

EN CLAVE DE MUJER:LA CONSTRUCCION DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA
EN EL CARIBE

by

DORALBA LINDA PÉREZ IBÁÑEZ

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Language
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

June 2019

DISSERTATION APPROVAL PAGE

Student: Doralba Linda Pérez Ibáñez

Title: En Clave de Mujer: La Construcción de la Subjetividad Femenina en el Caribe

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Cecilia Enjuto Rangel	Chairperson
Lanie Millar	Advisor
Karen McPherson	Core Member
Alaí Reyes Santos	Institutional Representative

and

Janet Woodruff-Borden	Vice Provost and Dean of the Graduate School
-----------------------	--

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded June 2019

© 2019 Doralba Linda Pérez Ibáñez

DISSERTATION ABSTRACT

Doralba Linda Pérez Ibáñez

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

June 2019

Title: *En Clave de Mujer: La Construcción de la Subjetividad Femenina en el Caribe*

This dissertation proposes a study of female Caribbean subjectivity based on corporeality. By establishing relationships that break racial, geopolitical, linguistic and cultural barriers that have historically separated the subjects from the region, this methodology allows for the construction of the subject from a less limiting spectrum.

This study explores the construction of female subjectivity—and the mechanisms women use to subvert structures of power—through the analysis of the images and voices of girls and women represented in five novels and a short story written by six Caribbean female authors. My dissertation takes as its point of departure the hypothesis that female subjectivity emerges from the tension between the “lived body” and the “objectified body,” which is produced socially by the inscription of its materiality through relationships of power. For this reason, I analyze the place of bodies in society and the inscription of what is social in them, since bodies are a vehicle for social discipline par excellence. At the same time, they are the locus where the reinvention of identities becomes possible. What more, bodies are spaces or places where society can see its starkest reflection. In other words, bodies constitute social canvasses with agency for change.

This dissertation argues that the symbolic appropriation of bodies by means of religious, political, legal, and medical discourses is the thread that holds together the patchwork quilt that constitutes the Caribbean region. Female authors such as Maryse Condé and Mayra Santos Febres are important for this study because of their approach to history, their re-writing of the black body in official history, and their attention to the racialization of the Caribbean woman. Rosario Ferré and Marvel Moreno exemplify in their fictional worlds the ways in which the female body is harmed through medical and religious discourses; and Rita Indiana Hernández and Zoé Valdés illustrate the ravages that ideologies and political discourses infringe on the bodies and the capital cities of the Dominican Republic and Cuba.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Doralba Linda Pérez Ibáñez

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
Universidad de los Andes, Bogotá
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy, Romance Languages, 2019, University of Oregon
Master of Arts, Literature, 2010, Universidad de los Andes
Master of Arts, Applied Linguistics, 2001

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Caribbean Literature
Latin American Literature
Cinema Studies
Cultural Studies

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Employee, University of Oregon, 2011-2019
Universidad Pedagógica Nacional: Literature Instructor. 2006-11
Bogotá, Colombia
Universidad Pedagógica Nacional: Language Instructor. 1998 – 2007
Bogotá, Colombia

GRANTS, AWARDS, AND HONORS:

Stickels Scholarship and Research Award, University of Oregon, 2016.
Beall Dissertation Scholarship. University of Oregon, 2015.
Latin American Studies Association Travel Grant. University of Oregon, 2015.
James T. and Mary Alice Wetzel Research Support Award. University of Oregon, 2014.

Stickels Scholarship and Research Award, University of Oregon, 2013.

Stickels Scholarship and Research Award, University of Oregon, 2012.

Graduate Student Fellowship, University of Oregon, 2011.

Graduate Student Fellowship, UDFJC. Bogotá, Colombia.

PUBLICATIONS:

Pérez, Doralba. "Parte Esencial" in *Basta: 100+ Latinas Against Gender Violence*, University of Nevada, Reno, 2017.

Pérez, Doralba. *Hacia una perspectiva de desarrollo profesional mediada por TIC para docentes de inglés*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 2011

Pérez, Doralba. "Results of a professional development proposal mediated by ICT's for English Teachers of State Schools in Colombia." *ICERI 2010 Proceedings*. Madrid, Spain. 2010. pp. 2691-2699.

Pérez, Doralba. *Breaking Through, A communicative English Course for EFL. Volume I*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 2006.

Pérez, Doralba. *Breaking Through, A communicative English Course for EFL. Volume II*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 2006.

For my parents

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. EL CUERPO COMO ESPACIO DE PODER, DOMINACIÓN Y RESISTENCIA...1	
II. JAULAS DE ORO: LOS SUJETOS DESHUMANIZADOS Y LA CONQUISTA DE LA ESCRITURA	24
III. APROXIMACIONES A UN SUJETO COMPROMETIDO POLÍTICAMENTE	54
IV. HEROÍNAS EN PERSPECTIVA: EN BUSCA DE UN PASADO ÉPICO.....	124
V. CONCLUSIONES	181
REFERENCES CITED.....	189

CAPÍTULO I

EL CUERPO COMO ESPACIO DE PODER, DOMINACIÓN Y RESISTENCIA

Las sociedades caribeñas son el resultado de una compleja mezcla de razas y culturas enmarcadas en un pasado afectado por la economía de la plantación, la dependencia económica y política de las metrópolis, los largos procesos coloniales y la diáspora. Este pasado común da cuenta de una larga serie de acontecimientos que marcaron y, aún hoy, siguen condicionando a los cuerpos de los sujetos caribeños.

En "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe" (1979) Alejo Carpentier señala al descubrimiento de América como el evento más importante de la historia, ya que en la historia universal existe un hombre anterior a este suceso y un hombre posterior, Carpentier explica que:

Ha sido descubierta América y de repente por una serie de circunstancias, resulta que nuestro Caribe se hace teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que como tales no se habían encontrado nunca: la blanca de Europa, la india de América y la africana. Una simbiosis monumental de tres razas por su riqueza y sus posibilidades de aportaciones culturales que habrían de crear una civilización enteramente original. (91)

Sin embargo, esta "civilización enteramente original" de la que habló Carpentier está matizada por procesos de colonización diferentes que permean la construcción identitaria de sus sujetos y que los hacen volver sobre sí mismos y sobre su historia para hallar una base sólida que les permita seguir adelante. Tal es el caso de docenas de teóricos que han tratado de interpretar el Caribe y la construcción identitaria de sus habitantes. Los

estudios abarcan principalmente cinco aspectos: lo geopolítico¹, lo cultural², lo lingüístico³, lo étnico⁴ y lo racial⁵ como ejes teóricos para abarcar el Caribe. No obstante, en la mayoría de los casos, como lo explica Benítez-Rojo:

Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente aquellos que por lo general enumeran los científicos para definir el área; su fragmentación; su inestabilidad; su reciproco aislamiento; su desarraigo; su heterogeneidad cultural; su falta de historiografía y de continuidad histórica; su contingencia y su provisionalidad; su sincretismo, etc. (15)

¹ Para estudios basados en la geopolítica del Caribe ver *Practices of Resistance in the Caribbean: Narratives, Aesthetics and Politics* ed. por Beushausen, Brandel, Farquharson, Littschwager, McPherson, y Roth (2018), Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite* (1998). Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme* (1989), Glissant, Édouard. *Le Discours Antillais* (1997), *Poétique de la Relation* (1990) y *Traité du Tout-monde* (1997). Fernández Retamar, Roberto. *Calibán en Identidad y descolonización cultural* (2011).

² Para estudios que profundizan en la cultura del Caribe ver Brathwaite, Kamau. *Contradictory omens: cultural diversity and integration in the Caribbean* (1974). Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1994), Kuss, Malena. *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History* (2004), Sánchez-Pardo González, Esther. "Razón colonial, imaginario de-colonial y feminismos: Nancy Morejón, Jamaica Kincaid y la construcción de la identidad cultural en la poética del caribe." (2015).

³ Para estudios con énfasis en el idioma o grupos lingüísticos ver los estudios de Bernabé J., P. Chamoiseau y R. Confiant. *Éloge de la créolité* (1989), Keith M. Booker and Dubravka Juraga, *The Caribbean Novel in English: An Introduction* (Kingston: Ian Randle Publishers, 2001); Louis James, *Caribbean Literature in English* (New York: Longman, 1999); *Caribbean Women Writers: Fiction in English*, ed. by Mary Condé and Thorunn Lonsdale (London: Macmillan Press, 1999); Beverley Ormerod, *An Introduction to the French Caribbean Novel* (London: Heinemann, 1985).

⁴ Estudios relacionados con la literatura producida por grupos culturales o naciones específicas incluyen: David Dabydeen and Nana Wilson-Tagoe, *A Reader's Guide to West Indian and Black British Literature* (London: Hansib Publishing, 1988); Bruce King, *West Indian Literature* (London: Macmillan, 1979); *Haiti: Writing Under Siege*, ed. by Marie-Agnes Sourieau and Kathleen M. Balutansky (New York: Rodopi, 2004).

⁵ Ver estudios racializados de literatura caribeña, incluyendo Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject* (New York: Routledge, 1994); *Critical Perspectives on Indo-Caribbean Women's Literature*, ed. by Joy Mahabir and Mariam Pirbhai (New York: Routledge, 2012); *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, ed. by Susheila Nasta (London: The Women's Press, 1991).

Como una salida a esta encrucijada, que permita vencer los obstáculos que impiden un estudio global del Caribe, propongo pensar la subjetividad caribeña desde una característica común a los habitantes de la región y esa peculiaridad es el cuerpo. Porque los procesos de colonización, esclavitud, economía de la plantación y, en general todos los aspectos involucrados en la construcción identitaria de los sujetos del Caribe afectan directamente el cuerpo de sus habitantes. Es necesario tener en cuenta que, a pesar de las diferencias históricas en los procesos de colonización y las diferencias de idioma señaladas por Benítez-Rojo, los pueblos del Caribe comparten el hecho de que el cuerpo de sus habitantes se ha utilizado simbólicamente como un lugar de tensión entre las economías sociales, sexuales, raciales y de género. Como se evidencia en las crónicas de la conquista y en la literatura en favor de la esclavitud, la raíz de los discursos de dominación yace, principalmente, en las metáforas que construyeron el imaginario de inferioridad proyectado sobre los cuerpos de los sujetos de la región. En palabras de Roberto Fernández Retamar “Se trata de la característica versión degradada que ofrece el colonizador del hombre al que coloniza” (12). Fernández Retamar sostiene que el eje del discurso de Calibán es que: “Calibán es el anagrama forjado por Shakespeare a partir de ‘caníbal’ —expresión que, en el sentido de antropófago, ya había empleado en otras obras como la tercera parte del rey Enrique VI y Oteló—, y este término, a su vez, proviene de ‘caribe’. Los caribes, antes de la llegada de los europeos, a quienes hicieron una resistencia heroica, eran los más valientes, los más batalladores habitantes de las tierras que ahora ocupamos nosotros.” (547). Por ejemplo, esta visión degradada que ofrece el colonizador del colonizado es producto de la racialización. Ramon Grosfoguel (2016) explica que: “Racialization occurs through the marking of bodies. Some bodies are

racialized as superior and other bodies are racialized as inferior”. El punto importante según Grosfoguel es que aquellos sujetos ubicados por encima de la línea del ser humano, como superiores, viven en lo que los filósofos afrocaribeños seguidores del trabajo de Fanon denominan "zona de ser", mientras que los sujetos que viven en el lado inferior de la línea de demarcación viven en la "zona de no ser" (Fanon 1967, Gordon 2006, Wynter 2003 y Maldonado-Torres 2008). Dado que no se reconoce la humanidad de las personas clasificadas en la zona de “no ser”, y dado que estas personas son tratadas como no humanos o infrahumanos, es decir, sin normas de derechos o civilidad, se permite que se ejerzan sobre ellos actos de violencia, violación y apropiación que de otro modo serían inaceptable en la zona de “ser” (Grosfoguel 14).

En mi estudio sostengo que la apropiación simbólica de los cuerpos a través de discursos religiosos, políticos, legales y médicos es el hilo que cose la colcha de retazos que constituye la región Caribe. Autoras como Maryse Condé y Mayra Santos Febres son importantes para este estudio por su manera de aproximarse a la historia y a la reescritura del cuerpo negro en la historia oficial, además por su preocupación por abordar la racialización de la mujer caribeña. Rosario Ferré y Marvel Moreno ejemplifican en sus ficciones cómo el cuerpo femenino es vulnerado a través del discurso médico y el discurso religioso y Rita Indiana Hernández y Zoé Valdés ilustran en sus novelas los estragos que las ideologías y discurso políticos causan en el cuerpo y el espacio urbano de Republica Dominicana y Cuba.

