con la nueva realidad de la urbe metropolitana, que no necesariamente quiere estar allí o le gustaría estar allí o quisiera quedarse allí. Por ejemplo, Emilio Díaz Valcárcel en *Harlem todos los días* tiene un episodio donde “une los muertos del mundo”: está hablando es de la costumbre de la gran mayoría de los puertorriqueños que cuando morían fuera del país, regresaban a ser enterrados en el país. Estableciendo un tipo de empresa económica de traslado de cadáveres. Fue una costumbre que vimos los puertorriqueños con familia fuera. Todos los que hemos tenido familias como migrantes una vez se moría el tío tal o la prima tal o el primo tal en Nueva York, en Chicago, en cualquier sitio, sobre todo si era de la primera orden migratoria, había dejado por escrito el regreso del cadáver a Puerto Rico y que quería

ser enterrado en Puerto Rico. Eso crea una situación de un arraigo con la tierra que va mucho más allá que el elemento telúrico de la literatura, sino que es una situación de vínculo porque ese sujeto muchas veces ni siquiera aprendió inglés. Aprendió el inglés práctico para la subsistencia, pero nunca se asimiló y mantenía siempre un pie en la Isla, un contacto con la Isla que en muchas ocasiones buscaba capital fuera para entonces regresar. Cosa que, evidentemente, ahora ha cambiado, pero ha sido parte de todo un fenómeno migratorio, político, económico que en muchos de los libros de la literatura puertorriqueña nadie lo quiere tocar, nadie lo quiere ver así. Porque todavía es chocante para un canon que intenta mantener la hegemonía.

7) Los viajes de los intelectuales de la generación del 40 al extranjero ponen en contacto su acervo creacional con otros escritores tales como el caso de Faulkner o Hemingway, renovando así la cuentística boricua de la segunda mitad de siglo XX. ¿Hasta qué punto cree usted que se ven influidos sus relatos por los textos de los intelectuales extranjeros como los ya mencionados? ¿Cree que dichas influencias suponen un elemento vital en la renovación de la cuentística puertorriqueña de la generación del 40?

Yo te voy a decir que sí, pero también te tengo que aclarar que a veces es un poco problemático hablar de influencias. Yo creo que sí hay modelos y que ellos han tenido contacto con otros modelos y que muchas veces no es que ellos reciban la influencia, yo creo que comienzan a ver esas otras maneras de escribir y de incorporar y reincorporar. Esas maneras de escribir, no solamente en el caso de Faulkner y

Hemingway, y yo creo que también de otros muchos escritores y eso no es nuevo en la literatura puertorriqueña. Los mejores escritores de Puerto Rico del siglo XIX estaban en contacto con la cultura, no solamente europea sino también norteamericana. Un poco, tomar con seriedad el oficio de la escritura, sí, pero también es un poco de visión. Los escritores puertorriqueños que se les acusó de ser muy insularistas no necesariamente lo han sido, aunque yo creo que muchos del canon sí. Pero nosotros tenemos casos en el siglo XIX como Hostos, Tapia, el propio Zeno Gandía, que es considerado como uno de los mejores escritores latinoamericanos, porque yo creo que la literatura es el primer gran fenómeno mundial desde la perspectiva de lo que puede entenderse... como se entiende ahora el internet. Yo creo que la literatura y el trabajo con el arte con el lenguaje, obviamente, es mucho más limitado que el internet. Nuestra literatura siempre tuvo vasos comunicantes con el exterior en el caso de estos escritores del siglo XX, pero también en todos los del siglo XIX. Tampoco de esos, muchas veces, la crítica se ocupa, de establecer esa situación de vínculo... aun cuando el método de la estética provee para eso: la estética y la retórica si se es muy conservador desde una perspectiva crítica, aún desde la perspectiva estética y retórica, se pueden establecer el tipo de vasos comunicantes de las obras literarias puertorriqueñas con elementos estéticos foráneos, no necesariamente europeos o no únicamente europeos, sino también norteamericanos y latinoamericanos, sobre todo en la región del Caribe, porque el Caribe, culturalmente, funciona como una entidad que es un archipiélago unido, pero heterogéneo. [...] No es lo mismo cómo afronta la muerte un continental que como la afronta un caribeño y si es negro, menos.

8) La impronta de los conflictos bélicos sincrónicos en los que Estados Unidos y, por lo tanto, Puerto Rico, se ven envueltos, influyen también en la temática y el tono reivindicativo de las historias a las que dan lugar los autores de la generación del 40, ¿hasta qué punto considera usted vital la influencia de dichos procesos en la génesis textual de los autores de dicha promoción?

Creo que es fundamental con respecto a la participación de los puertorriqueños en los conflictos bélicos hay un elemento político que muchas veces tampoco la crítica se quiere ocupar de él y es que en Puerto Rico existía el servicio militar obligatorio, entonces, muchas veces, por ejemplo, José Luis González en el cuento “Una caja de plomo” que no se podía abrir, hay un elemento de contradicción o aparentemente un elemento de contradicción con la participación de los puertorriqueños en un conflicto bélico porque el sujeto puertorriqueño no tenía otra opción. Como dominación colonial si alguien en Puerto Rico se negaba al servicio militar obligatorio iba preso y podía ser acusado de traición. Entonces, la participación de los puertorriqueños, sobre todo de los puertorriqueños que se ven en “la obligación de...”, y no necesariamente tiene una conciencia política o está educado en esos términos de su condición colonial, pues pasaba sin pena y sin gloria, pero en ese cuento de José Luis González, con respecto a cultura, al puertorriqueño de esa época le era fundamental ver el muerto, ver el cadáver. Entonces tratar de que ese sujeto, el hijo, el hermano, el padre, el que fuera... estuviera presente como un rito religioso o un rito cultural. El gran conflicto de ese cuento es, básicamente, la contradicción que representa que no se pudiera abrir la caja. Entonces es tan fuerte la situación de no poderse abrir la caja que a mucha gente

le da como por atacar la situación del servicio militar obligatorio, pero lo que realmente está haciendo José Luis González en un cuento como ese es presentar la diferencia cultural como un elemento de identidad para el puertorriqueño. Era fundamental ver el cadáver y el que a esta persona en una caja de plomo que no se podía abrir conlleva unos elementos particulares de reacciones en el velorio, ¿verdad? También, en ese sentido, si tú buscas otros cuentos de González, verás que el sujeto puertorriqueño comete los mismos abusos que cometen con él. Desde la perspectiva colonial él comete los mismos abusos con un prisionero coreano, entonces lo que está haciendo es retratando su propia situación frente a la situación de otro sujeto no enfrentando, básicamente, lo que ha causado que él esté en esa situación. El enfrentamiento en los conflictos bélicos es fundamental porque, además, todos esos escritores lo trabajan desde distintas perspectivas.

### **Coexistencia de relaciones interpersonales e intertextuales entre los miembros**

9) La crítica literaria tiende a identificar una relación intrínseca entre el texto narrativo *Paisa. Un relato de la inmigración*, de González, y la obra teatral **La carreta** de Marqués. Si realizamos un ejercicio de abstracción, ¿podemos hablar de un mismo relato escrito en diferentes géneros literarios? Y, lo que es más importante, ¿existe, por tanto, una conciencia de dichos autores de pertenencia a un mismo grupo intelectual en el que se ven influidos mutuamente en la producción de sus relatos?