Esta violencia simbólica ⁶impacta la construcción del cuerpo caribeño porque lo convierte en el motivo que justifica la dominación política y social que se ejerce sobre él y lo hace aún más vulnerable y marginado. Como lo explica Guillermina de Ferrari (2007): “That colonial agents felt compelled to find in the physical body a justification for their political position reveals that colonial domination was effectively based on the vulnerability of the material body to the forces of symbolic power” (2)

En el ejercicio de esta violencia simbólica, por ejemplo, se traza una línea que separa a las personas en dos grupos. Las personas clasificadas por encima de la línea del humano son reconocidas socialmente en su humanidad como seres humanos y, por lo tanto, gozan de acceso a los derechos (derechos humanos, derechos de las mujeres y / o derechos laborales), recursos materiales y reconocimiento social a sus subjetividades, sus identidades, sus epistemologías y sus espiritualidades. Por el contrario, la gente por debajo de la línea de lo humano. se consideran subhumanos o no humanos; es decir, su humanidad es cuestionada y, como tal, negada (Fanon 1967). En este último caso, la extensión de derechos, recursos materiales y el reconocimiento de sus subjetividades, identidades, espiritualidades y epistemologías son negadas. Un ejemplo de una manera clara de vulnerar la materialidad de los cuerpos está ligada al racismo, Ramon Grosfoguel define el racismo como:

⁶ Como lo postula Pierre Bourdieu (1999): “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas “expectativas colectivas”, en unas creencias socialmente inculcadas” (173). Las prácticas de la violencia simbólica forman parte de estrategias construidas socialmente en el contexto de esquemas desiguales de poder cuya característica es la reproducción de los roles sociales, el estatus, el género, la posición social, las categorías cognitivas, las representaciones evidentes de poder y las estructuras mentales ejercidas de manera individual o de manera simultánea como parte de una reproducción soterrada y sistemática.

A global hierarchy of superiority and inferiority along the line of the human that have been politically, culturally and economically produced and reproduced for centuries by the institutions of the “capitalist/patriarchal western-centric/Christian-centric modern/colonial world system (...) Depending on the different colonial histories in diverse regions of the world, the hierarchy of superiority/inferiority along the lines of the human can be constructed through diverse racial markers. Racism can be marked by color, ethnicity, language, culture and/or religion. (Grosfoguel 2011).

Para Grosfoguel, el racismo no es solo una cuestión de prejuicios o estereotipos, sino sobre todo una jerarquía institucional / estructural relacionada con la materialidad de la dominación. La raza es la línea transversal que cruza múltiples relaciones de poder como la clase, el sexo y el género a escala global, ya que, la interseccionalidad entre clase, raza, sexualidad y género conceptos trabajados por feministas negras (Davis 1983 y Crenshaw 1991) ocurre en ambas zonas de las zonas descritas por Fanon.

En mi trabajo sostengo que las estrategias de dominación colonial similares a las ejercidas en los pueblos del Caribe (racialización, deshumanización, mercantilización, cosificación etc.) se han reproducido en los cuerpos femeninos de sus habitantes para asegurar la preservación de la potencia hegemónica a manera de violencia simbólica. Por esta razón, las escritoras del Caribe contemporáneo buscan reconstruir su propia poética de la relación e inscribir su presencia en la historia para rebelarse a la violencia simbólica que se ejerce sobre ellas. Inspirada por estos ejemplos de dominación del cuerpo en sus estados más vulnerables, propongo un estudio de los sujetos caribeños desde la corporalidad. Esta metodología permite abarcar la construcción del sujeto desde un

espectro menos limitante que facilita establecer relaciones entre los mismos, al romper las barreras raciales, geopolíticas, lingüísticas y culturales que distancian a los sujetos de la región.

Además, este enfoque de investigación basado en la corporalidad hace posible poner en diálogo las obras literarias de autoras que, quizá por la diferencia de idioma y región de origen, hasta la fecha no habían sido estudiadas en conjunto, como Maryse Condé y Mayra Santos Febres o Zoé Valdés y Rita Indiana Hernández, lo cual puede enriquecer el campo de los estudios de literatura del Caribe al brindar nuevas luces acerca de la construcción de las subjetividades caribeñas.

Como diría Bourdieu (1999): “El poder simbólico sólo se ejerce con la colaboración de quienes lo padecen porque contribuyen a establecerlo como tal. (...) La propia complicidad es el efecto de un poder, inscrito de forma duradera en el cuerpo de los dominados.” (225). De igual manera, no podemos hablar de relación de poder sin que exista una posibilidad de resistencia, el subordinado no puede ser reducido a una total pasividad, sino que tiene la opción de buscar otras formas de responder al poder ya sea como individuo o como colectivo. Es por esta razón que, en *En clave de mujer: La construcción de la subjetividad femenina en el Caribe* exploro la construcción de la subjetividad femenina y los mecanismos de subversión del poder mediante el análisis de las imágenes y las voces de las niñas, adolescentes y mujeres representadas en cinco novelas y un relato escritos por seis autoras caribeñas. Mi estudio parte de la hipótesis de que la subjetividad femenina surge de la tensión entre el "cuerpo vivido" y el cuerpo objetivado, el cual es producido socialmente a través de la inscripción de su materialidad por las relaciones y las tecnologías del poder. Por esta razón, analizo el lugar de los

cuerpos en la sociedad y la inscripción de lo social en los cuerpos, ya que los cuerpos son el vehículo de disciplinamiento social por excelencia, pero a la vez son el locus donde es posible reinventar las identidades. Además, los cuerpos son espacios o lugares en donde la sociedad tiene su radiografía más descarnada en otras palabras, los cuerpos son lienzos sociales con agencia de cambio.

Por otra parte, este estudio tiene como objetivo develar las diferentes estrategias y mecanismos de subversión de las cuales los personajes femeninos de las obras analizadas hacen uso en el momento de desafiar el poder simbólico y recuperar su agencia, ellas cuentan su propia historia para hacerse valer e inscribirse a sí mismas en la historia.

Esta investigación también tiene como objetivo llenar un vacío en el campo de los estudios del Caribe mediante el establecimiento de un diálogo entre las escritoras del Caribe hispano y el Caribe francófono. Así como el establecimiento de conexiones entre una escritora del Caribe continental, cuya obra no ha sido muy divulgada a nivel internacional, Marvel Moreno de Colombia y escritoras más conocidas de las islas como: Rosario Ferré y Mayra Santos Febres de Puerto Rico, Rita Indiana Hernández de República Dominicana, Zoé Valdés de Cuba y Maryse Condé de Guadalupe. Al estudiar obras escritas en español y francés, este estudio desafía la división convencional de la región en bloques coloniales, argumentando que otros factores como la trayectoria histórica o la autonomía política pueden permitir comparaciones más fructíferas que las que simplemente se basan en el lenguaje. Por otra parte, los estudios pan caribeños han sido cruciales para la elaboración de un sentido de identidad colectiva. Es cierto que los intelectuales y nacionalistas interesados en los estudios caribeños han abogado a lo largo del siglo XX por la unión del Caribe a través de sus teorías sobre el origen y la identidad

de la región, sin embargo, la atención recurrente al estudio de la identidad caribeña desde dichos enfoques deja de lado el diálogo entre la experiencia del Caribe insular y del Caribe continental o la del Caribe hispano y del Caribe francófono. Esto ocurre debido a que estos teóricos en muchos casos estaban entrenados en un sólo bloque lingüístico dejando como consecuencia que pasaran por alto lo que Ileana Rodríguez (1983) denomina las coincidencias obvias en temas y preocupaciones que surgen como resultado de vivir una experiencia similar (27). Ejemplo de esto es la resonancia de temas y voces femeninas en aspectos comunes como la situación de estados no independientes que sufren Puerto Rico y el Caribe francés o la experiencia de ser mujer en una dictadura en países del Caribe como Cuba, República Dominicana o Haití.

A partir de la década de los 90 ha habido un incremento en el número de investigaciones en el campo de los estudios pancaribeños y como consecuencia se han publicado antologías que han ayudado a la divulgación de la literatura del Caribe⁷, y por consiguiente al aumento de su lectura, la cual siempre se vio empobrecida, en parte, por la fragmentación lingüística de la región, siendo las Antillas Holandesas y Surinam las regiones más aquejadas por este hecho. La perspectiva transnacional, transcultural y translingüística de los estudios Pancaribeños ayuda en gran medida a dismantelar los bloques establecidos por el colonialismo, sin embargo, aunque los estudios anglo-

⁷ En *out of the kumbla: caribbean women and literature black women, writing, and identity* (1990), colección de ensayos críticos sobre la literatura de mujeres del Caribe, Carole Boyce Davies hace énfasis en la ausencia de mujeres escritoras del canon literario del Caribe. La colección de cuentos *Her True-True name* (1989) editada por Mordecai y Wilson reúne textos de escritoras antillanas. En *Border Crossings: A Trilingual Anthology of Caribbean Women Writers* (2011) editada por Nicole Roberts ofrece textos en su lengua original

francófonos son cada vez más populares los estudios hispano-francófonos siguen siendo poco frecuentes.

El corpus de obras que analizo en este estudio está compuesto por: “La muñeca menor” de Rosario Ferré, la historia de Dora, primer capítulo de *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno, *La estrategia de Chochueca* de Rita Indiana Hernández, *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, *Moi Tituba Sorcière* de Maryse Condé y *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos-Febres. Me interesa el estudio de estas novelas en particular porque en ellas se construye una corporalidad femenina que subvierte los discursos de dominación regional, nacional y masculina transmitidos gracias a una colonialidad del poder. En estas novelas se nota el interés de las autoras por deconstruir el discurso de la corporalidad femenina caribeña e ir más allá de las formas tradicionales de narrar la experiencia de crecer como mujer en el Caribe. Además, esta corporalidad femenina desdobra arquetipos de lo marginalizado: las errantes, las brujas, las Scheherezadas que devienen en subjetividades de transformación histórica e identitaria, porque se revelan como arquetipos que no se ciñen a los parámetros de los acostumbrados arquetipos judeo-cristianos (virgen, madre, prostituta), sino que se presentan como arquetipos que surgen desde su propia agencia, liberados de las connotaciones negativas provenientes de la cultura patriarcal y de esta manera subvierten la hegemonía cultural.

En general, las obras seleccionadas para el análisis que propongo han sido bien aceptadas por los críticos y la academia, tanto por su calidad como por lo que constituyen: son obras que de alguna manera reflejan una ruptura con el canon social o cultural de sus países de origen, fueron escritas en una época histórica marcada por las revueltas sociales, el fin de las dictaduras, el avance de la economía neoliberal y, salvo en

el caso de Cuba, la caída de la utopía socialista. Aunque las obras representan diferentes géneros narrativos como: el melodrama, el bildungsroman, la novela urbana, la nueva novela histórica y el realismo sucio. Todas estas novelas cuestionan la identidad nacional y la construcción de la historia colectiva al interpretar el entorno cultural desde la perspectiva del sujeto femenino. Las autoras que analizo en este estudio hacen uso de una poética liberadora que informa su temática, estilo e ideología. Su ficción resiste la naturaleza, algunas veces rígida, de muchos discursos sobre la identidad caribeña que no captan adecuadamente la complejidad de la región y marginan a menudo la experiencia femenina local y la de otros subalternos. Por otra parte, las historias aquí analizadas dan cuenta de la vida de sujetos femeninos de diferentes épocas históricas, edades, condiciones socioeconómicas y razas, lo cual permite un amplio abanico de posibilidades de análisis.

El análisis de este corpus de novelas caribeñas escritas por mujeres está inspirado en las nociones de Édouard Glissant de poética de la relación y pasión por la memoria, la cual explica que la literatura nacional de las Antillas surge del vacío que existe al carecer de un génesis como el que sí poseen las culturas atávicas. Esta carencia de una historia legitimadora lleva a los escritores del Caribe a reconstruir una poética de la relación movidos por la pasión por la memoria que los lleva a reapropiarse del tropo de la naturaleza para explicar su génesis. Para Glissant en el andar el Yo identitario se inscribe en un contexto que integra las relaciones con el espacio. La búsqueda del lugar se transforma en un proyecto escritural que excede la recuperación del espacio de los países conquistados y dominados y privilegia la relación entre el hombre y la tierra. La

Identidad-Relación⁸ toma en cuenta la multiplicidad lingüística y las interacciones culturales que constituyen la identidad antillana. No obstante, en las obras recientes de las escritoras caribeñas, es frecuente hallar que el interés no se centra sólo en la naturaleza, sino que se desplaza al cuerpo, a la narración de éste como espacio de memoria y a su inscripción en la historia nacional como acto que sugiere una triple tarea: la descolonización afectiva/emocional, la reapropiación corporal y la inscripción de la historia y experiencias femeninas en la historia e identidad nacional. La primera tarea implica liberar al sujeto del acto de pensar, actuar y sentir bajo la influencia de otro (colonizador) que impone su subjetividad al colonizado sin que éste se dé cuenta, y lo lleva a vivir bajo el orden de ideas del colonizador sin percatarse de que no es un orden propio sino inculcado. La segunda tarea conlleva apropiarse del discurso para narrar el cuerpo femenino desde lo vivido, desde la experiencia de nacer, crecer, vivir y hacerse mujer en el Caribe, esta labor requiere una descolonización de la hegemonía del discurso patriarcal sobre el cuerpo femenino. La tercera tarea demanda la reescritura de la historia conocida como oficial, para insertar en ella a los sujetos femeninos que han sido excluidos, borrados o relegados de dicha historia y de esta manera dejar un testimonio escrito.