Yo lo que creo es que la contundencia del fenómeno de la inmigración era tal y el proceso acelerado de una sociedad puertorriqueña tan golpeada no podía ser

obviado por ningún escritor. Yo creo que si algo puede identificar a estos escritores como parte de una estricta generación es ese. El fenómeno de la inmigración está amarrado al proceso de industrialización del país, al abandono de la agricultura, a la represión nacionalista, a la instauración de una supuesta paz política -que es una paz política forzosa y forzada-. Yo creo que eso identifica muy bien a los escritores que participan de esa realidad incluso yo creo que el elemento más coherente desde la perspectiva de la generación. Ahora, muchas veces las obras de estos escritores ideológicamente, políticamente, no tienen un discurso homogéneo, sino que tiene cierta variedad: si tomas una obra como *La Carreta* de René Marqués, el manejo del tiempo es magistral porque te lleva por los actos de la obra paso a paso, hasta llegar a una ciertas y particulares situaciones del sujeto en Nueva York. Luis muere pillado en la fábrica de caldero, está destruido por las máquinas mientras que Juanita ya enfrenta su realidad desde otra forma. Es una mujer distinta a la jibarita que salió, es una mujer que forzosamente ha evolucionado, pero esa evolución forzosa nunca la convierte en un sujeto reaccionario. No sé si te acuerdas que en una escena donde se escuchan unos disparos donde aparentemente matan a un puertorriqueño hay una situación tensa con sujetos puertorriqueños o negros, no recuerdo bien, ella, su reacción en la escena es diferente a la esperada. Entonces hay ahí una evolución particular. Paisa. Un relato de la inmigración todavía es una perspectiva narrativa donde tienes un narrador muchas veces en tercera persona, omnisciente, que va articulando un narrador, articulador, que va dejando hablar a los personajes desde una perspectiva particular, pero que esto es básicamente él mismo, yo creo que la contundencia del fenómeno es obligatoria para los escritores, pero falta, como te dije, dilucidar a que responden esos

textos en términos ideológicos. Porque yo creo que hay una diferencia muchas veces en escritores como José Luis González y René Marqués que en ambos se pueden identificar como una literatura contestataria al Estado Libre Asociado y a todo lo que hemos mencionado, pero las perspectivas de clases son distintas. Muchas veces José Luis González se va moviendo hacia la concentración de los elementos étnicos mientras que René Marqués todavía establece una posición muy tradicional en términos de lo que era una identidad puertorriqueña con evolución o una cultura puertorriqueña hasta y alrededor del 98. Muchas veces René Marqués está más cerca de la visión de propietario o del pequeño propietario o el hacendado mientras que José Luis González va abriendo cada vez más el espectro, entonces involucra elementos de raza, elementos urbanos, elementos obreros que no necesariamente Marqués incorpora, pero no lo incorpora de la misma forma. Igualmente, y esto te lo tengo que decir, al igual que Pedreira en el 30 estableció un canon o fue forjador de un canon, hoy a la vuelta del siglo XXI yo te podría decir que muchas veces González y Marqués conformaron lo que fue parte de otro tipo de canon. Y esto tiene que ver con las generaciones, posterior a la Generación del 30, a la Generación del 40, el escritor puertorriqueño se hace un sujeto más conscientemente político y eso es un cambio que muchas veces no se quiere hablar. El escritor no es que se convierta en un escritor panfletario, es que se hace un escritor mucho más consciente en términos políticos y traslada esos niveles de conciencia o algunos niveles de conciencia política a su literatura.

- 10) García Passalacqua destaca en “El bosque avistado: la ideología política

de José Luis González”, publicado en la revista *Exégesis* (1998: 73-81), el siguiente fragmento del ensayo El país de cuatro pisos de González como resumen de la ideología política del mismo: “Lo que la situación exige, naturalmente, es la revisión de la realidad nacional en sus fundamentos mismos. No es tarea fácil, y el escritor que desde el exilio aprende, favorecido por la distancia, a contemplar el bosque de esa realidad, tropieza inevitablemente, a su regreso, con la visión de los árboles que llenan las retinas de muchos de sus compatriotas”. ¿Cree que dicho fragmento resume, en efecto, el propósito de González como intelectual que observó desde el desplazamiento físico el rumbo socio-político de las Antillas mayores? ¿Es posible extender la metáfora de González al compromiso que adquieren el resto de autores de su generación con la isla de Puerto Rico, particularmente, tras la firma del ELA?

Yo creo que es una pregunta bien amplia y que tiene muchas avenidas para contestar. Yo creo que José Luis González tiene el privilegio y la oportunidad de ver el desarrollo del país en la distancia. Y lo ve a la distancia y lo ve desde un país latinoamericano. Lo ve desde México, pero hay también otro elemento, el compromiso ideológico de José Luis González, o para decírtelo más certeramente, yo creo que, de todos estos escritores, José Luis González es el escritor más político en términos de una ortodoxia. José Luis González pasa por un periodo de compromiso político muy ortodoxo hasta el momento de los desastres de Stalin. Pero la visión ideológica y política de José Luis González hace que José Luis González sea capaz de plasmar una serie de situaciones desde una perspectiva política sin ser panfletario. Los cuestionamientos de José Luis González con respecto de la realidad puertorriqueña son

fundamentales. Yo creo que Pedro Juan Soto también es magistral en eso, sobre todo *Usmaíl*. Entonces, toda una serie de obras de Pedro Juan Soto porque la situación del fenómeno es sumamente chocante. Yo creo, y esta es mi opinión personal, que el conocimiento o el trabajo como consiguiente constante a nivel cognoscitivo te obliga eventualmente a ti a afrontar una realidad filosófica y ontológica y es tan apabullante la contradicción en Puerto Rico que llegan momentos en que no hay manera de evadirlo. Y yo creo que estos escritores nunca la evadieron sino todo lo contrario, utilizaron básicamente la contundencia de todos esos fenómenos para plasmarlo y hacer arte. Porque contrario a lo que mucha gente pueda pensar desde perspectiva postmoderna o perspectiva actual estos escritores hicieron un trabajo fundamental en darle un giro estético y político a una literatura que, si no se hubiese quedado en elementos sumamente estéticos o retóricos, creo que ellos le dieron una vuelta muy buena a nuestra literatura y que esa vuelta responde a una situación simbiótica de, no solamente su conocimiento como sujetos, sino la contundencia del fenómeno. Es imposible que un sujeto no se sea a sí mismo dentro un sistema que es contradictorio como el nuestro.

11) Las vivencias de los autores desplazados a Nueva York suponen una experiencia compartida por todos los autores en cuyos relatos se evidencia la imposibilidad de una relación intercultural entre el pueblo anglófono, hegemónico al otro lado del Estrecho de la Florida, y el boricua desplazado, alterno. ¿Son, bajo su opinión, dichas experiencias testimoniadas con un propósito intrínseco a favor de la independencia de Puerto Rico por la suma de los autores agrupados en la promoción

de los 40? ¿Comparten los intelectuales un activismo político común de manera explícito en pro de la libertad política de la Isla del Encanto en cuanto a sus relaciones con los Estados Unidos continentales?

Yo creo que eso en un momento histórico sí, fue cierto, pero creo que ya no. Pero en un momento histórico, sobre todo los escritores que estamos hablando, creo que para ellos eso era fundamental. No solamente en las visiones políticas que tenía Pedro Juan Soto, las visiones políticas que podían tener Emilio Díaz Valcárcel, José Luis González y René Marqués. Ellos sabían y su literatura fue siempre contestataria al proyecto hegemónico del ELA y en la relación colonial. Es como si se hiciera pasar la relación colonial como una relación normal. Entonces la literatura de ellos, en distintas instancias, siempre confrontaba, de alguna u otra manera, o contestaba de manera contradictoria todo ese discurso hegemónico y todo ese canon cultural protegido y establecido del ELA. Entonces por eso es que eso hace, no desde la perspectiva política únicamente, sino que desde la perspectiva estética que su literatura sea tan rica porque ellos, como no eran escritores panfletarios, tenían una conciencia del oficio de la escritura. Buscaban o intentaban buscar los mejores elementos representativos para poder plasmar esas contradicciones, que no fuera el discurso netamente político. Porque, yo creo que José Luis González, ha sido lo más cercano a lo que nosotros hemos tenido al intelectual orgánico, pero José Luis González también tiene su evolución. Ahora algo que es claro de José Luis González, es que José Luis González, si bien se separa de los desastres de Stalin y de esa ortodoxia marxista hacia el final de su escritura, José Luis González nunca abandona los grandes temas humanos de la

explotación y de la pobreza, incluso del racismo. Eso en José Luis González no lo vas a ver jamás, incluso te diría que, en sus últimas obras, creo que en términos estéticos es exacto. Es la plasmación de una ideología propia de un escritor en particular en un texto. La pugna que crea José Luis González con el nacionalismo de los años 30 es una pugna que ha mediado y asediado todo nuestro siglo XX en términos culturales, pero José Luis González, para mí, comete un error conceptual, nublado, un poco, por su ortodoxia marxista de un momento dado cuando dice que Albizu era el mejor representante de la clase hacendada desplazada y eso no es... no solamente no era cierto, no podía ser cierto en términos de la argumentación, cuando Albizu era negro, hijo ilegítimo,... y en términos de estructuras mentales, Albizu era un sujeto que no solamente ha estudiado en Estados Unidos, en Harvard, sino que el pensamiento albizuista, si bien tenía unas raíces hispánicas profundas, un pensamiento político que fue evolucionado a través del tiempo y de las circunstancias y el Albizu de 1935, no el Albizu de 1950, entonces José Luis González nunca rectificó.