Las historias diversas que confluyen en el Caribe dan origen a sujetos arrojados en el universo, separados de la historia de los mundos que se imbricaron para darles

⁸ Édouard Glissant ve la identidad como una identidad -relación, en contra de la aceptación de la identidad de acuerdo con una "raíz única": "la capacidad de desafiar a la generalización universal" y ofrecer considerar las humanidades desde la perspectiva de la globalidad. Glissant retomó y desarrolló la idea de "La identidad-relación" vinculada a la idea consciente y contradictoria de la cultura debido al choque relacional, y la opone al pensamiento antiguo de la identidad raíz fundada sobre la experiencia de las culturas atávicas. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

origen y por esta razón, estos sujetos se ven abocados a iniciar un viaje exploratorio para hallar su identidad, para escribir su propia historia. Entender las experiencias que los sujetos del Caribe han vivido es necesario para comprender y analizar de manera más profunda las producciones literarias de esta región, dado que en ellas se evidencian los conflictos identitarios generados por dichas vivencias. Este estudio permitirá demostrar que la subjetividad surge entre el cuerpo vivido y el cuerpo objetivado de un sujeto capaz de agenciar su propia identidad.

Mi enfoque teórico enfatiza las innumerables influencias que han contribuido a la formación de una compleja identidad y cultura caribeñas. Si bien esta cultura varía según las islas y el Caribe continental en función de las influencias históricas, geográficas y sociales específicas de la nación colonizadora, sugiero que los aspectos comunes en la historia colonial de la región permiten, en cierta medida, un enfoque pancaribeño. Mi intención no es sugerir una uniformidad general; las novelas que este estudio considera ilustran la diversidad de la región en términos de cultura, raza e idioma. Este estudio requiere la comprensión de cuatro conceptos importantes: el cuerpo, la corporalidad, el sujeto y la subjetividad. Cuatro términos que, aunque diferentes, se necesitan unos a otros para ser explicados.

Sujeto, Subjetividad, Cuerpo, Corporalidad

Para Foucault (1972), los cuerpos están "sujetos a" el poder regulador del discurso por el cual se convierten en "sujetos para" ellos mismos y "sujetos para" otros. En esta concepción, el sujeto que habla no es ni el autor ni el creador de una declaración, sino que depende de la existencia previa de posiciones discursivas. Prácticamente cualquier individuo puede ocupar una posición de sujeto particular cuando formula una declaración

y el mismo individuo puede ocupar una serie de posiciones diferentes y, por lo tanto, asumir diferentes formas de subjetividad.

La subjetividad puede describirse como la condición de ser una persona y/o los procesos por los cuales nos convertimos en personas, es decir, cómo nos constituyeron como sujetos y llegamos a experimentarnos a nosotros mismos. Por lo tanto, preguntar acerca de la subjetividad es plantear la pregunta "¿qué es una persona?" Y responder la pregunta es construir una narrativa o historia sobre el yo. Para los estudios culturales, la subjetividad se considera a menudo, después de Foucault, como un "efecto" del discurso porque la subjetividad está constituida por las posiciones del sujeto que el discurso nos obliga a abordar (Barker 2002). Según Foucault (1993), los discursos sobre el poder disciplinario que constituyen la subjetividad pueden rastrearse históricamente para que podamos ubicar tipos particulares de "régimenes del yo" en coyunturas históricas y culturales específicas. Es decir, se considera que el sujeto es total y únicamente el producto de la historia y que es generado por los discursos que le permiten llegar a existir:

Sobre el cuerpo se encuentra la huella de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos, los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto." (...) Es la superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelve), lugar de disociación del Yo (al que intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen del perpetuo derrumbamiento. (13)

Foucault describe un sujeto que es el producto del poder que lo individualiza. Aquí el poder no es simplemente un mecanismo negativo de control, sino que es productor del yo. El poder disciplinario de las escuelas, las organizaciones de trabajo, las prisiones, los hospitales, los asilos y los discursos en proliferación de la sexualidad producen subjetividad al poner a los individuos a la vista. Lo logran categorizando, nombrando y arreglando temas por escrito a través de los discursos, por ejemplo, el discurso médico. La narración de la subjetividad de Foucault ha preocupado a varios teóricos porque parece privar a los sujetos de su agencia. Por lo tanto, si los sujetos son cuerpos dóciles generados por prácticas discursivas, entonces, ¿cómo podemos concebir que las personas puedan actuar ya que los sujetos parecen ser "productos" en lugar de "productores"? Sin embargo, se puede decir que la agencia es una posición del sujeto dentro del discurso, es decir, la capacidad de agencia se determina de manera discursiva y, como tal, se entiende mejor como la capacidad de actuar socialmente construida. Foucault ataca lo que él llama el "gran mito del interior" y adopta una posición antiesencialista en la que el sujeto no está unificado sino fracturado. El sujeto ilustrado o cartesiano, tal como se entiende a través de la obra de Descartes, ha captado a las personas como agentes unificados únicos dotados de las capacidades de la razón, la conciencia y la acción. De este modo, la formulación de Descartes "Pienso, luego existo" coloca al sujeto individual racional y consciente en el corazón de la filosofía occidental. En contraste, el llamado sujeto fracturado o posmoderno concibe al sujeto en términos de identidades cambiantes, fragmentadas y múltiples construidas discursivamente. Las personas no están compuestas por una, sino por varias identidades, a veces contradictorias, porque han sido sometidas y formadas como sujetos por una variedad de discursos ubicados en una variedad de

espacios sociales. Si sentimos que tenemos una identidad única, es porque hemos construido una narrativa unificada del yo.

Las posiciones de los sujetos se extraen de una variedad de discursos y sitios, y las identificaciones cambiantes representan una identidad híbrida que se basa en la multiplicación de recursos globales. Las identidades nunca son puras o fijas, sino que se forman a través de la articulación de la edad, clase, género, raza y nación. Por lo tanto, Foucault (1972) afirma que el discurso construye posiciones de sujeto que estamos obligados a tomar para que los sujetos sean los "efectos" del discurso. Aquí el hecho de ser una persona está constituido por aquellas posiciones que el discurso nos obliga a asumir y no por nuestros propios actos individuales de agencia autodidacta. El discurso constituye el "yo" a través de los procesos de significación y el sujeto que habla depende de la existencia previa de posiciones discursivas. Por lo tanto, se considera que lo que es ser una persona es solo el producto de la lengua, la cultura y la historia.

El cuerpo, que comúnmente se considera un simple dato biológico de la naturaleza, es entendido por el construccionismo como un resultado de las fuerzas de la cultura. Se dice que el funcionamiento de las "emociones", por ejemplo, muestra evidencia de respuestas diferenciales dentro de culturas o situaciones sociales divergentes. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty define la relación entre el "cuerpo vivo" y su entorno de la siguiente manera:

Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior (...) Pero al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y el mundo, también nos volveremos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si

percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como el sujeto de la percepción. (222)

El concepto de cuerpo vivido nace en esencia del trabajo del filósofo Merleau – Ponty, quien criticó el enfoque objetivo tradicional, que consideraba el cuerpo como la única máquina compleja que produce percepción y acción. En cambio, Merleau-Ponty argumenta que el cuerpo es experimentado en conexión inmediata con el medio ambiente, al contrario del enfoque objetivo Merleau-Ponty desarrolló un enfoque fenomenológico que considera la experiencia subjetiva como fundamental para el conocimiento de la percepción, la cognición y las acciones humanas.

La corporalidad por su parte hace referencia al sentido del cuerpo (Arboleda, 1997b), que se encuentra en relación directa con la constitución de la subjetividad. En estos términos, el concepto corporalidad, que se desprende de la tradición fenomenológica, destaca el hecho de que vivenciamos el cuerpo y que somos conscientes de esas vivencias. Según Pedraza (2004) se usa el término corporalidad para designar "el contenido social del cuerpo, para hacer comprender una dimensión del cuerpo más compleja donde bullen las percepciones, la sensibilidad, las emociones y la sensibilidad en tanto producto social y condición de posibilidad del sujeto" (68).

De igual manera, la noción de corporalidad apunta a la pluralidad de dimensiones que confluyen en nuestra vivencia del cuerpo, tales como las emociones, las relaciones, las significaciones y sensaciones. Desde esta perspectiva, el cuerpo sería la materia viva desde y en la que se despliega la corporalidad.

En el capítulo dos: “Jaulas de oro: Los sujetos deshumanizados y la conquista de la escritura” examino dos textos muy cortos que reflejan los inicios de una propuesta estética desde el Caribe hispano, preocupada por problematizar la construcción de la subjetividad femenina en la región. El cuento de Rosario Ferré “La muñeca menor” recopilado en *Cuadernos de Pandora* y la historia de Dora, protagonista del primer capítulo de *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno. Desde su condición de hijas de la élite estas dos autoras nos revelan los secretos y horrores ocultos tras las puertas de las mansiones y clubes sociales que enclaustran a las mujeres de sus relatos. En estas dos narraciones ellas recrean las prácticas discursivas que dan formación a los “sujetos” femeninos en la cultura patriarcal mostrando la vulnerabilidad de niñas y adolescentes inmersas en una cultura que promueve la supresión de la autonomía femenina desde edad temprana.

En mi análisis estudio la naturaleza del poder en las narraciones de Ferré y de Moreno, con el objetivo de determinar la forma en que reaccionan los personajes frente a los mecanismos de subjetivación, ya que en ambas historias confluyen personajes femeninos que afrontan situaciones de sometimiento y que en muchos casos ejercen de una u otra forma resistencia a dicha situación. Además, me enfoco en los mecanismos de sujeción y el papel de la subversión en el desafío de las estructuras de dominación del patriarcado. También busco establecer categorías para el análisis del papel instrumental del sujeto femenino: la mujer como cuidadora, como ayudante, como objeto de transacción, etc. Asimismo, profundizo en el estudio de los abusos cometidos en contra de los cuerpos femeninos por la ciencia médica y de la manera como ésta normaliza y disciplina el cuerpo de la mujer a través de la mutilación, la mercantilización, la

medicación y la deshumanización. Para hacer visibles las dinámicas de subjetivación y de subversión analizo estas obras apoyada en las teorías de construcción del sujeto de Michele Foucault y Judith Butler. Por ser estos textos reflejo de la literatura caribeña producida durante la segunda ola del feminismo y porque hacen énfasis en narrar los cuerpos femeninos y la sexualidad me apoyo en las teorías del proyecto ético y estético de Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1975). Texto en el que se propende por: Romper con el monopolio masculino de la palabra, destruir el estereotipo de la imagen femenina y escribir el cuerpo como fuente de creación femenina.

En el capítulo tres: “Aproximaciones a un sujeto femenino comprometido políticamente” analizo las novelas *Te di la Vida Entera* de la escritora cubana Zoé Valdés, publicada en 1996 y *La Estrategia de Chochueca* de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández, publicada en 2003. Valdés plasma en esta novela las historias de mujeres que además de sufrir los rigores de la sociedad patriarcal deben enfrentar los cambios impuestos por la Revolución Cubana y los malestares causados por la pugna entre el régimen socialista y el intervencionismo estadounidense. El cuerpo de Cuca, la protagonista, es el alter ego de La Habana, la cual es a la vez el tropo que representa a la nación entera. El paso de los años y la experiencia de vivir el proceso revolucionario van marcando su huella no sólo en La Habana sino en el cuerpo de Cuca transformándola físicamente en un ser sufrido y grotesco que vive añorando un pasado feliz etéreo que nunca llegó a conocer. Cuca es un sujeto fragmentado que va hilando un discurso divergente del discurso oficial insertando en la historia oficial al sujeto femenino marginado, sus sentimientos y su vida han girado en torno a su amante Juan y a la Revolución, figuras representativas del poder masculino.

La estrategia de Chochueca una narración desenfadada que retrata el espíritu de juventud y caos de la Santo Domingo de finales del siglo XX. Rita Indiana bordea los espacios del submundo dominicano habitado por Silvia, la adolescente protagonista de la historia, quien nos lleva a recorrer el ambiente cruel y sórdido de su generación, una generación que lucha en contra del tedio que le produce la sociedad restrictiva producto de la dictadura de Trujillo y del neocolonialismo. A la protagonista y sus amigos los cubre la desesperanza, la falta de asombro y el deseo ambiguo entre la supervivencia y destrucción. Su consigna es hacer lo que sea para sobrevivir, así eso implique mutar o destruirse, y su motor es el deseo latente de que todo acabe de una vez por toda, de que a Santo Domingo lo consuman las llamas.

Mi estudio se centra en los sistemas políticos opresores y la manera como estos afectan la corporalidad y la ciudad, y la relación que establecen los sujetos productos de estos sistemas de poder y la ciudad en la que habitan. Esta metodología de análisis es innovadora, ya que es posible encontrar estudios sobre la ciudad y la dictadura, las representaciones de la ciudad en la literatura, los sujetos y la dictadura, pero no estudios que integren todas estas variables al tiempo. Además, Estas dos novelas hasta ahora no han sido estudiadas en conjunto. Las herramientas teóricas que utilizo en este capítulo para hacer visible el ensamblaje sistema político, cuerpo ciudad están integradas, en primer lugar, por las teorías de Michele De Certeau, Marc Augé, Alicia Lindon y Pierre Nora sobre la ciudad, los espacios y la relación de las personas con estos espacios. Las teorías de Zygmunt Bauman, Judith Butler, Michel Foucault ayudan a entender el tipo de subjetividades raras que se forman es estos tipos de sistemas políticos.