### **Pedro Juan Soto: relatos heterogéneos, una misma lectura**

12) El autor de Cataño Pedro Juan Soto es probablemente uno de los autores más prolíficos en cuanto a su extensa génesis textual narrativa (si bien también escribió otros géneros literarios como el teatro, quizá sus obras menos difundidas) e incluso fue ganador del Premio de las Américas con su *Un oscuro Pueblo Sonriente* en 1982 a pesar de que su nombre y obra han quedado algo ensombrecidas por la repercusión de los textos de otros autores como René Marqués o José Luis González y el morbo despertado en el sector periodístico por su activismo político de funestas

consecuencias para uno de sus tres hijos con el caso Cerro Maravillas. ¿Cuáles son, a su parecer, las razones por las cuales Soto ha quedado en un relativo segundo plano frente a otros miembros de su generación a pesar de su extensa y premiada trayectoria? ¿Por qué cree que no existe sino apenas un par de calles, como la que se halla en el municipio de Dorado, que recuerdan la figura del autor en toda la Isla de Puerto Rico a diferencia de lo sucedido con otros intelectuales isleños?

En el caso particular de la vida personal de Pedro Juan Soto y la situación que sufre él a raíz de los sucesos del Cerro Maravillas yo creo que eso aportó, básicamente, a que a él no se le tocara. Porque el problema es que en las colonias los sistemas de dominación y de represión evolucionan. Nosotros somos una colonia diseñada a sangre y a fuego. Obviamente, la represión de los años 30 contra el albizuismo no fue la misma represión contra el albizuismo en los años 50, ni fue la misma represión en los años 60 y 70. En Puerto Rico han operado múltiples instancias represivas, legales e ilegales, y en el caso del Cerro Maravillas fue una que mezcló las dos, lo legal con lo ilegal. Entonces, imagínate, ya cuando pasa un suceso como ese que cambia la perspectiva de la percepción política de todo un país, porque eventualmente se usó como balón político por los dos grandes partidos coloniales, eso crea temor en la academia. Muchos académicos, en nuestra colonia, tienden a sufrir temor, de cualquier tipo de repercusión de si ellos tratan o no tratan tal escritor, si tratan tal o cual tema. El problema es que en la academia la represión no se da como en la calle, no se da como en una marcha de obreros o una marcha política, la represión en la academia se da desde una perspectiva más sutil: no te doy contrato, no te doy trabajo, no te hago una

buena evaluación.... Y eso ocurre consecutivamente, obviamente, ese tipo de represión no sale a la luz pública, se da en un espacio muy reducido, pero entonces no solamente en la obra de Pedro Juan Soto no se estudia ya desde esa significancia o desde esa perspectiva, aquí tampoco se lee mucho a Díaz Valcárcel, René Marqués no mucho tampoco. Lo que pasa que la obra de René Marqués es tan contundente en tantas perspectivas que es imposible que alguien que lee literatura puertorriqueña no lea aunque sea solo un texto de René Marqués [...].

13) A lo largo de su obra, Soto recurre una y otra vez a la ficcionalización de las relaciones culturales y políticas entre Estados Unidos y Puerto Rico. Así en *Spiks* (1956) alude a las experiencias de los boricuas desplazados a la ciudad de Nueva York, marginales y ajenas al grupo hegemónico cultural estadounidense; en *Usmaíl* (1959) relata los acontecimientos de la invasión norteamericana en la isla de Vieques; o en *Ardiente suelo, fría estación* (1961) recurre a la figura del *nuyorican* que no termina de encajar en la cultura hegemónica estadounidense y busca en la Isla una patria utópica que no encuentra. ¿Cree que es posible establecer un ejercicio de abstracción de la lectura de la obra de Soto a través de la imposibilidad de las relaciones interculturales entre ambos pueblos, el anglo (Estados Unidos) y el hispano (Puerto Rico)?

Yo creo que es eso, precisamente, lo que identifica la obra de Pedro Juan Soto. Soto mantiene un constante, siempre, que establece la diferenciación, pero no solamente la diferenciación cultural; creo que lo que más le molesta al canon o lo que les molesta a la gente de este tipo de obras es que son obras de insubordinación, son obras que no se tragan el cuento. No es que solamente contestan, es que se atreven a

decir y a tomar en consideración estas grandes contradicciones como los elementos constitutivos de sus obras literarias. Entonces, eso, para el stablishment cultural, para el canon, porque nuestra realidad es profundamente colonial y la gran mayoría de las instituciones educativas y culturales están metidas como parte de ese stablishment, de manera directa o indirecta. Por eso es que la obra de este tipo de sujeto es problemática porque alguien que fuera a dar con una obra como Harlem todos los días o Ardiente suelo, fría estación tendría que contextualizar para los sujetos del siglo XXI lo que ha sido una problemática de relación entre subordinación colonial por más de 118 años. Entonces tener que tocar la situación colonial o la de la subordinación colonial que te lleva obligatoriamente a cualquier política y posteriormente a las grandes comparaciones económicas es algo que el sujeto puertorriqueño y el sujeto letrado institucionalizado no quiere hacer porque le es problemático, no solamente a la hora de enseñarlo, le es problemático para sí mismo como sujeto.[...] Hay algunos que sufrimos y pagamos los riesgos, pero la gran mayoría de gente no quiere tener que enfrentar esa situación, sobre todo desde la precariedad que puede implicar no tener trabajo en el país.

Aprecio y agradezco sinceramente la enorme amabilidad y generosidad del doctor Ayala Santiago en ofrecer sus conocimientos y reflexiones acerca de los diversos temas tratados en la presente entrevista.

Referencias bibliográficas:

García Passalacqua, J. M. (1998). “El bosque avistado: la ideología política de José Luis González” en *Exégesis*, Vol. 11, Nº 33, 73-81.

Pedreira, A. (1934). *Insularismo. Ensayos sobre interpretación puertorriqueña*. San Juan: Biblioteca de autores puertorriqueños.

Pérez-Rosario, V. (2014). *Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon*. Estados Unidos: University of Illinois Press.

López-Baralt, M. (2004). *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

ANEXO VIII:

RECENSIÓN CRÍTICA: *BECOMING JULIA DE BURGOS.*

*THE MAKING OF A PUERTO RICAN ICON*

**Reseña**<sup>114</sup>

**Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon de Vanessa Pérez-Rosario. Estados Unidos: University of Illinois Press, 2014, pp. 192.**

por Endika Basáñez Barrio

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

endika.basanez@ehu.eus

Julia de Burgos, mito identitario y leyenda precursora:  
una nueva lectura de su biografía y obra.

La producción literaria a cargo de autores de ascendencia hispano-caribeña en los Estados Unidos de América (a saber: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, tierra de la autora que nos ocupa, Julia de Burgos) comenzó a ser una realidad sociológica desde el siglo XIX con los exilios de intelectuales tales como José Martí o Eugenio María de Hostos que encontraron en la ciudad de Nueva York la libertad necesaria para producir sus escritos en periódicos y ensayos en contra de las condiciones socioeconómicas impuestas por el colonialismo español en sus tierras de ultramar. No obstante, la segunda mitad del siglo XX ha visto incrementado el número de autores de dicha ascendencia debido a las migraciones índole económico (como el caso de Puerto Rico, tras el desastre de la Operación Manos a la Obra impulsada

---

<sup>114</sup> Publicada en la revista *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, Nº 9 (Universidad de Vigo, 2017).

gobierno estadounidense a mediados de siglo) y político (como el ocurrido con los ciudadanos cubanos, tras las dictaduras de Fulgencio Bastista y, particularmente, Fidel Castro en 1959), lo que ha dado lugar a una vasta génesis textual en Estados Unidos de autores exiliados y desplazados que ha despertado de manera efusiva el interés de la comunidad latinoamericanista estas últimas décadas, lo que ha llevado a que esta trasciendo así las fronteras de los estados que componen América Latina para incluir en su objeto de análisis la producción diaspórica de escritores latinoamericanos en tierra estadounidense. Tal es el caso de la profesora de la Universidad de la ciudad de Nueva York, Vanessa Pérez-Rosario, que tras prologar y editar el volumen *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement* en 2010, centra ahora su análisis en la biografía y obra de una autora puertorriqueña emigrada de forma temprana a los Estados Unidos, ya en la primera mitad de siglo XX, llamada Julia de Burgos (Carolina, Puerto Rico 1914-Nueva York, EE.UU. 1953), dado el carácter innovador de sus textos, el explícito antiimperialismo y el feminismo intrínseco en sus poemas (*avant la lettre* el caso de la sociedad puertorriqueña de su época) que la ha llevado a ser considerada un símbolo icónico para el pueblo boricua tanto isleño como desplazado al otro lado del Estrecho de la Florida (y, en menor medida, también latinoamericano, por extensión).

La publicación de Pérez-Rosario, escrita íntegramente en inglés -con alguna mínima excepción en los títulos de sus apartados, algunas citas y los versos y las cartas salidas de la pluma de la autora- (lo que dificulta su difusión para el público hispanohablante, tal y como también ocurría con la anterior obra de Pérez-Rosario) se

divide en 5 grandes capítulos que ofrecen un claro panorama temático distintivo para facilitar así su lectura y la coherencia interna de su contenido, a saber: “Writing the Nation: Feminism, Anti-Imperialism, and the Generación del Treinta”, “Nadie es profeta en su tierra: Exile, Migration, and Hemispheric Identity”, “Más allá del mar: Journalism as Puerto Rican Cultural and Political Transnational Practice”, “Multiple Legacies: Julia de Burgos and Caribbean Latino Diaspora Writers” y “Remembering Julia de Burgos: Cultural Icon, Community, Belonging”, finalizando dicha publicación con unas últimas palabras de la autora al respecto de la impronta étnica latinoamericana dejada por la autora en su paso por los Estados Unidos gracias a su contribución artística en dicha tierra bajo el epílogo “Conclusion: Creating Latinidad”. Es, de igual forma, ciertamente destacable que los paratextos que acompañan la obra ofrecen, por su parte, un gran valor bibliográfico accesorio y unas fotografías del legado muralista que recuerda a la autora puertorriqueña por las calles y travesías de las tierras de ambos lados del Mar Caribe, anexos estos de gran valor artístico y filológico.

Lejos de comenzar el estudio de forma diacrónica, Pérez-Rosario opta por empezar haciendo alusión a las distintas experiencias biográficas de De Burgos que han contribuido a convertirla en un mito en defensa de los derechos humanos (particularmente, en lo referido a los de la mujer) y en leyenda eterna de resistencia ante el imperialismo estadounidense, recreando las condiciones de su trágica muerte en la introducción a la obra aunque evitando, en gran medida, todo dato escabroso y un morbo innecesario. Así relata cómo, tras una vida de reivindicación identitaria a pesar de las relaciones geo-territoriales entre su Isla y los Estados Unidos (que pasó a

ser poseedor de la tierra boricua tras la pérdida de España de sus últimas colonias como consecuencia de su derrota en la Guerra hispano-americana comenzada por el hundimiento del Maine en 1898 y la consiguiente firma del Tratado de París), una intensa lucha por hacerse hueco en una sociedad fundamentalmente falocéntrica (incluso en el ámbito literario entre los miembros de la Generación del treinta en Puerto Rico) y una producción poética a favor de la individualidad de la mujer en todas sus facetas y su derecho al poder de decisión autónomo, su cuerpo sin vida fue hallado por un par de policías en la ciudad de Nueva York sin ningún tipo de identificación y sin ser reclamado hasta un tiempo después, cual vagabundo de desgraciada existencia. Su muerte se convirtió así para Pérez-Rosario en materia que contribuyó a la génesis del mito, que fue extendiéndose hasta otros aspectos de su biografía: “Burgos’s death is the stuff of legend. Gossip shrouded her life, but her death made her the subject of great storytelling, myth and speculation” (3). En efecto, las peculiaridades de su muerte tras una vida de reivindicación, lucha y un extenso legado artístico, ciertamente innovador para su época, ayudaron a convertir su figura en tótem del pueblo puertorriqueño que encuentra en su obra y experiencias una identificación de la peculiar situación socio-política de la isla caribeña desde la colonización a manos de la corona española hasta la actual estadounidense (si bien los diversos referendos celebrados en Puerto Rico han demostrado el beneplácito de los votantes en el status quo actual, traducido en el Estado Libre Asociado (ELA), que mantiene actualmente el país norteamericano con la Isla del Encanto. En palabras de Pérez-Rosario:

Her life dramatizes a series of sociohistorical problems that define an important era in Puerto Rico’s history -from the 1917, signing of the

Jones Act, which extended U.S citizenship to Puerto Ricans, to the 1952 status change under which the island became a free associated state. Although Burgos was born in 1914, her birth is often cited as 1917, coinciding with the Jones Act. The origin of this confusion is unclear, but a 1917 birth date reinforces her status as a symbol of this defining moment. Burgos's death in 1953, just a year after the island became a free associated state, represents the idea that Puerto Rican culture (supposedly) died at the time of the island's absorption into politically ambiguous relationship with the United States (4).

Con independencia de dar mayor detalle de otros datos biográficos, como el caso de su sexualidad, aspecto este también controvertido en su biografía -a pesar de haber contraído matrimonio en varias ocasiones-, Pérez-Rosario prefiere centrar su estudio principalmente en el legado poético de la autora, analizando así a lo largo de los diversos capítulos que componen la obra varios de sus poemas más extendidos y de materiales ciertamente heterogéneos, ofreciendo así una biografía desarrollada en su justa medida que elude el apetito morboso y la anuencia de las leyendas asociadas a su figura. Así pues, la profesora de la Universidad de la ciudad de Nueva York explora con detalle poemas como "Río Grande de Loíza", probablemente el más recordado, donde De Burgos "crea un mundo premoderno donde los humanos y la naturaleza conviven en armonía"<sup>1</sup> (18), "Se me ha perdido un verso", en el que la literata "expresa muchas de las frustraciones que los artistas experimentan cuando cultivan su arte" (41) o "Mi alma", a través del cual la autora boricua "revela una auto fragmentación y

desconexión, sufriendo de alienación, estado que ella compara a la experiencia del exilio” (42).