Mi análisis de estas obras parte de la hipótesis de que las relaciones de poder penetran la materialidad de los cuerpos y éstos manifiestan la absorción de los sistemas políticos modificándose, destruyéndose, mutando o desapareciendo. Estos sistemas políticos también afectan los espacios urbanos y la manera como los sujetos se relacionan con ellos. Así, en la novela de Valdés, el cuerpo de la protagonista es un cuerpo desgastado y decadente, incluso autolimitante de sus funciones orgánicas y representaciones estéticas. En la novela de Hernández, se produce un cuerpo maleable en el que se materializa el reciclaje cultural; el cuerpo de Silvia se acomoda a las circunstancias y termina por sobrevivir con lo desechado por otros.

Una vez que haya demostrado cómo los cuerpos absorben relaciones de poder, examinaré la manera en que estos procesos también sirven para articular estrategias no sólo de sobrevivencia a estas circunstancias adversas, sino también para reaccionar en contra de ellas y materializar al sujeto.

En el capítulo cuatro: “*Heroínas en perspectiva: en busca de un pasado épico.*” estudio las novelas *Moi, Tituba sorcière ... noire de Salem* de Maryse Condé y *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos Febres. Dos novelas que hasta la fecha no han sido comparadas. Me interesa estudiar estos dos textos por la aproximación que hacen las autoras a la historia de dos personajes reales, Isabel Luberza Oppenheimer y Tituba Indien. Dos mujeres racializadas cuyas vidas han sido llevadas a la ficción por otros autores y directores de cine y de teatro manteniendo, y que hacen parte de la cultura popular. Sin embargo, en la manera de contar estas historias, se ha mantenido casi intacta la narrativa estereotipada de la mujer negra, usualmente retratada como un sujeto subalterno, objeto de deseo asociado a los roles de empleada doméstica, prostituta o

bruja. En mi análisis sostengo que el ejercicio de reescribir las historias de Tituba Indien y de Isabel Luberza Oppenheimer que llevan a cabo Condé y Santos Febres cambia la narrativa a través de la que se ha contado la historia de la mujer racializada en el Caribe. También analizo cómo la inscripción corporal de las protagonistas en estas narraciones históricas sirve como una reconquista consciente del cuerpo femenino y su sexualidad. Ya que, en estas novelas el sujeto femenino evoluciona desde la identificación de su yo como objeto de deseo para convertirse en un sujeto emancipado y transgresor que expresa y materializa sus propios deseos. Factor que desafía los roles impuestos por el canon heteronormativo postcolonial y neocolonial. En su manera de narrar las dos historias antes mencionadas estas escritoras materializan una “visión profética del pasado”. Concepto acuñado por Édouard Glissant para llamar la atención acerca de la necesidad de usar la literatura como herramienta en la recuperación de la historia del Caribe.

Ambas novelas dan cuenta de las historias de dos mujeres cuyas vidas históricas y ficcionalizadas inspiran las próximas generaciones de mujeres y ambos textos se incorporan a las novelas históricas contemporáneas en las que el pasado se recuerda desde los márgenes. Maryse Condé revisita la experiencia traumática de la esclavitud en su novela *Moi, Tituba sorcière noire de salem (1986)*. Por su parte, Mayra Santos Febres indaga en la vida de Isabel Luberza Oppenheimer, una mujer negra y pobre que lucha su vida entera para lograr el ascenso económico y social. La novela de Santos Febres refleja la composición social de la época, los miedos y prejuicios de una sociedad fragmentada por la raza, la clase y el poder económico. Ambas novelas retratan la infancia, adolescencia y edad adulta de sus protagonistas y la manera cómo perciben el mundo que

las rodea, Elizabeth y Tituba, epítomes de lo marginal, se rebelan contra el sistema que las oprime logrando alcanzar su inscripción en la historia oficial.

Esta disertación, además de ser un aporte al campo de estudio de la literatura femenina y la literatura del Caribe, es una contribución al estudio de los mecanismos a través de los cuales los cuerpos se constituyen como escenario o espacio de las relaciones de poder y resistencia que construyen la subjetividad femenina caribeña. Estudios de este tipo pueden ayudarnos a reconocer y superar las imágenes coloniales sobre el cuerpo de la mujer caribeña a la vez que nos acercan a las tensiones que lo problematizan. Igualmente, abro el campo de investigación de estudios del Caribe hispano al establecer un diálogo con el Caribe francés en torno a preocupaciones compartidas a pesar de la diferencia lingüística.

CAPÍTULO II

JAULAS DE ORO: LOS SUJETOS DESHUMANIZADOS Y LA CONQUISTA DE LA ESCRITURA.

El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad. Inmóvil dentro de su cubo de calor, la menor comenzó a sospechar que su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma. (“La muñeca menor”, Rosario Ferré)

En realidad, a Dora [Benito, su esposo] no parecía atribuirle sentimientos ni consistencia, si acaso la consistencia de una muñeca de plástico que llora si se le aprieta un botón o cierra los ojos si se le acuesta. (*En diciembre llegaban las brisas*, Marvel Moreno)

Las escenas descritas en estos dos fragmentos nos abren la puerta a un mundo de opresión a veces olvidado por los críticos que analizan y teorizan en torno a la falta de derechos y a la situación de marginalización de las mujeres y cómo esta situación se ve reflejada en la literatura. Hago referencia al mundo de las mujeres de clase social privilegiada, al grupo que la escritora colombiana Marvel Moreno llamó en sus escritos “las señoras bien”. ¿Qué secretos y qué horrores se ocultan tras el velo glamoroso que envuelve la vida de estas mujeres? es la pregunta que Moreno busca resolver en su primera colección de cuentos *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) y que siguió explorando en su novela *En diciembre llegaban las brisas* (1987), pregunta que

también está presente en algunos cuentos del libro *Papeles de Pandora* (1976) de la puertorriqueña Rosario Ferré. En este estudio realizo una lectura del cuento “La muñeca menor”, contenido en la colección de cuentos *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré y la historia de Dora, narrada en el primer capítulo de la novela *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno.⁹ A través de la lectura de estos relatos exploraré los conflictos en medio de los cuales se construyen los sujetos femeninos y cómo reaccionan los personajes frente a los mecanismos de subjetivación. Además, ilustraré las coincidencias en la propuesta estética de estas dos narradoras.

Al iniciar este estudio más de un crítico cuestionó la validez de hablar de la opresión, el abuso y la falta de agencia de las protagonistas de los relatos que vamos a discutir. Al parecer aún continúa la creencia errónea de que en un mundo lleno de comodidades económicas y privilegios sociales no hay espacio para la alienación, el maltrato y la reificación. Marvel Moreno y Rosario Ferré nos proporcionan suficientes ejemplos de cómo el interior de las mansiones y los clubes sociales de las elites caribeñas no son más que jaulas de oro en las cuales las protagonistas de sus relatos son conminadas y anuladas.

⁹ La estructura de tríptico de *En diciembre llegaban las brisas* permite que cada parte pueda leerse de manera independiente. Jacques Gilard, biógrafo de Moreno explica que: “La enfermedad era el elemento clave: Marvel sabía que la muerte podía llegarle en cualquier momento y esa conciencia le imponía una cierta construcción para la novela que había empezado a escribir tan pronto como salió del libro de cuentos. Es la explicación de las tres partes de que consta *En diciembre llegaban las brisas* tenían que ser tres partes autónomas, de modo que la primera pudiera ser un libro independiente, una novela corta de total dignidad estética, si Marvel moría antes de concluir la segunda; o de modo que las dos primeras se defendieran solas y formaran un buen díptico si ella moría antes de terminar la tercera. Ella le apostaba todo a cada parte de *En diciembre...* y no aceptaba la idea de sobrevivir en la literatura con un texto inconcluso.” (8) Gillard, Jacques. “Introducción” La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional de Toulouse. 3-5 abril, 1997. Ed. De Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya. Viareggio Mauro Baroni Editor, 1997. 9-18.

Marvel Moreno y Rosario Ferré: Agarrar el Tigre por la Cola

Aunque Rosario Ferré (1938) y Marvel Moreno (1939) no se conocieron, son varios los lazos que las unen, en cuanto a lo personal es importante mencionar que ambas son parte de la misma generación y provienen de familias pertenecientes a la élite caribeña de Puerto Rico y Colombia respectivamente. Tanto Ferré como Moreno fueron testigos del auge del Boom latinoamericano, hecho que para muchos escritores de la época significó un aumento en el rigor intelectual de las producciones literarias. Para cuando el Boom ocurre ya ambas habían elegido en gran medida los que serían los derroteros de su escritura y este momento parece ser en ambas más un estímulo que un ejemplo a seguir.

Sus vidas se ven cruzadas por los acontecimientos históricos y políticos de Latinoamérica y el Caribe, las dictaduras, la reivindicación feminista y las luchas de liberación del Tercer Mundo – aspecto al que Ferré prestó especial importancia dada la situación colonial de su isla nativa-. Además, ambas asumieron una posición política contraria a la esperada para los miembros de su clase social, optaron por la divergencia y en cierta medida por la transgresión de las normas impuestas a las mujeres de su época.

Rosario Ferré inició su carrera literaria a principios de los años setenta con la fundación de la revista *Zona: carga y descarga*, momento que coincidió con su primer divorcio y su adhesión al Partido Independentista Puertorriqueño. El padre de Ferré, Luis A. Ferré, fue el tercer gobernador electo de Puerto Rico y el fundador del Partido Nuevo Progresista, partido que aboga por la anexión de la isla a los Estados Unidos, al cual Ferré hizo oposición por muchos años. Luis O. Zayas (1981) señala que: “en 1971 Luis A. Ferré, gobernador, dice que Puerto Rico es la patria y Estados Unidos es la nación y que

por ello hay que sentir como puertorriqueños y pensar como norteamericanos.” (3) Esta dicotomía entre sentimiento y pensamiento y la fragmentación identitaria que representa será una de las grandes preocupaciones de la generación de escritores de los setentas en Puerto Rico a la que Rosario Ferré pertenece. La suya es una generación cuya característica principal fue la destrucción de mitos arcaicos tanto literarios como sociales. La incursión de Ferré en las letras y la política, y su divorcio marcan su separación de los valores de su clase y del rol pasivo tradicionalmente asignado a las mujeres.

En 1976 Ferré publica *Papeles de Pandora*, libro que marcó un hito en la literatura puertorriqueña al apostar por la experimentación con el lenguaje, el género y la técnica, a la vez que representa un drástico cuestionamiento a la élite puertorriqueña. El objetivo de esta primera etapa de creación es expuesto por la autora misma en su ensayo “La cocina de la escritura” (1980) donde expone la necesidad de las escritoras de desarrollar una doble tarea, constructiva y destructiva a la vez. Por una parte, utilizar la escritura para “aniquilar el mundo” existente y destruir la realidad que les es adversa, no sin antes “tener el valor de destruir su realidad interior” para construir una realidad nueva e independiente, libre de ataduras. Por otra parte, “recrear la vida” sustituyéndola por:

Una realidad más compasiva y habitable”. Para lograr esto es necesario escribir desde el cuerpo, desde el gozo y aprovechar la relación ancestral de la mujer con “las fuerzas generadoras de la vida” para producir una literatura más subversiva, emancipada, libre de miedos y capaz de bordear los límites de las “zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte (28).

Efraín Barradas (1976) señala la imposibilidad de descartar o ignorar la corriente femenina-feminista en el cuento puertorriqueño. Esta “corriente femenina-feminista” la

conforman, además de Rosario Ferré, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Mayra Montero y Ana Lydia Vega, quienes, según explica Barradas, se interesan, por primera vez en la cuentística puertorriqueña. Estas escritoras utilizan sucesos de la vida de la mujer boricua de distintas clases sociales para denunciar a través de sus cuentos la opresión machista que sufre la mujer de esta cultura (Barradas, *Apalabramiento* xix).

Sandra Palmer –López (2002) explica que:

Al igual que la producción literaria de los escritores puertorriqueños de la Generación del Cincuenta, los escritores de la Generación del Setenta se preocupan por definir la identidad cultural de Puerto Rico y, además, por denunciar el deterioro asimilista de la clase burguesa (158).

A través de sus relatos Rosario Ferré, en particular, critica la decadente burguesía puertorriqueña colonizada política y psicológicamente, a la vez que denuncia la colonización o intento de colonización cultural que aqueja a la isla. “La muñeca menor” es el relato con el cual Rosario Ferré se inaugura como cuentista, apareció publicado por primera vez en la revista Zona Carga Descarga en septiembre de 1972. La narración es producto del momento histórico fundamental por el que atravesaba Puerto Rico en esos años: el estancamiento del crecimiento económico, la crisis del “modelo puertorriqueño”, la lucha obrera, la penetración del capital norteamericano y el deterioro de la burguesía.

Desde su condición de hijas de la élite, Ferré y Moreno nos revelan los secretos y horrores ocultos tras las puertas de las mansiones y clubes sociales que enclaustran a las mujeres de sus relatos. Al igual que Ferré, Moreno también tomó distancia de las imposiciones culturales que coartaban su expresión. De pequeña asistió a una escuela católica de donde fue expulsada por defender las teorías de Darwin sobre la evolución, el

primero de una serie de eventos desafortunados que la llevarían más tarde a su exilio voluntario. A partir de 1971 Moreno se radica definitivamente en París y decide nunca más volver a Barranquilla. Durante sus primeros años en el exilio, participó en la aventura de la fundación de la Revista *Libre*, revista literaria que aglutinó a varios de los más renombrados escritores de habla hispana de finales del siglo XX, entre ellos, Alfredo Bryce Echenique, Julio Cortázar, Jorge Edwards, Gabriel García Márquez, José Emilio Pacheco, Octavio Paz y Severo Sarduy, y críticos literarios como Ariel Dorfman, Noe Jitrik, Carlos Monsiváis, José Miguel Oviedo o Ángel Rama (Buil, 2005). La cercanía con la élite intelectual del momento llevó Moreno a vivir con intensidad lo que representó para la conciencia latinoamericana el caso Padilla. En 1971 se dio a conocer la “política cultural” de la revolución cubana y en ella se censuró el diversionismo ideológico de obras que incluso no estuvieran relacionadas con la Revolución, aunque no entraran en la categoría de contrarrevolucionaria. En medio de ese clima se llevó a cabo la detención de Heberto Padilla, poeta y catedrático cubano. Padilla es arrestado a causa del recital dado en la Unión de Escritores, donde leyó *Provocaciones*. Él y su esposa fueron acusados de “actividades subversivas” contra el Gobierno. Su encarcelamiento provocó una reacción en todo el mundo. Numerosos intelectuales y escritores protestaron contra el encarcelamiento de Padilla¹⁰. Después de 38 días de reclusión, Padilla leyó en la Unión de Escritores su famosa *Autocrítica*, en la que renegó de sus obras y de sus ideas expresadas anteriormente (Porbén 2014). El caso Padilla generó descontento y significó

¹⁰ Entre los intelectuales y escritores figuraban Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Juan Rulfo, Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Mario Vargas Llosa y muchos otros.

la quiebra de la unidad política de los intelectuales del mundo hispano y que paulatinamente llevó al fracaso a la Revista *Libre* (López, 2005).

Pese a su cercanía con los protagonistas del Boom Latinoamericano, Marvel Moreno opta por llevar un proceso de escritura solitario en el que busca tomar distancia de lo que parecía haberse convertido en una moda. Al respecto, Jacques Gilard explica que:

(...) tal vez como efecto de sus estudios de literatura, Rosario Ferré parece haber dedicado más atención a la cuestión formal, ilustrando con indudable virtuosismo los procedimientos de escritura entronizados por el boom. Es sólo una cuestión de cantidad, pues Marvel Moreno también practica esos procedimientos, sólo que en forma mucho menos sistemática - como si de su frecuentación de los clásicos hubiera sacado una gran reticencia hacia lo que amenazaba convertirse en una moda. Cuestión de grados, en realidad, pues tanto Rosario Ferré como Marvel Moreno han integrado los aportes de los grandes escritores hispanoamericanos de su tiempo. (119)

Moreno y Ferré trascienden la barrera que alude Hélène Cixous en su manifiesto de 1975 *La risa de la Medusa*, cuando incita a las mujeres a “escribirse” _ exhortación que había hecho antes Virginia Wolf en *A Room of One's Own* (1929).

Ambas escritoras tienen una temática compartida matizada por los rasgos característicos de su entorno, y aunque ambas se estrenan como escritoras cuando Carpentier, Rulfo y García Márquez han restablecido lo real maravilloso en el ámbito de la novela, ellas saben hacer uso de esta dimensión, sin sobre usarla, guardando la conciencia de hacer su propia literatura de manera autónoma y personal.

En el caso de Moreno, su universo se vio afectado por las marcadas diferencias culturales entre caribeños e interioranos (“cachacos”), por las huellas profundas de los interminables años de violencia de Colombia y por el contacto con redes urbanas que apoyaban la lucha guerrillera de los años sesenta de la cual se desilusionó rápidamente. La confirmación de los errores de los planteamientos ideológicos y las luchas de este movimiento que al principio parecían decisivas y urgentes, devolvió a Moreno a su interés por los rasgos socioculturales de su región y su ciudad, Barraquilla.

La obra de Marvel Moreno fue por varios años un territorio desconocido para el público, fue ignorada por los medios de comunicación y fue víctima de la tergiversación de los editores, quienes llegaron incluso a mutilar partes de su primera novela de la cual el número de copias impresas fue limitado, en la segunda edición de ésta, por ejemplo, el “Epilogo de Lina” un breve escrito con marcado tinte autobiográfico fue omitido. A estos impedimentos antes mencionados sumamos la falta de interés de la autora en la autopromoción de su obra. Pese a todos estos entorpecimientos Moreno logró publicar tres libros: la colección de cuentos *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980), las novelas En diciembre llegaban *las brisas* (1987) y la colección de cuentos *El encuentro y otros relatos* (1992), dejó inédita la obra *El tiempo de las Amazonas* (1995). En su narrativa Marvel Moreno observa, explora y desentraña los conflictos, la soledad y la alienación de sus personajes femeninos. Estas mujeres, al estar inscritas en un sistema patriarcal coercitivo, se ven despojadas de sus posibilidades para construir espacios de expresión y afirmación; el sexo se convierte en un paradigma cultural e ideológico que implica una devaluación del ámbito de lo femenino en varias dimensiones: pública, privada y afectiva. En sus relatos persiste la preocupación por el conflicto entre la

libertad del ser y el “deber ser” impuesto por las expectativas de la sociedad patriarcal, heteronormativa y coercitiva caribeña.

A propósito de Marvel Moreno, Rosario Ferré cuenta que Moreno, antes que ella se dio cuenta de que el ingreso al mundo de publicaciones dominado por los hombres debía hacerse a través de una “buena novela”.

“La muñeca menor” y la historia de Dora de *En diciembre llegaban las brisas* son historias de formación que denuncian la vulnerabilidad de niñas y adolescentes inmersas en una cultura que promueve la supresión de la autonomía femenina desde edad temprana. Las escritoras recrean las prácticas discursivas que dan formación a los “sujetos” femeninos en la cultura patriarcal.

La construcción del Sujeto Femenino.

El término “sujeto” debe ser entendido en un doble sentido, como lo explica Michel Foucault en *El sujeto y el poder* (1995); por una parte, el término hace referencia a un individuo consciente de su propia identidad; por otra, designa el estado de dependencia que se asigna al individuo al definirlo como tal (170). Esta segunda acepción se fundamenta en la tesis de que el sujeto es uno de los efectos del poder, como lo ha expuesto Foucault en *La microfísica del poder* (1992):

No se trata de concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplicaría o en contra de la que golpearía el poder. En la práctica, lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el vis-a-vis del poder; es, pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo

tiempo, justamente en la medida en que es un efecto, es elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido (144).

Para Foucault el poder está inscrito en el cuerpo del sujeto que construye quien, además de ser su producto, es también el enlace entre ese mismo poder y la construcción de nuevos sujetos. El poder circula, funciona en “red” o en “cadena” y en ellas los sujetos están en situación de sufrirlo y de ejercerlo. Nunca son el blanco inerte o consintiente del poder, siempre son sus relevos. En otras palabras: “el poder transita por los individuos, no se aplica a ellos” (144).

El relato Moreno que analizo en este ensayo provee múltiples ejemplos de cómo el discurso patriarcal hegemónico se inscribe en el cuerpo de sus protagonistas, las transforma, las mutila, las objetiva, las mercantiliza y, paradójicamente, las convierte en cierta manera en reproductoras del mismo discurso opresor. En el primer capítulo de *En diciembre llegaban las brisas* encontramos el ejemplo aterrador de Doña Eulalia, una mujer obsesionada con controlar los pensamientos, los deseos y el cuerpo de su hija Dora, la protagonista del relato. Además de vigilar cada segundo de la vida de su hija como un carcelero a su preso, Eulalia cosifica el cuerpo de su hija al punto de otorgarle una importancia inconmensurable a la virginidad de su hija y considerar que “el matrimonio era la única salvación de la vida y la virginidad el único acceso al matrimonio” (64). Esta actitud castrante y opresora es un claro reflejo de cómo el sujeto femenino se convierte en el reproductor del discurso opresor que lo construye.

Este aspecto de cómo los mismos sujetos que el poder construye se encargan de ser reproductores de ese mismo poder se hace aún más complejo en el análisis elaborado

por Judith Butler en el libro *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (2000). Butler aborda la paradoja del sometimiento como forma de poder y explica que:

Estamos acostumbrados a concebir el poder como algo que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera, algo que subordina, coloca por debajo y relega a un orden inferior. Pero si siguiendo a Foucault, entendemos el poder como algo que también forma al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos (12).

Para Butler el poder nos es impuesto y nosotros, debilitados por su fuerza, acabamos internalizándolo y aceptándolo. La teórica explica que este sometimiento consiste en la dependencia ante un discurso que no hemos elegido pero que paradójicamente inicia y sustenta nuestra potencia. Agrega además que Foucault analiza los procesos de sujeción desde la perspectiva de la producción discursiva y deja de lado el ámbito de la psique, lo cual le resta importancia al poder de esta doble valencia de subordinación y producción. Para Butler la sujeción es: “el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto” (12). Al tener en cuenta el doble sentido del término sujeto, debemos abordar el tema de su construcción en la obra de Moreno y de Ferré desde dos flancos: por una parte, es necesario estudiar los “modos de subjetivación”; esto es, los mecanismos por medio de los cuales el individuo se hace consciente de su propia identidad y es inducido a adoptar unos hábitos específicos (interpelación del sujeto por parte del cuerpo social). Por otra parte, es necesario estudiar la naturaleza del poder en las

narraciones de Ferré y de Moreno, con el objetivo de determinar la forma en que reaccionan los personajes frente a los mecanismos de subjetivación, ya que en ambas historias confluyen personajes femeninos que afrontan situaciones de sometimiento y que en muchos casos ejercen de una u otra forma resistencia a dicha situación.

Jaulas de oro

En “La muñeca menor” Ferré narra la historia de la “tía vieja” desde el momento en que es mordida por una *Chágara* que se incrusta en su pantorrilla y la obliga a vivir arrastrando su pierna purulenta. Esta situación la despoja de la belleza que le garantizaría un matrimonio y la posibilidad de procreación. Desde entonces, la tía se enclaustra en la casa familiar y se dedica a ayudar a criar las nueve hijas de su hermana. A través de los años desarrolla una pasión extraña por la fabricación de muñecas a la imagen y semejanza de sus sobrinas, una por cada año de la niñez de cada una y las acumula en un cuarto de la casa “cuando la mayor cumplió diez y ocho años había ciento veintiséis muñecas de todas las edades en la habitación” (3).

“La muñeca menor” denuncia los discursos convencionales de la cultura patriarcal sobre la feminidad que forjan al sujeto femenino, así como las prácticas de marginalización propias de esta cultura. Tanto en “La muñeca menor” como a lo largo de *Papeles de Pandora*, Ferré llama la atención sobre el estatus de “mercancías” de las mujeres, descrito por Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (1977). Irigaray explica que bajo el orden patriarcal las mujeres son visualizadas como objetos de intercambio y fetiche en donde “el uso, el consumo y la circulación de sus cuerpos sexuados” (62) sirve de base para la organización, reproducción y mantenimiento del orden social. La mujer no tiene participación alguna en estos intercambios “salvo que acepte renunciar a la

especificidad de su sexo. Cuya “identidad” le es impuesta además conforme a modelos que le resultan ajenos” (63). Esta inferioridad femenina se complica aún más por la falta de acceso que tiene la mujer al lenguaje, barrera que sólo puede superar recurriendo a los sistemas de representación “masculinos” que la despojan de su relación consigo misma y con las otras mujeres. La condición de mercancías lleva a Irigaray a analizar el proceso mediante el cual el “cuerpo propio” se convierte en “cuerpo objeto”:

La participación en lo social exige que el cuerpo se someta a una especularización, a una especulación que le transforma en objeto portador de valor, en signo calibrado, en significante acuñable, en “apariencia” referida a un modelo que produce autoridad. *La mercancía_ la mujer_ está dividida en “dos cuerpos” irreconciliables*: su cuerpo “natural” y su cuerpo socialmente valioso, intercambiable: expresión (particularmente hermética) de valores masculinos. (*Ese sexo*, 134).

“La muñeca menor” registra varios ejemplos del devenir mercancía y de la resistencia de los cuerpos a hacerse dóciles receptores de la norma. Vemos, por ejemplo, que luego de varios años de atender a la tía vieja, el médico lleva un día a su hijo, que acaba de graduarse de médico, para que vea la pierna enferma, luego de la visita queda al descubrimiento el macabro juego que el médico llevó a cabo por años:

El joven dejó caer la falda y miró fijamente al padre. “Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos,” le dijo. “Es cierto,” contestó el padre, “pero yo sólo quería que vieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años.” En adelante fue el joven médico quien visitó mensualmente a la tía vieja. (5,6)

El primer aspecto que llama la atención es esta parte de la narración es la ausencia emocional y mental de la tía vieja: los dos médicos hablan y deciden sobre su cuerpo en frente de ella como si no existiera, como quien habla de una silla o de cualquier otro objeto que está averiado y necesita ser reparado. El mismo proceso de cosificación del que ha sido víctima la lleva a un estado de enajenación imperturbable, su conciencia ha sido transformada hasta hacerla contradictoria con lo que se debería esperar de su condición y su estado mental sugiere la pérdida del sentimiento de su propia identidad. Su médico habla en su presencia del fraude que ha cometido por años y ella no reacciona, no los confronta y no advierte a su sobrina de la falta de ética del que será más tarde su marido. El segundo aspecto que merece ser analizado sobre este aparte de la historia es el traspaso mercantilista que se lleva a cabo con la tía vieja. Tras veinte años de explotación económica del cuerpo de la tía vieja, por parte del médico, éste decide heredarlo a su hijo para que el continúe con la misma explotación, como quien hereda un objeto o una propiedad más. Acto que el hijo acepta gustoso sin ninguna muestra de remordimiento o cuestionamiento ético. El mismo oportunismo se evidencia en el interés del joven doctor por casarse con la sobrina menor, matrimonio que le brindaría el ascenso social deseado y la adquisición de una vasta fortuna. Con el tiempo el médico se hace rico aprovechándose del interés que suscita en sus pacientes la esposa aristocrática sentada en el balcón. La esposa es convertida en un objeto decorativo, una especie de mujer adorno, sin sustancia y condenada al silencio y a la nulidad.