*Becoming Julia de Burgos. The Making of a Puerto Rican Icon* supone en la totalidad de sus apartados una interesante y nueva lectura de la vida, experiencias y obra de la autora puertorriqueña, incidiendo en los aspectos verídicos (como su legado textual o datos fehacientes como las condiciones y fecha de su muerte) que la han elevado a emblema identificativo de la nación puertorriqueña a pesar de las décadas que separan su existencia de la actualidad en el que se publica dicho texto. El registro empleado por Pérez-Rosario, eludiendo formas barrocas vacías e innecesarias, muestra la concreción con la que la investigadora desea transmitir su mensaje, y el detalle y cuidado con el que esta dota a sus páginas explicita la admiración, el cariño y el respeto que Pérez-Rosario profesa por la figura y obra de De Burgos tanto como escritora de gran calidad artística e innovadora en la heterogeneidad de sus materiales narrativos, así como mujer adelantada a su tiempo a quien le tocó lidiar con la pobreza de su infancia, el difícil acceso a los estudios dada su condición femenina (a pesar de ello pudo finalizar su grado en enseñanza en la Universidad de Puerto Rico, oficio que después también practicaría) y una vida de reivindicaciones tan heterogéneas como los materiales de su obra: la búsqueda de la identidad puertorriqueña ante un panorama de constantes colonialismos y la defensa del derecho de elección de la mujer como individuo en una sociedad mayoritariamente falocéntrica, que inspiraría a posteriores escritoras feministas de ascendencia hispana en Estados Unidos como, entre otras, las ya canónicas Cherríe Moraga o Gloria Alzaldúa (*This bridge called my back*, 1981).

**ANEXO X:**

**EL SUJETO CREATIVO DESDE LOS MÁRGENES EXÍLICOS. RECUERDO  
DESDE LA AUSENCIA Y REIVINDICACIÓN DE LA CUBANIDAD:  
ENTREVISTA INÉDITA CON EL ESCRITOR CUBANO ABILIO ESTÉVEZ**

EL SUJETO CREATIVO DESDE LOS MÁRGENES EXÍLICOS. RECUERDO DESDE LA  
AUSENCIA Y REIVINDICACIÓN DE LA CUBANIDAD:  
ENTREVISTA CON EL ESCRITOR CUBANO ABILIO ESTÉVEZ<sup>115</sup>

Resumen:

A lo largo de la siguiente entrevista el polifacético autor de origen cubano Abilio Estévez (La Habana, 1954), exiliado en España del régimen socialista imperante en Cuba, ofrece su perspectiva sobre el debate acerca de las literaturas nacionales desde su situación como sujeto que crea alejado de los confines de la Isla que lo vio nacer, así como la difusión y el alcance que adquiere la literatura cubana producida fuera de las fronteras de la mayor de las Antillas y la existencia del binomio de la realidad sincrónica del escritor exiliado y su producción literaria.

Palabras clave: Abilio Estévez; literatura cubana; literatura hispano-caribeña; Cuba; literatura y exilio; literatura diaspórica.

Abstract:

Throughout the following interview Cuban author Abilio Estévez (Havana, 1954), who has settled his life in Spain because of his exile of Castro's regime, sets a dialogue about the concept of the so-called national literatures through the insight of an exiled writer, shares his point of view upon the reach of Cuban novels written outside the Caribbean island and reflects on the relationship between his present time in exile and his literary

---

<sup>115</sup> La presente entrevista ha sido revisada y aceptada por *Letral. Revista de Estudios Transatlánticos de Literatura* editada desde el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada (España) para su publicación en el primer número del año 2019.

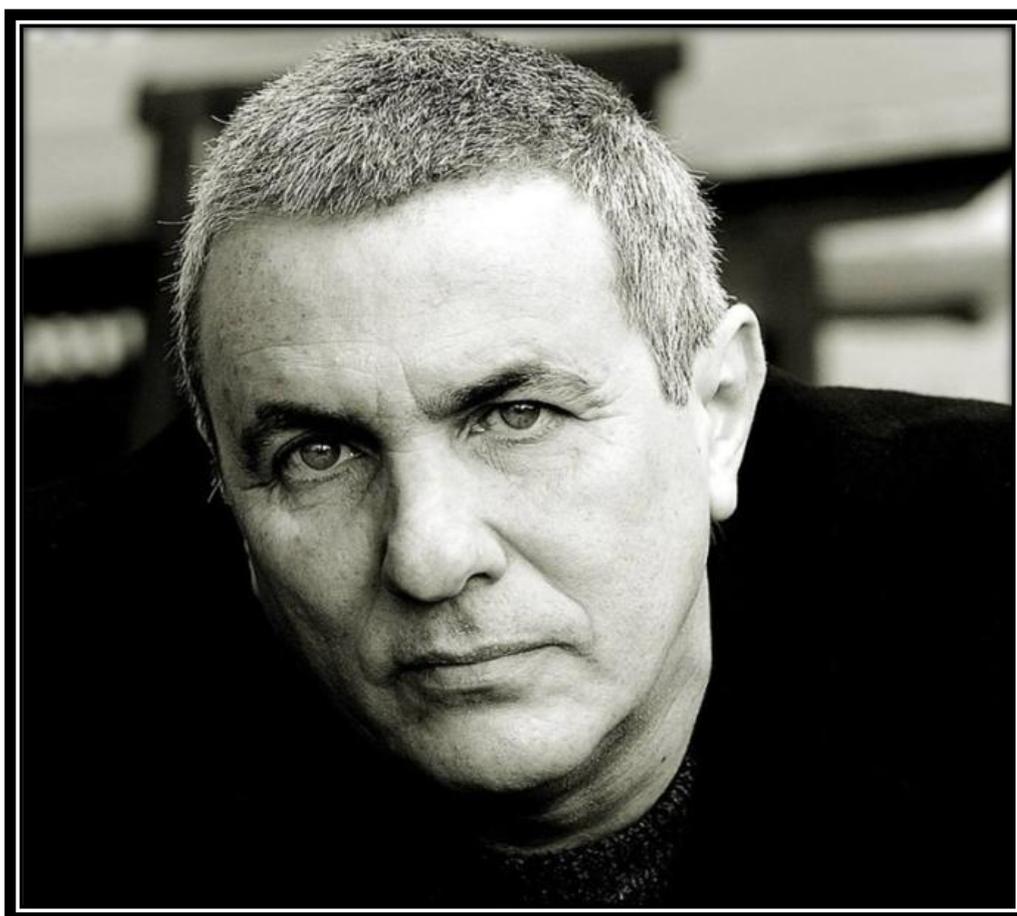
work.

Keywords: Abilio Estévez; Cuban literature; Hispanic-Caribbean literature; Cuba; literature and exile; literature and diaspora.

## **Introducción**

El habanero Abilio Estévez es, sin duda alguna uno de los autores cubanos de mayor relevancia internacional en la actualidad, de hecho, sus libros han sido traducidos a una decena de idiomas y sus galardones le han llegado desde diversos países del mundo, extendiéndose incluso al ámbito no hispanohablante. Su vasta producción literaria, que incluye teatro, poesía, narrativa y ensayo, le ha acarreado una gran colección de premios internacionales que han puesto su nombre y su génesis textual en los diarios y en las antologías de literatura latinoamericana, si bien en el apartado propio del exilio y la diáspora. No obstante, a pesar de haber abandonado su Cuba natal por sus diferencias con los preceptos castristas hallando el ansiado exilio en España (actualmente goza de la nacionalidad homónima), él mismo considera su génesis artística parte íntegra de la historia literaria de Cuba, al igual que la de tantos otros autores que se vieron obligados a abandonar la mayor de las Antillas por sus discrepancias -e incluso censura- ante el triunfante régimen socialista imperante en la isla desde 1959 como -según sus palabras- los también escritores Severo Sarduy o Reinaldo Arenas o el historiador Leví Marrero. En efecto, las reflexiones de Estévez ponen de manifiesto la importancia que adquiere la literatura cubana escrita fuera de los confines de la Isla como parte indisoluble de la historia de la misma (si bien la

distribución no es la misma de la que sí goza la producción isleña, tal y como el mismo detalla), lo que desdibuja los límites establecidos por las literaturas nacionales. De igual forma, el autor de *Archipiélagos* (2015), pone énfasis en la impronta que las condiciones socio-políticas del exilio dejan en el proceso de creación artística del autor estableciendo así un juego de realidad sincrónica y ficcionalización, aspecto este que ofrece una nueva perspectiva sobre el análisis del *corpus* textual del sujeto que crea desde los márgenes, como el caso concreto del autor habanero, a la vez que reivindica el recuerdo de su infancia y juventud en Cuba como fuente primordial de sus materiales narrativos.



Fotografía cedida por el autor Abilio Estévez<sup>116</sup>.

<sup>116</sup> Agradezco la gran amabilidad, disposición y generosidad del escritor Estévez en cuanto a la realización

**Endika Basáñez.** ¿Considera la literatura exílica y diaspórica cubana parte de la historia de la literatura homónima o cree, quizá, que el contexto en que se lleva a cabo, fuera de las fronteras de la mayor de las Antillas, debe situarla en otro apartado?

R. No, no, claro que la literatura que se escribe fuera de Cuba es tan cubana como la que se escribe dentro. Basta con que el autor se cubano. ¿Puede un libro como *La Habana para un infante difunto* considerarse no cubano? ¿Sacarías las últimas novelas de Reinaldo Arenas del panteón cubano? ¿O a Severo Sarduy? ¿O la obra inmensa de Leví Marrero, *Cuba, economía y sociedad*? No me parece justo utilizar las fáciles y divisivas nomenclaturas de la revolución cubana sobre los que se marchan. A nadie se le ocurriría no situar a Cortázar en la literatura argentina porque la mayor parte de su obra fuera escrita en Francia. O la obra de Roa Bastos, la de Onetti... En fin, que el caso cubano se hacen preguntas que no se hacen para otras literaturas. No hay que olvidar, por último, que toda la obra de José Martí se escribió en el exilio. Martí fue un hombre que vivió muy poco en Cuba.

**Endika Basáñez.** ¿Cuál es la relevancia y difusión, dentro de su conocimiento, de la literatura cubana escrita fuera de los confines de la Isla, *ergo*, en continuo debate sobre su consideración como tal?

R. Entiendo que la literatura escrita fuera de Cuba sufre una profunda desventaja. Es

---

y cesión de la presente entrevista en pro del desarrollo del estudio de la literatura hispanoamericana.

desconocida y, lo que es peor, despreciada. Por un lado, tropieza con una “izquierda” (uso la palabra, por supuesto, con todo el escepticismo posible) que no acaba de admitir el fracaso. Por otro, tropieza con quienes quieren “noticias frescas”. Cualquier escritor que se ha ido de Cuba sabe hasta qué punto se le olvida, hasta qué punto deja de interesar en tanto escritor. “Pero si ya usted no vive en Cuba, ¿qué tiene que decir?”, le reprochan (los de *fuera* y los de *dentro*) con el dedo en alto y la mirada feroz. Como en la solapa de los libros, La Habana ha pasado a ser un nombre. Ya usted no importa, porque importa sólo en tanto comentarista de aquello que se creyó una epopeya. Para leer sobre el tiempo ya tenemos a Proust, a Thomas Mann. Para hablar del amor, nos basta con Sthendal. Deje usted las fantasías para Saki o Edgar Allan Poe. Olvídese de las plantaciones y de los negros esclavos, cuando queramos leer sobre eso iremos a Faulkner. Déjese de ruinas circulares y de jardines con senderos que se bifurcan. No aspire a tanto, que usted es cubano y los cubanos sólo hablan de la revolución. Se dirigen a los escritores cubanos en el exilio como si se dirigieran a corresponsales de guerra jubilados. Como si en lugar de novelas, poemas o cuentos, fueran antiguos autores de cuadros costumbristas o los anticuados componedores de columnas semanales de sucesos criminales. Es la confusión del periodismo con la literatura. Sea usted reportero: haga la crónica de la vida cotidiana. Diga: “así es”, en lugar de “así se imaginó”. “Importa la realidad real, recalcan con sus enunciados tautológicos, no la que usted esa que ya usted es incapaz de imaginar”. Si los “turistas de las catástrofes” necesitan visitar la isla, según dicen, antes de “todo cambie”, ¿cómo van a entender una literatura, una cultura que también testimonia el vacío, la ausencia, el “ya todo cambió” o el “todo fue de otra manera”? No se trata, por supuesto, de tener a menos

el periodismo, sino de valorar la literatura.

**Endika Basáñez.** ¿Responde la génesis literaria del autor a su situación sincrónica o el proceso de ficcionalización es un elemento independiente de la realidad socio-política de su autor?

R. No sé si existirá una literatura tan aséptica que pueda considerarse elemento independiente de la realidad. La que yo escribo, o intento escribir, desde luego que no. Desde mi primera pieza de teatro sobre el poeta del siglo XIX Juan Clemente Zenea [1986], hasta mi última novela hasta el presente, *Archipiélagos*<sup>117</sup> [2015, se refiere al género literario narrativo ya que su última publicación, *Tan delicioso peligro. (Consideraciones sobre literatura y tiempos difíciles)*, de 2016, es un ensayo], toda tiene que ver con mi vida y las circunstancias políticas, sociales, históricas de mi vida, que no fueron cualesquiera circunstancias. No tuvimos la felicidad de vivir una época sin interés. Todo lo contrario, vivimos en el centro de la historia de la segunda mitad del siglo XX, algo quizá bueno para escribir y muy malo para vivir, para sobrevivir. Las condiciones históricas han sido para mí tan brutales, tan intensamente brutales, que aún en los momentos en que intentaba “evadirme” intentando una obra sobre un poeta romántico, salía una obra de presente, rigurosamente comprometida con el pequeño infierno en el que vivíamos.

**Endika Basáñez.** ¿Puede el autor exiliado escapar de sus orígenes culturales y dar lugar

<sup>117</sup> Ganadora de Beca de la Fundación Antonio López Lamadrid en el año 2015, entre otras distinciones.

a una literatura que dialogue con su nueva realidad?

R. Puede ser. No lo sé. Quizá sea el caso de esos autores que incluso cambiaron su idioma, como Conrad, Nabokov, Bianciotti, Brodsky... Aunque yo sigo percibiendo en ellos el polaco, el ruso, el argentino, el ruso otra vez. Hay algo en ellos que no es del todo de un lugar o de otro, sino de un espacio nuevo. En mi específico caso, no ha sido así. Mi nueva realidad, como tú dices, se ha unido a mi antigua realidad para conformar una realidad nueva que mantiene sus conexiones, sus vasos comunicantes. Eso es así, supongo, porque en el fondo, y como decía aquella sabia máxima de Flannery O'Connor, todo aquel que haya sobrevivido a su adolescencia tiene suficiente materia para escribir durante el resto de la vida. Viví mi infancia y mi adolescencia en Marianao, La Habana, Cuba, luego todas mis historias surgen de ese origen. Las angustias, las alegrías, las esperanzas y desesperanzas de aquel adolescente durante los años sesenta habaneros.

**Endika Basáñez.** Por último, ¿siente el escritor que abandona la tierra donde nació una necesidad de reencontrarse con ella a través del recuerdo y la consiguiente producción textual?

R. No estoy muy inclinado a aceptar ese reencuentro con la tierra. La patria, las patrias, me parecen construcciones románticas y tienden, por tanto, al mito. La patria en tanto patria me tiene sin cuidado. Claro, viví muchos años bajo el imperio de un lema terrible y muy pernicioso: Patria o muerte. Ante esa disyuntiva, ni la patria ni la muerte, sino la

vida, y mucho más si la vida está tan indisolublemente mezclada con la literatura. De modo que no me siento desterrado, ni con necesidad de recuperar mi patria gracias a la literatura. Esto quizá parezca estar en contradicción con la respuesta a tu primera pregunta. Bueno, pensarás, si defiendes la cubanidad de un autor, ¿cómo dices ahora que desprecias las patrias? Bien mirado, sin embargo, no hay contradicción. Que no tengas el objetivo de “escribir” la patria, no quiere decir que no mires la realidad con los ojos de un hombre que ha vivido en una cultura caribeña, una cultura de plantación, con negros traídos a la fuerza del Golfo de Guinea y de españoles que llegaban desde todas las regiones de España, cuando recién España comenzaba la construcción de su identidad múltiple, una cultura de música y languidez. No es lo mismo escribir en medio del calor sofocante y húmedo de La Habana, que en medio de la nieve (y perdona la perogrullada). No, no es lo mismo y por tanto es evidente que esa sensibilidad te obliga a mirar la realidad de un modo peculiar. El asunto es más sutil y más complejo, y tiene que ver con la manera de intentar comprender la vida y la muerte, lo efímero de las cosas, aquella frase maravillosa del Fausto de Goethe: “Instante, detente, eres tan hermoso...”.