Ésta marcada función instrumental del matrimonio es un punto de unión entre las obras de Ferré y Moreno. En *En diciembre llegaban las brisas* (1987) la primera novela

de Moreno, se narran las historias de tres mujeres de la sociedad barranquillera: Dora, Catalina y Beatriz, quienes han compartido educación en el mismo colegio, hacen parte del mismo grupo social, padecen matrimonios desastrosos y sufren los rigores de la estructura social patriarcal de la década de los cincuenta. Los relatos se construyen a partir de los recuerdos de una cuarta protagonista, Lina, personaje testigo que focaliza las historias y recoge la visión de las estirpes guardada en la memoria femenina de las generaciones precedentes, tías y abuelas, quienes también actúan como personajes focalizadores. La novela de Moreno está estructurada a manera de tríptico, en la cual cada parte retrata la historia de una de las protagonistas a la vez que reconstruye su genealogía femenina. La primera narración gira en torno a las vidas de Dora, una joven perteneciente a una familia de aristócratas venidos a menos y su esposo, Benito Suárez un médico que posee el dinero, pero no la aristocracia a la que aspira. Al igual que el joven médico esposo de “la menor” en la historia de Ferré, Benito Suárez utiliza a Dora como escalera de ascenso social y como objeto decorativo que le brinda estatus ya que Dora posee una belleza y una sensualidad irresistibles. Ambos médicos se caracterizan por actuar de manera inescrupulosa e inmoral, ya que paradójicamente hacen uso de su profesión de sanadores para deformar y destruir los cuerpos de las protagonistas de ambos relatos, el joven médico de “La muñeca menor” continúa con la explotación del cuerpo de la tía vieja que iniciara su padre y Benito Suárez administra drogas tranquilizantes a Dora con el objeto de disminuirla al estado de muñeca. Se podría pensar que ambas autoras realizan una denuncia de los maltratos que la medicina ha infringido por siglos al cuerpo femenino.

La alianza matrimonial se convierte en un contrato necesario, en la norma que naturaliza y universaliza una estructura de poder; la naturalización del matrimonio hace parte del proceso utilizado por los grupos hegemónicos, en este caso específicamente el modelo patriarcal, para someter a las “minorías” a las que se desea controlar, es decir a las mujeres. Este procedimiento consiste en naturalizar el discurso social imperante que pasa así a convertirse en modelo de individuación.

En su artículo “Familia, matrimonio y mujer: el discurso de la Iglesia Católica en Barranquilla. (1863-1930)” Dalín Miranda analiza cómo en la sociedad barranquillera el matrimonio católico adquiere relevancia y cómo éste es la base para el sostenimiento de la hegemonía patriarcal imperante. Explica además que:

La Iglesia, influida por la filosofía de Santo Tomás de Aquino, no estaba dispuesta a perder terreno en la implementación y fortalecimiento del sacramento del matrimonio. Éste era el único espacio institucional, consagrado por ella desde el siglo XVI, para la construcción de la familia patriarcal y monógama, célula fundamental de toda sociedad (4).

Entre los años 1863-1930 el número de matrimonios católicos aumenta en Barranquilla debido a los esfuerzos de la Iglesia Católica. Este aumento en el número de casamientos también ayuda a la naturalización del contrato matrimonial y en los años siguientes a la importancia desproporcionada que se le da al mismo; aspecto cultural que vemos reflejado en la novela *En diciembre llegaban las brisas*:

Su abuela explicaba a Lina cómo Dora habría podido continuar así, no revelada, no descubierta, en aquel limbo de sensaciones que probablemente ninguna palabra conocida por ella lograba definir, hasta cuando doña Eulalia hubiese conseguido

casarla, o sea, realizar la ceremonia a través de la cual le entregaría a un hombre su hija y su terror, como una granada destapada que con alivio se hace saltar a otras manos (20).

Las palabras de la abuela Jimena nos llevan a uno de los modos de subjetivación que discuto en este trabajo: la deshumanización del sujeto femenino por medio de la cosificación que también acaba en la mercantilización. Mediante este procedimiento la sociedad patriarcal asigna a la mujer una función instrumental. En la novela de Moreno y en varios de los relatos de Ferré es frecuente ver que las protagonistas femeninas no son apreciadas por sí mismas, sino en la medida en que resultan útiles para los demás. De esta forma, se establecen tres patrones de individuación: las mujeres son concebidas bien como maternas, cuyo objetivo es cuidar de otros miembros de la comunidad (el caso de la tía vieja en “La muñeca menor” de Ferré, la abuela Jimena, Lina y las tías Irene y Eloisa en *En diciembre llegaban las brisas de Moreno*), o bien como objetos sexuales, cuya existencia está justificada tan sólo en la medida en que satisfacen los deseos de los hombres en general o de su marido en particular.

El segundo caso explica la situación de Dora, poseedora de una sensualidad irresistible y objeto del deseo de Andrés Larosca quien la seduce y la hace su amante para posteriormente desecharla a la vez que destruye sus sentimientos y su corazón adolescente; y la relación de Dora con Benito Suárez, su esposo, quien se debate entre una relación de deseo y otra de odio hacia ella. Como tercer patrón de individuación se encuentra el de la mujer como escalera para ascender en el orden social; éste es el destino de la sobrina menor en “La muñeca menor” y Dora, Eulalia, Giovanna y Beatriz en *En diciembre*, todas ellas atadas a matrimonios realizados por conveniencia.

Este carácter instrumental se enfatiza, como acabamos de decir, por medio de la cosificación; es decir, a través de la identificación con animales u objetos inanimados. En *En diciembre llegaban las brisas* luego de que Dora es destruida física y psicológicamente por su marido, su actitud es descrita como: “Entonces se derrumbó: aterrada, vencida, terminó de hundirse en aquella inercia suya como un animal que se repliega y cede al peso de su cuerpo” (*En diciembre...*, 112). Benito Suárez, por ejemplo, no le atribuye ni sentimientos ni consistencia a Dora y la describe como: “una muñeca de plástico que llora si se le aprieta un botón o cierra los ojos si se le acuesta” (56).

El mismo proceso de cosificación se lleva a cabo en “La muñeca menor” cuando el joven médico conmina a su esposa a la calidad de mujer adorno:

El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad. Inmóvil dentro de su cubo de calor, la menor comenzó a sospechar que su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma. (6)

La manera de actuar del joven médico tras su matrimonio con la sobrina menor puede ser comparada a la actitud de cualquier persona, perteneciente a una sociedad de consumo, tras haber adquirido un artículo de lujo. Primero la persona compra el artículo, luego lo lleva a su casa y lo coloca en un lugar seguro del que sólo lo saca para exhibirlo y demostrar de alguna manera su poder adquisitivo. En este pasaje Ferré enfatiza en las imágenes de opresión y de indefensión de las cuales es víctima la sobrina menor: “se la llevó”, “la obligaba”, “inmóvil”, la escena nos muestra claramente cómo la joven no tiene capacidad alguna de decisión, se encuentra a merced de la voluntad de su esposo.

Además, abundan en este aparte las imágenes de enclaustramiento: “una casa encuadrada”, “dentro”, “Un bloque de cemento”, “dentro de su cubo de calor” y finalmente “el balcón” que cumple la función de vitrina de exhibición del objeto comprado. La posición inmóvil de la sobrina menor en el relato de Ferré y la imagen de Dora como una mujer “no revelada, no descubierta” que expresa la abuela Jimena, nos transmiten la sensación de inmovilidad, de la inercia propia de una muñeca predispuesta a ser manipulada por su tenedor, de la bella que duerme oculta en el bosque y que sólo será despertada por el beso de un príncipe¹¹.

Este paradigma de las bellas durmientes es analizado por Hélène Cixous en su colección de ensayos *La risa de la medusa* (1995). Cixous explica cómo a través de los siglos de represión que ha vivido la mujer en la historia, el pensamiento logocéntrico siempre ha funcionado por oposiciones duales jerarquizadas e irreconciliables en las cual una de las partes en disputa es superior y la otra inferior, entre estas parejas la autora menciona las siguientes: “Padre/hijos-relaciones de autoridad, de privilegio, de fuerza. Logos/escritura-relaciones de oposición, conflicto, relevo, retorno. Amo/esclavo, relaciones de violencia y represión.” (14). Todos los conceptos, los códigos y valores han sido sometidos a un sistema de dos términos, a un sistema de parejas, Cixous relaciona este esquema de organización con la dupla hombre/mujer.

La teórica explica cómo el mismo movimiento por el cual cada oposición se construye para dar sentido al mundo es el mismo que lleva a las parejas antes mencionadas a su destrucción. Para Cixous constantemente se generan batallas en las

¹¹ En este punto vale la pena recordar que la carátula de la primera edición de *En diciembre llegaban las brisas* tiene la fotografía de una muñeca rota.

cuales la victoria siempre se jerarquiza y se somete a toda la organización conceptual al hombre, al privilegio masculino representado por la oposición que se sostiene entre la pasividad y la actividad; oposición a través de la cual tradicionalmente se ha hablado de la diferencia sexual. Cixous equipara el estado de adormecimiento y de pasividad de la bella en el bosque con el estado de la muerte, la mujer pasa su vida desplazándose de cama en cama, primero yace en un ataúd de cristal, en el lecho de los bosques de su infancia, de ella brota el misterio, está muerta y apacible y este hecho la hace ser deseable ante los ojos del hombre. El hombre-príncipe- esposo la toma entonces y la lleva al lecho nupcial, la hace la madre de sus hijos y transforma su cama en lecho de alumbramiento. La mujer pasa su juventud entre múltiples partos, finalmente, su cama se convierte en su lecho de muerte y este final se ha repetido generación tras generación.

Dora y la sobrina menor son la imagen de la muñeca fantasma que yace en el primer lecho, por otra parte, este “limbo de sensaciones” o esa “inmovilidad” en la cual ellas se encuentran inmersas es el espacio de lo femenino que se escapa de lo racional, es la insignia del territorio desconocido, no conquistado, lo que no tiene explicación y por lo tanto, no se puede ni comprender ni aprehender. Ellas son ese “otro” que Cixous explica cómo lo “no teorizable”, lo que “se escapa al entendimiento” (25), el otro que está fuera y que no se afirma en la sociedad, y su categoría de “otro” le es otorgada por el que reina, ordena y nombra en la jerarquía existente. La existencia del “otro” para Cixous se hace necesaria en cuanto: “no hay amo sin esclavo, no hay poder económico político sin explotación, no hay clase dominante sin rebaño subyugado.” (Ibíd.25). Por otra parte, concluye que si el otro no existiera la misma sociedad lo inventaría porque los amos

siempre se inventan esclavos a su medida e instalan la máquina de reproducción de las oposiciones que hacen funcionar el pensamiento y la economía.

Raza y Corporalidad en el Caribe

Dora posee ciertos rasgos que su madre, por más que lucha no puede controlar, su carácter puede ser domesticado pero su sensualidad no:

Al principio intentó con horror sofocar, contener o destruir aquella cosa inaudita que Dora rezumaba por cada poro de su piel; al no lograrlo, pues a pesar de fajas y vendajes los senos de su hija se erguían y sus caderas se redondeaban y la cabellera que le crecía a borbotones rompía las cintas de trenzas y colas de caballo, trató fascinada de hacerla suya (*En diciembre...*, 16).

Esta ruptura con el esquema de dominación la convierte en ese otro del cual es necesario deshacerse, una “granada destapada” que debe ser desactivada y controlada porque representa un problema para el orden patriarcal establecido que sólo puede ser solucionado a través del matrimonio, el mecanismo social de sometimiento de los sujetos femeninos.

La parte biológica que se escapa al dominio de doña Eulalia hace referencia a los rasgos afrocolombianos que Dora heredó de su padre. La importancia que se le presta, en los círculos de poder, a las características étnicas de las personas radica en la necesidad de controlar el acceso al poder mismo. Es preciso, por ende, establecer mecanismos que aseguren que dicho poder sólo será otorgado a un grupo étnico y genérico específico (ario-masculino), de otra forma el orden se vería subvertido. Los estudios realizados por Chiarotti (2003) y Kempadoo (2004) revelan que por culpa de los discursos coloniales del imaginario europeo que moldearon por años la conciencia de sociólogos, cronistas

sociales, historiadores, antropólogos y viajeros, el Caribe se construye como territorio subdesarrollado, atrasado y promiscuo. Las mujeres caribeñas son percibidas desde esa óptica como exóticas, alegres y con una sexualidad desbordante, sobre todo cuando se trata de afrodescendientes. No obstante, como lo expone Luisa Hernández Angueira (2008):

La revolución sexual de los sesenta, los grandes cambios experimentados en la esfera de la sexualidad y la familia, el auge del capitalismo y el impacto del movimiento feminista hace algunas décadas, generaron transformaciones en el imaginario social por lo que se perciben notables diferencias con respecto a las generaciones anteriores, sobre todo en el plano de la sexualidad (130).

Ésta marcada veneración por la raza aria que realiza la decadente burguesía caribeña es plasmada también por Ferré en “La muñeca menor” en donde vemos como cada muñeca fabricada por la tía vieja se caracterizaba por la blancura de porcelana de su rostro y por su translucidez: “La porcelana de las manos era siempre traslúcida; tenía un ligero tinte marfileño que contrastaba con la blancura granulada de las caras de biscuit” (4). Ferré hace una crítica de la mentalidad podrida y colonizada de la clase burguesa caribeña que aborrece el mestizaje y venera la cultura aria europea, hecho que la autora destaca cuando agrega en su relato que la tía vieja importaba los ojos de las muñecas desde Europa, completando así la imagen del caribeño burgués de mentalidad colonizada que mira su entorno con ojos europeos y niega su relación con el pasado y el presente mestizo que encarna el caribe.

El factor étnico se entrecruza a la vez con el poder religioso, en cuanto a la raza negra se le otorgan características demoníacas censurables que hay que controlar a toda

costa. A Dora, el fruto de la unión entre doña Eulalia del Valle y Juan Palos Pérez, se le atribuyen rasgos negativos considerados como propios de la raza negra, como es el caso de su naturaleza sensual:

“Su decisión debía de estar asociada a la personalidad de Dora, aquella hija de sangre dudosa contaminada por siglos de desenfreno, por remotas lujurias de bailes y tambores y olores fuertes.” (25). Esta misma naturaleza sensual del personaje debe ser controlada de cualquier manera para evitar que se haga evidente y ponga en juego el prestigio social de la familia:

(...) trató fascinada de hacerla suya: como una enredadera se le trepó al cuerpo y quiso respirar con sus pulmones, mirar a través de sus ojos, latir al ritmo de su corazón: escudriñar su cerebro con la misma enervada obstinación con la que registraba las gavetas de su tocador y leía las páginas de sus libros y cuadernos: la obligó a pensar en voz alta, a contarle sus secretos, a revelar sus deseos: terminó por poseerla antes que ningún hombre, abriéndole a todo hombre el camino de su posesión. (16)

La imposibilidad de doña Eulalia para controlar la sexualidad de su hija la llena de terror, como se narra en la novela, y es ese terror el que la hace ver al matrimonio como el último recurso para encontrar un “alivio” a su problema. Vemos así cómo Moreno toca otro aspecto importante en la estructura de las sociedades patriarcales coercitivas, el de las madres como reproductoras de la ideología dominante. Al respecto, Ligia Aldana (1997) en el ensayo “*En diciembre llegaban las brisas*” y “La muerte de la acacia”: la sexualidad y el poder” analiza cómo los cuerpos mutilados de Dora y doña Genoveva expresan la metáfora del patriarcado: “Los cuerpos de estas dos protagonistas son el

campo de batalla donde se libera la lucha por subyugar la individualidad de la mujer, al negar su agencia como sujeto que desea y someterla al abuso físico.” (147). Para Aldana, el control del comportamiento sexual de Dora y de doña Genoveva se expresa no sólo en la mutilación sexual que sufren a manos de sus maridos y la represión de la Iglesia Católica que como agencia de control las somete, sino también en “parámetros ideológicos que están determinados por factores históricos, sociales y políticos.” (147)

Por otra parte, en la narrativa de Moreno, la mujer como esposa es un símbolo que se fragmenta. Es víctima de la violación constante de su cuerpo y del derecho a tener sus propios deseos y pensamientos. En la historia vemos cómo Dora después de sufrir el asedio constante y la violación de sus derechos de expresión por parte de su madre, pasa a manos de un esposo que continúa violentándola:

Pero el matrimonio santificaba con sus embarazos y fiestas de familia, y Benito Suárez se había obstinado en reducir a Dora a un cuerpo sin vida como si la excitación que ella representase le resultase demasiado excesiva o enervante, o tal vez, por haber caído sin darse cuenta en la gran contradicción del hombre que no puede respetar a la mujer deseada, ni se atreve a desear a la mujer amada, o más precisamente, a la que pasa ante los otros por su esposa y madre de sus hijos. (56).

Dora pasa de ser la hija cuya sexualidad debe ser restringida y su virginidad resguardada a ocupar los roles sacralizados por la cultura patriarcal madre-esposa, aspecto que complejiza aún más la relación. Benito destruye el objeto de su deseo para liberarse de la pasión que no puede controlar y fuerza a su esposa a renunciar a su propio placer sexual; desde entonces Dora somatiza esta castración de los sentidos y se ve obligada a recibir

diferentes tratamientos médicos sin resultado alguno, el cuerpo de Dora es “analizado, cortado, amputado, pinchado, drogado” (58).

Este aspecto de la mujer convertida en madre, sacralizada por la sociedad patriarcal y privada de su sexualidad es analizado por Julia Kristeva en su ensayo “Stabat Mater” (1986) en el cual sugiere que la función materna no puede reducirse a la madre, lo femenino o la mujer. Al identificar la relación madre-hijo como una función, Kristeva separa la labor de satisfacer las necesidades del niño del amor y la voluntad. Como mujer y como madre, una mujer ama y desea, y como tal, es ante todo un ser social que se comunica. Como mujer y como madre, ella es sexuada. Sin embargo, en la medida en que cumple la función materna, su sexualidad le es negada.

La función materna impuesta a la mujer y la asexualidad que dicha maternidad implica dentro de la cultura patriarcal es retratada por Rosario Ferré en “La muñeca menor”. Cuando la tía es invadida por la chágara que deforma su pierna, ésta se encarga de despojarle de su belleza y la obliga a rehusar a todos sus pretendientes, su sexualidad es anulada y su vida se ve reducida a la función maternal. Al principio se dedica a la crianza de sus sobrinas y luego se transforma en una máquina reproductora de muñecas que crea de manera obsesiva, como si supliera con la creación de las muñecas su incapacidad de procreación y las trata como verdaderos seres humanos. Cada vez que hay una muñeca nueva se habla del “nacimiento” de la muñeca, las carga, les canta y les habla como si se trataran de seres reales, las humaniza. Este juego macabro de reproducción de figuras femeninas con cerebros llenos de algodón, una cara viva debajo de dos caras muertas y manos de porcelana conforma una metáfora perfecta de la reproducción de la figura estereotípica de lo femenino en general y del sujeto femenino

burgués. Mujeres- muñecas, físicamente bellas, vacías por dentro, con la cabeza llena de algodón, sin emociones, perfectos objetos decorativos expertos en guardar las apariencias, “con una cara viva dentro de dos muertas” (4) como las fabricadas por la tía vieja.

Conclusiones

Al igual que en las historias de Ferré, las narraciones de Moreno dan cuenta del recorrido que lleva a “una niña decente” a convertirse en “una señora bien”; recorridos que incluyen una dolorosa historia de sexualidad proscrita, marginalización, violación y mutilación corporal. El cuerpo de las mujeres de estos relatos lleva inscrito el dolor de las flagelaciones de las cuales han sido víctimas. En el relato de Ferré, el cuerpo de la tía vieja es explotado por los dos médicos que se suponen deber curarla, lo cual constituye una violación. Además, al no curarla y dejar que mal viva arrastrando una pierna purulenta, la obligan a vivir una vida de enclaustramiento y soledad, ya que, por la mutilación de la cual su cuerpo es víctima, la tía no puede acceder a casarse o a ejercer su vida sexual. En el relato de *En diciembre llegaban las brisas*, la sexualidad de Dora es controlada primero por su madre y luego por su esposo, su cuerpo es violado y maltratado física y mentalmente por su esposo, el cual hace todo lo posible para enloquecerla y poder internarla a un manicomio.

Tanto el proyecto escritural de Ferré como el de Moreno se inscribe en la corriente feminista, esto se evidencia en el interés que ambas autoras muestran en sus narraciones por los cuerpos femeninos y la sexualidad, aspectos relevantes para las feministas de la Segunda Ola. Aunque en su ensayo “La cocina de la escritura” Ferré defiende la no existencia de una escritura femenina declara la existencia de ésta como “un

debate insustancial y vano”, en su propuesta estética Ferré al igual que Moreno parecerían resumir el proyecto ético y estético difundido por Hélène Cixous en su ensayo *La risa de la medusa* (1975); el cual tiene como premisas: Romper con el monopolio masculino de la palabra, destruir el estereotipo de la imagen femenina y escribir el cuerpo como fuente de creación femenina. Para Cixous la mujer debe escapar de la trampa del silencio y liberar su voz: “¡Voz...exclamación, grito, ahogo, aullido, tos, vómito, música...Voz-grito! Agonía, “palabra” explotada, destrozada por el dolor y la cólera pulverizando el discurso” (57) reconquistando el espacio del cual han sido marginadas por la sociedad masculina. La mujer debe recuperar el derecho a escribirse a sí misma y a inscribir su cuerpo en la historia “Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización” (57). La mujer siempre ha vivido inmersa “en” el discurso masculino, minimizada, su energía ha sido anulada y sus sonidos ahogados. Por esta razón, debe darle un golpe de estado al discurso, darle la vuelta apropiarse de él, hacerlo suyo para así recuperar el cuerpo que le fue confiscado por el orden simbólico masculino y descensurarlo; en otras palabras, descolonizar su cuerpo y su mente de la hegemonía masculina para escribir desde su cuerpo emancipado.

Llevar a cabo esta tarea demandó de Ferré y Moreno la emancipación del lenguaje, romper con los tabúes lingüísticos y usar la palabra libremente, para decir lo no dicho, para nombrar la sexualidad femenina. Como bien lo expresa Ferré en su ensayo “La cocina de la escritura”: “Si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer... ésta debería de ser doblemente efectiva para redimir.” (30)

Los resultados de este análisis son en parte desesperanzadores. En la narrativa de Moreno y de Ferré la mujer como esposa es un símbolo existencial víctima de la violación constante de su cuerpo, su espacio e incluso del derecho a tener sus propios deseos y pensamientos. Las mujeres de sus relatos están confinadas en mansiones llenas de lujo, presas en jaulas de oro de las cuales sólo pueden salir a una cárcel mayor como lo es la vida social en el Country Club de Barranquilla, en el caso del relato de Moreno. En el caso de *En diciembre llegaban las brisas* la única misión de las mujeres es la de mantener vivo el linaje de sus familias engendrando hijos e hijas, por lo general, frutos del desamor, la falta de apego y el hastío que les producían sus esposos. El amor para estas mujeres existe en los sueños de la adolescencia y termina al contraer matrimonio.

La vida de los personajes de estas historias se transforma en un campo de batalla en el cual se desarrollan varias luchas de poder directamente relacionadas con el género, la clase social y la etnia de sus protagonistas. El poder se expresa a través de estereotipos culturales controlados por los sistemas institucionales y sus ramificaciones en la discriminación de una etnia o un género sexual; el manejo del poder lleva a la construcción de la pirámide social y por lo tanto a la segmentación de la sociedad en grupos definidos con roles establecidos que privilegian, discriminan o excluyen a un grupo económico.

Por otra parte, el poder ejerce una fuerza coercitiva sobre el uso de la palabra, hay cosas que no se pueden decir, que se deben mantener ocultas porque su sola mención puede desestabilizar la estructura social establecida. Al revisar el destino de las tres protagonistas de estas dos historias vemos que Dora acaba destruida, sumida en la más trágica alienación, mutilada y castrada, su vida es en parte la repetición de las historias de

su madre y su abuela. En el caso de la sobrina menor y de la tía vieja el panorama no es más alentador, ambas sufren una metamorfosis que las convierte en la muñeca menor, esta metamorfosis funge como alegoría irónica del proceso de feminización. Un acto de performance subversivo que denuncia la construcción de la feminidad y sus resultados devastadores sobre la experiencia femenina.

Un último asunto que me gustaría abordar, a modo de conclusión, es la cuestión de la resistencia; es decir, si es posible oponerse con éxito a los procesos de construcción del sujeto. En cuanto a la resistencia del sujeto se puede afirmar que éste siempre se encuentra en proceso de construcción, es producido repetidamente, no está consolidado. En esta repetición del sujeto, los términos que lo forman y lo delimitan movilizan un discurso inverso en contra del régimen imperante que los genera, y corren el riesgo de ser reformulados. Butler (2000) explica que los discursos no sólo constituyen el dominio de lo "decible", sino que están atados por medio de la producción a una exterioridad constitutiva: lo indecible, lo insignificable.