ANEXO XI:

IMPRONTA DOMINICANA EN NUEVA YORK.

DE WASHINGTON HEIGHTS A QUISQUEYA HEIGHTS.

UN TESTIMONIO FOTOGRÁFICO.

Tal y como he analizado a lo largo del primer capítulo de la tesis y, de igual forma, en el último apartado referido al análisis de la obra cumbre de la autora dominico-americana Julia Álvarez, el pueblo dominicano ha sido el último de los tres que componen el Caribe hispanófono insular en migrar en masa hacia los Estados Unidos y, en número ciertamente significativo, a la ciudad de Nueva York. Su concentración en el barrio de Washington Heights ha dado lugar, de hecho, al cambio de nombre de forma no oficial del mismo a Quisqueya Heights y, es que, en efecto, su presencia en dicho barrio ha modificado radicalmente la estética y vida del lugar. Aprovecho mi participación en el congreso “Transatlantic New York” celebrado en el *City College University of New York* en Manhattan (Nueva York) para desplazarme al barrio dominicano por excelencia en la ciudad de la Gran Manzana y compruebo por mí mismo que, en efecto, la teoría que he examinado de manera previa a mi viaje a Nueva York cobra vida. La calle por excelencia, una gran vía enorme vertical, Juan Pablo Duarte (también conocida por su nombre anterior: St. Nicholas Avenue), uno de los fundadores de la patria dominicana, divide el barrio en dos lados. Ambos, sin embargo, son poblados por individuos dominicanos en su mayoría, aunque también doy con migrantes colombianos y puertorriqueños. La visita al barrio, lleno de restaurantes dominicanos, locutorios que ofrecen llamadas económicas a diferentes países latinoamericanos, mercados con fruta y vegetal fresco típicamente dominicanos y tantos otros comercios con letreros en español (algunos bilingües) me hacen sentirme

en la República Dominicana. Los niños juegan a la pelota, los mayores conversan sentados en los bancos de la calle y las mujeres observan las ropas en oferta que las tiendas exponen fuera de estas para captar su atención. Por momentos me olvido que me hallo en pleno corazón de los Estados Unidos: la gran ciudad de Nueva York y el prestigioso e influyente distrito de Manhattan. Tan solo alguna bandera estadounidense y el uso de dólares me recuerdan que estoy en la primera potencia mundial.

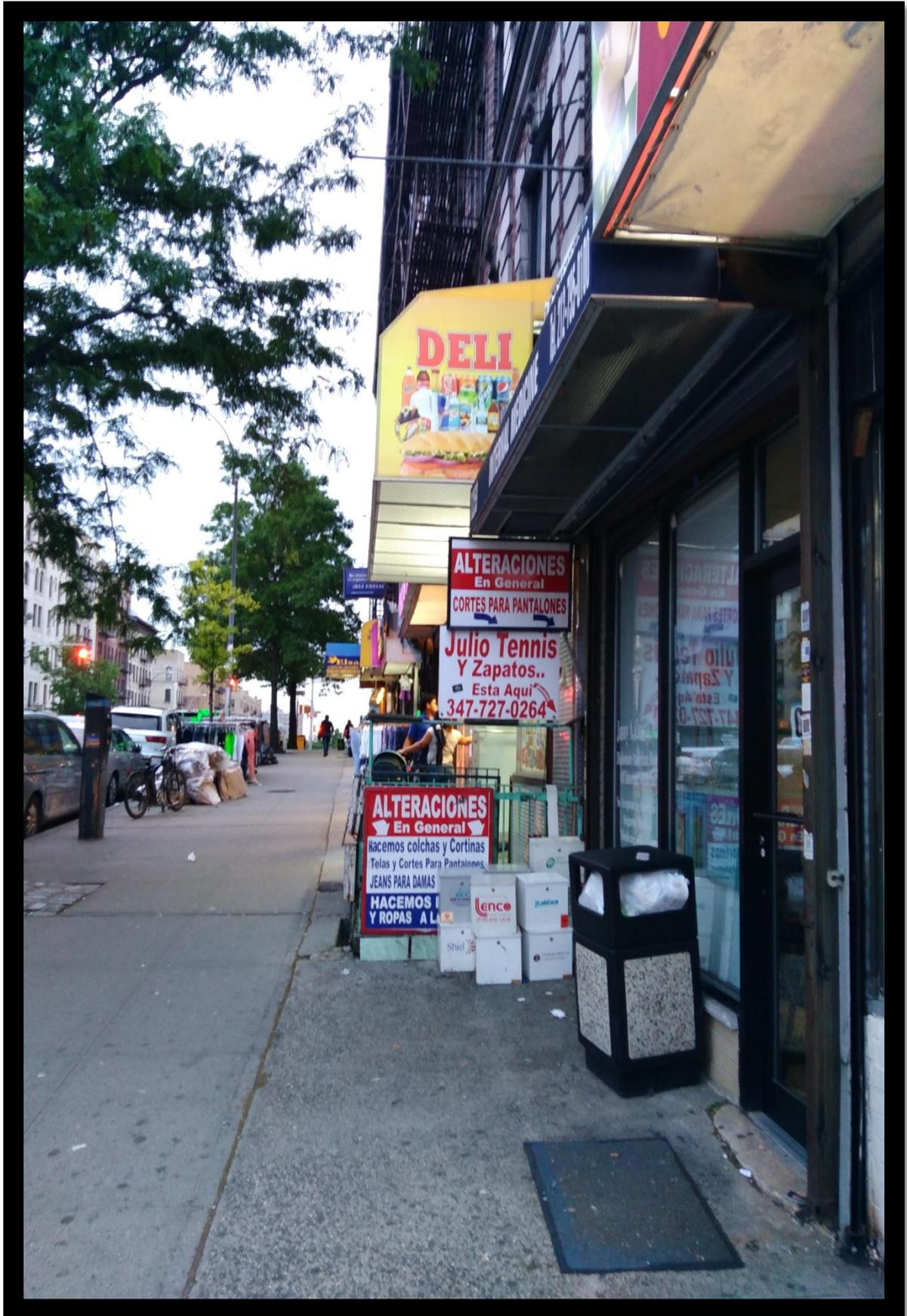
Desde el punto de vista sociológico, los dominicanos migrados se hallan aún en proceso de transculturación hacia la cultura hegemónica, la del anglo, aunque las migraciones continuadas a través de reagrupaciones familiares, entre otros medios legales, impiden en gran medida el éxito de la transculturación ya que la lengua vehicular de los individuos migrados es el español. Es la lengua que hablan en la calle, en los comercios, los niños la practican entre ellos -aunque presumo que en la escuela predomina el uso del inglés-. Los vasos comunicantes entre los dominicanos y dominicano-americanos (segundas generaciones nacidas ya en tierra estadounidense) con la República Dominicana no permiten, además, la pérdida de las costumbres isleñas y la lengua española. La religión también tiene su presencia en el lugar ya que existe un gran número de iglesias de diferentes religiones (católica, pentecostal, evangelista) que atraen al público hispanohablante ofreciendo misas y cultos en la lengua de Cervantes.

A diferencia de lo ocurrido con *El Barrio* en East Harlem (*Spanish Harlem*), poblado por puertorriqueño-americanos o neorricans en su mayoría, Quisqueya Heights ha sido recientemente poblada en masa por los migrantes dominicanos y este aspecto se deja notar: en El Barrio se habla español, hay banderas puertorriqueñas y

pintadas en las calles de emblemas boricuas como el coqui o palabras en taíno, pero hay una clara transculturación hacia la lengua inglesa, lo que ha dado lugar al *Spanglish* y otras formas de mezclar la sintaxis del español con el léxico inglés y, de forma más evidentes, en las últimas generaciones: hijos de hijos de padres puertorriqueños. Los primeros ya apenas conocen la lengua de sus abuelos. Esto no ocurre en Washington Heights, donde su reciente población dominicana, especialmente significativa a partir de las décadas de 1980 y 1990 (hasta la fecha) ha dado lugar a una proyección de la isla dominicana en la parte alta de Manhattan. A continuación se muestra así un reportaje fotográfico que demuestra todas las reflexiones contenidas en estas líneas para demostrar la impronta dominicana en Washinton Heights, en absoluto anecdótica, como demuestran las fotografías. Una imagen, como es bien sabido, vale más que mil palabras. Cuánto más si se trata de varias...

Llegamos así de Washington a Quisqueya.











## DOCUMENTOS LEGALES

Las entrevistas inéditas contenidas en el presente trabajo han sido autorizadas por sus correspondientes entrevistados para ser incorporadas en el mismo. Aquellas realizadas al catedrático en literatura puertorriqueña don Fernando Feliú Matilla, el investigador del Seminario Federico de Onís don Mario O. Ayala Santiago, la miembro de número de la RAE puertorriqueña doña Mercedes López-Baralt y la escritora y viuda de Pedro Juan Soto, doña Carmen Lugo Filippi, han sido realizadas durante mi estancia de investigación en la Universidad de Puerto Rico en el año 2016. Aquellas realizadas al profesor de la Universidad de Vanderbilt William Luis y al autor cubano exiliado Abilio Estévez han sido realizadas durante el año 2017 y 2018 y su beneplácito para formar parte de este proyecto se halla en sus correspondientes correos electrónicos que, por razones de privacidad, no puedo compartir en público.



**Autorización explícita y voluntaria de la concesión de entrevistas  
y/o testimonios para su publicación con fines académicos y/o científicos**

Yo Camel Arjo Faluppi, en posesión de todas mis facultades mentales y bajo ningún tipo de coacción, autorizo de forma explícita a que el contenido de la entrevista y/o testimonio ofrecido voluntariamente el/los días 23 de del/ de los mes/meses de noviembre del año 2016 sea incorporado y publicado en la Tesis doctoral de don Endika Basáñez Barrio, de nacionalidad española y con número de DNI 78933320-B, adscrita al Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, así como la publicación de cualquier otro anexo en la misma (fotografías, documentos, etc.) cedidos de forma consciente y sin ningún tipo de retribución económica pactada por ninguna de las partes. Declaro, por tanto, ceder mi autorización y consentimiento para la incorporación y publicación de dicha entrevista y/o testimonio (y/o anexos) con los fines antes detallados, así como su posible difusión en otros medios académicos y/o científicos (como su divulgación en revistas de dicha índole) sin proceder a ningún tipo de trámite legal en su contra ya que autorizo dichos procesos de forma voluntaria, explícita y bajo mi consentimiento absoluto.

En San Juan de Leizor el día 23 del mes de noviembre de 2016

Firma del entrevistado/testimoniante:

(indicar nombre y apellidos)

Camel Arjo Faluppi

Firma del investigador predoctoral y

becario PIF del Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza:

Endika Basáñez Barrio

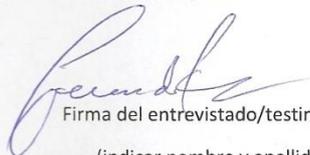
Endika Basáñez Barrio



**Autorización explícita y voluntaria de la concesión de entrevistas  
y/o testimonios para su publicación con fines académicos y/o científicos**

Yo Fernando Felin, en posesión de todas mis facultades mentales y bajo ningún tipo de coacción, autorizo de forma explícita a que el contenido de la entrevista y/o testimonio ofrecido voluntariamente el/los días 28 nov 2016 del/ de los mes/meses de noviembre del año 2016 sea incorporado y publicado en la Tesis doctoral de don Endika Basáñez Barrio, de nacionalidad española y con número de DNI 78933320-B, adscrita al Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, así como la publicación de cualquier otro anexo en la misma (fotografías, documentos, etc.) cedidos de forma consciente y sin ningún tipo de retribución económica pactada por ninguna de las partes. Declaro, por tanto, ceder mi autorización y consentimiento para la incorporación y publicación de dicha entrevista y/o testimonio (y/o anexos) con los fines antes detallados, así como su posible difusión en otros medios académicos y/o científicos (como su divulgación en revistas de dicha índole) sin proceder a ningún tipo de trámite legal en su contra ya que autorizo dichos procesos de forma voluntaria, explícita y bajo mi consentimiento absoluto.

En San Juan de Puerto Rico el día 28 del mes de nov de 2016

  
Firma del entrevistado/testimoniante:

(indicar nombre y apellidos)

Fernando Felin

Firma del investigador predoctoral y  
becario PIF del Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza:

Endika Basáñez Barrio





**Autorización explícita y voluntaria de la concesión de entrevistas  
y/o testimonios para su publicación con fines académicos y/o científicos**

Yo Mercedes López-Baralt, en posesión de todas mis facultades mentales y bajo ningún tipo de coacción, autorizo de forma explícita a que el contenido de la entrevista y/o testimonio ofrecido voluntariamente el/los días \_\_\_\_\_ del/ de los mes/meses de \_\_\_\_\_ del año \_\_\_\_\_ sea incorporado y publicado en la Tesis doctoral de don Endika Basáñez Barrio, de nacionalidad española y con número de DNI 78933320-B, adscrita al Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, así como la publicación de cualquier otro anexo en la misma (fotografías, documentos, etc.) cedidos de forma consciente y sin ningún tipo de retribución económica pactada por ninguna de las partes. Declaro, por tanto, ceder mi autorización y consentimiento para la incorporación y publicación de dicha entrevista y/o testimonio (y/o anexos) con los fines antes detallados, así como su posible difusión en otros medios académicos y/o científicos (como su divulgación en revistas de dicha índole) sin proceder a ningún tipo de trámite legal en su contra ya que autorizo dichos procesos de forma voluntaria, explícita y bajo mi consentimiento absoluto.

En San Juan de de \_\_\_\_\_ el día 18 del mes de noviembre de 2016  
Puerto Rico

Firma del entrevistado/testimoniante:

(Indicar nombre y apellidos)  
Mercedes López-Baralt

Firma del investigador predoctoral y

becario PIF del Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza:

Endika Basáñez Barrio



**Autorización explícita y voluntaria de la concesión de entrevistas  
y/o testimonios para su publicación con fines académicos y/o científicos**

Yo Mario D. Ayala Santiago, en posesión de todas mis facultades mentales y bajo ningún tipo de coacción, autorizo de forma explícita a que el contenido de la entrevista y/o testimonio ofrecido voluntariamente el/los días 9 del/ de los mes/meses de noviembre del año 2016 sea incorporado y publicado en la Tesis doctoral de don Endika Basáñez Barrio, de nacionalidad española y con número de DNI 78933320-B, adscrita al Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, así como la publicación de cualquier otro anexo en la misma (fotografías, documentos, etc.) cedidos de forma consciente y sin ningún tipo de retribución económica pactada por ninguna de las partes. Declaro, por tanto, ceder mi autorización y consentimiento para la incorporación y publicación de dicha entrevista y/o testimonio (y/o anexos) con los fines antes detallados, así como su posible difusión en otros medios académicos y/o científicos (como su divulgación en revistas de dicha índole) sin proceder a ningún tipo de trámite legal en su contra ya que autorizo dichos procesos de forma voluntaria, explícita y bajo mi consentimiento absoluto.

En San Juan de Punto Rivo el día 9 del mes de noviembre de 2016

Firma del entrevistado/testimoniante:

(indicar nombre y apellidos)

Mario D. Ayala Santiago  
Mario D. Ayala Santiago

Firma del investigador predoctoral y

becario PIF del Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza:

Endika Basáñez Barrio