Como afirma Stephen Slemon (1994): “Básicamente, la cuestión de la agencia puede ser reformulada como una pregunta de qué o quién actúa en oposición cuando la ideología o el discurso o los procesos psíquicos de algún tipo construyen sujetos humanos.”¹² (22) (traducción es mía). Aunque el personaje de Dora termina destruido y perdido en la locura, otros personajes de la novela de Moreno demuestran que es posible cuestionar los mecanismos de subjetivación propios del discurso hegemónico en relación con un grupo social; esto se hace evidente en primer lugar en las historias de Divina

¹² “Basically, the question of agency can be restated as a question of who or what acts oppositionally when ideology or discourse or psychic processes of some kind construct human subjects.”

Arriaga y su hija Catalina quienes rompen con las estructuras sociales establecidas y toman las riendas de sus vidas, haciendo caso omiso de las críticas y el rechazo que reciben por parte de sus coterráneos. En segundo lugar, está la historia de Lina Insignares quien realiza un acto subversivo a través de la escritura. Al narrar las historias del universo femenino en el cual se forma, Lina cumple con la función de darle voz a las generaciones de mujeres acalladas por la violencia del sistema patriarcal caribeño y de dar testimonio a las futuras generaciones de mujeres. Sin embargo, vemos cómo esta ruptura de patrones se lleva a cabo luego de que los personajes antes mencionados abandonan la cultura patriarcal en la cual han crecido y desde la diáspora reflexionan sobre su situación, lo cual refleja la experiencia autobiográfica de Marvel Moreno. Por otra parte, a pesar de vivir en un mundo gobernado por convenciones de género, clase y etnia en el cual sufren violentamente la institución del patriarcado las mujeres caribeñas de estos relatos establecen alianzas estratégicas que terminan desdibujando las prescripciones sociales de su época, transgrediendo así el orden patriarcal establecido por la sociedad. Amas y empleadas, blancas y negras, mujeres de los barrios populares y de las clases altas tejen alianzas que les permiten mantenerse en pie y enfrentar el medio que las oprime, y así sobrevivir hasta que llegue diciembre y la libertad entre la brisa y con ella la renovación del sujeto femenino caribeño.

CAPÍTULO III

APROXIMACIONES A UN SUJETO FEMENINO COMPROMETIDO POLÍTICAMENTE

En este capítulo analizo las novelas *Te di la Vida Entera*, de la escritora cubana Zoé Valdés, publicada en 1996 y *La Estrategia de Chochueca*, de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández, publicada en 2003. Mi análisis parte de la hipótesis de que las relaciones de poder penetran la materialidad de los cuerpos y éstos manifiestan la absorción de los sistemas políticos modificándose, destruyéndose, mutando o desapareciendo. Estos sistemas políticos también afectan los espacios urbanos y la manera como los sujetos se relacionan con ellos. Estos regímenes sustentan los fundamentos opresores de sus políticas a través de la creación de nacionalismos e ideologías mesiánicas. Además, producen discursos paternalistas que afectan los cuerpos de los sujetos que habitan los espacios nacionales. Espacios que a la vez son alterados ya sea a través de la construcción de edificaciones y monumentos para rendirle culto al líder y sus hazañas, resignificados para perpetuar la ideología del régimen o restringiendo el acceso a estos espacios. Estas acciones sirven para legitimar los sistemas opresores que terminan penetrando en la subjetividad de los habitantes afectando sus cuerpos y su psique como ejemplificaré más tarde en el análisis de las novelas.

Una vez que haya demostrado cómo los cuerpos absorben las relaciones de poder, examinaré la manera en que estos procesos también sirven para articular estrategias no sólo de sobrevivencia a estas circunstancias adversas, sino también para reaccionar en contra de ellas y materializar al sujeto.

A pesar de la diferencia generacional existente entre las autoras ¹³de estos dos relatos, existen varios puntos de encuentro entre las mismas. Por ejemplo, ambas obras tematizan el espacio urbano, sus redes sociales y los mundos y submundos que lo conforman. Además, utilizan la ciudad como lienzo para plasmar las imágenes de los sujetos resultantes de los cambios sociales y políticos sufridos en Cuba y República Dominicana a causa del régimen castrista en la primera y el trujillato y la era Balaguer en la segunda.

Por una parte, *La estrategia de Chochueca* es una narración desenfadada que retrata el espíritu de juventud y caos del Santo Domingo de finales del siglo XX. Con un lenguaje brutal, soez y descarnado, Rita Indiana Hernández bordea los espacios del submundo dominicano habitado por Silvia, la adolescente protagonista de la historia. Silvia nos lleva a recorrer el ambiente sórdido al que se ven expuestos los jóvenes de su generación, los cuales luchan contra del tedio que le produce una sociedad restrictiva, puritana y falsa, producto de la dictadura de Trujillo y del neocolonialismo que no les da cabida.

Por otra parte, en *Te di la vida entera*, Zoé Valdés hace uso de una prosa rebotante de humor ácido, lenguaje soez y erotismo para retratar sesenta años de la vida de Cuca. Una mujer que experimenta la revolución cubana desde sus inicios hasta el denominado “Período Especial” viviendo en carne propia el nacimiento y la caída del sueño socialista.

¹³Hernández nació en 1977 y Valdés en 1959. El período histórico abarcado por estas narraciones también es diferente: *La Estrategia de Chochueca* transcurre en la década del 90 y *Te di la Vida Entera* va de 1934 hasta la década del 90.

Ambas novelas se caracterizan por estar escritas en el lenguaje particular del contexto en el cual se desarrollan, *Te di la vida entera* está escrita en “habanero”, tanto que las referencias locales utilizadas por la autora recaen a veces en el estereotipo. Rita Indiana Hernández dota a su personaje del léxico propio de los adolescentes dominicanos de la década de los 90, época en la cual la misma autora creció. Las constantes referencias culturales e históricas sobre La Habana y Santo Domingo hacen de estas novelas el material propicio para el análisis de la relación entre régimen político, ciudad y cuerpo que propongo.

Zoé Valdés hace parte del grupo de escritores cubanos de la denominada Generación de los años 90 (Álvarez 253), una generación que revela en sus obras una poética del desarraigo, la ira y el desencanto. El estilo de esta generación difiere grandemente de sus predecesores Alejo Carpentier, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante o Virgilio Piñera sin superarlos (Zaragoza 2002). Su estilo es oscuro, paródico y nihilista, bordeando en muchos casos lo pornográfico. Estos escritores¹⁴ nacieron con la Revolución, alcanzaron la edad adulta en los 80 y abandonaron la isla a comienzos de los 90 durante el Período Especial¹⁵.

¹⁴ Entre estos escritores se encuentran Eliseo Alberto, Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto y Daína Chaviano.

¹⁵ El “Período Especial en tiempos de paz” fue un largo periodo de crisis económica debido principalmente a la disolución de la Unión Soviética y, por extensión, el CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica). La depresión económica del Período Especial en su forma más severa ocurrió a principios y mediados de los años 1990, y amainó un poco hacia el final de la década. El periodo especial se define, principalmente, por la grave escasez de recursos energéticos de hidrocarburos en forma de gasolina y otros derivados del petróleo que se produjo tras la implosión de los acuerdos económicos entre la Unión Soviética, rica en petróleo, y Cuba (Guerra y Maldonado 2009). El período transformó radicalmente la sociedad cubana y la economía debido al deterioro en las condiciones de vida en la isla (Gutiérrez Rojas 2015). El gobierno no pudo satisfacer con las cuotas de víveres establecidos en la libreta de alimentos y las personas se vieron obligadas a vivir sin muchos de los bienes a los que se habían acostumbrado. Como resultado de la crisis económica, Cuba se vio en la necesidad de abrirle paso al turismo extranjero, aceptar el ingreso de divisas enviadas por cubanos residentes en el extranjero como apoyo a sus familiares en la isla y aceptar la circulación del dólar.

Las experiencias de estos escritores en la Cuba revolucionaria fueron la inspiración de una nueva ola de producción literaria y divulgación de los trabajos de una generación de escritores desconocidos, “Los Novísimos”. Los nuevos escritores de la isla abordan temas como la vida urbana, la adolescencia y sus angustias, la dura sobrevivencia en la Cuba bloqueada y las identidades disidentes. (Balderston 2000, Zamora 2007, Riess 2008). Estos autores ven la cultura cubana extraterritorial como un corpus de escritura que merece el reconocimiento internacional y definen la diáspora como la confluencia de espacios migratorios que incluyen las condiciones de exilio. Sus obras no provienen de la estetización de un paisaje accesible, sino de una pérdida, de un descentramiento fundacional: el destierro. Al mismo tiempo “crean Imágenes fundacionales de desplazamiento que evocan la dispersión física y existencial de los autores.” (Rojas 140-141)

Zoé Valdés se exilia en Europa y se convierte en una de las contradictora del gobierno cubano más mediáticas. A diferencia de otros autores que analizan de manera más global la situación de Cuba, Valdés culpa en sus escritos a Fidel Castro de todos los males que aquejan a la isla sin dar crédito a los logros de la Revolución.

Durante el Periodo Especial hubo un Boom en la producción literaria cubana, la cual se vio afectada debido a la escasez de papel y llevó a varios de los autores reconocidos a publicar en el extranjero. La literatura cubana producida durante el Período Especial o cuyo tema es esta época, se caracteriza, según Sonia Behar (2008) por girar alrededor de tres temáticas: el hambre, el exilio y la nostalgia. Las cuales: “son metáforas que facilitan la conceptualización de una problemática humana universal y a la vez específica de este momento de la historia cubana: La carencia.” (71) En mi opinión

dichas obras se caracterizan por la presencia no de tres, sino de cinco temáticas en particular: La precariedad, el hambre, el exilio, la nostalgia y el desencanto¹⁶. Estos temas son tan sobreexplotados que se convierten en un estereotipo, en una especie de fórmula culinaria para producir un plato que satisfaga el gusto del paladar internacional ávido por conocer que sucede tras la cortina del socialismo que cobija la isla. Ena Lucía Portela (1999), escritora cubana residente en la isla, revela una lista de los temas que los editores extranjeros consideran que ella tendría que incluir en sus obras para poder venderlas al público internacional con mayor facilidad. Temas que según ellos conforman “la realidad cubana”, estos son: “El Período Especial, los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola... tú sabes, esas cosas.” (73) Portela define esta fórmula como una estética folclórica de la escasez. Esta especie de auto-exotización de lo cubano o afán por hallar un color local y la sobreutilización de estos temas es lo que da origen a lo que Ester Whitfield (2008) llama “Special Period Fiction”. Una serie de producciones literarias construidas desde una percepción foránea de la realidad cubana en las que un exotismo estratégico permite apaciguar y socavar la demanda de representaciones estereotipadas de Cuba. Por su parte, la escritora cubana Karla Suárez, sintetiza el acontecer de la literatura cubana producida durante el periodo especial en esta cita extraída de su novela *Silencios* (2008):

No sé si sería la carencia de un periodismo verdadero, pero se me antojaba que los escritores hacían periodismo. Nadie contaba historias. Todos decían lo que yo podía ver

¹⁶ Se puede encontrar que uno o varios de estos elementos sirven de telón de fondo para ambientar las producciones literarias de este periodo, ejemplos de este fenómeno son: *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daína Chavarro, *Te di la vida entera* (1996), *Café nostalgia* (1997) y *La nada cotidiana* (2001) de Zoé Valdés, *El Rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez, *Silencios* (1999) de Karla Suárez, *Los palacios distantes* (2002) de Abilio Estévez y *Las Bestias* (2006) de Ronaldo Menéndez, *La sombra del caminante* (2006) de Ena Lucía Portela, por mencionar algunos ejemplos.

con sólo asomar las narices fuera de mis paredes. Hablaban de gente fugándose en balsa de la isla, jineteras en las noches de La Habana, el dólar que subía y subía, la esperanza que bajaba y bajaba. Resultaba aburrido. (Suárez, 244)

Se podría pensar que, estas producciones literarias cumplen con cierta función turística, es decir, el lector emprende un viaje hacia un Caribe exotizado, un mundo con características establecidas, un tanto pintorescas, en el que se aumenta aún más la brecha entre el primer mundo y el mundo del subalterno. El lector del primer mundo tiene la tranquilidad de seguir viviendo en la comodidad de su hogar lejos de las carencias de los personajes de la isla exótica y sus vidas contrariadas mientras sacia su deseo de espiar la vida de los otros.

Ester Whitfield señala a Zoé Valdés como una de las precursoras del “Special Period” Fiction y a *Te di la vida entera* como uno de los ejemplos más claros de esta tendencia narrativa, ya que, junto con *La nada cotidiana* (1995): “coincide with the beginning of the “new boom” and can be credited with launching it, address the deprivations of the special period directly and the dynamics of the “new boom” implicitly.” (Whitfield, 11) Este “nuevo boom” que constituye la literatura cubana post soviética convierte a las producciones literarias de la época en productos de moda ensamblados en Cuba y mercantilizados en Europa.

Zoé Valdés ha escrito poemas, ensayos, cuentos y novelas; algunas de sus obras, como *Te di la vida entera*, se inscriben dentro del realismo sucio. En ellas retrata seres corrientes que llevan vidas convencionales algo bajas y vulgares. En sus descripciones se acerca a la banalidad propia de la rutina de los seres humanos, hasta el punto de caer, a

menudo, en la vulgaridad. Muchas de sus novelas están ambientadas en Cuba y dan testimonio del fracaso del proyecto revolucionario.

Por su parte, Rita Indiana Hernández pertenece al grupo de narradores dominicanos que empieza a publicar en la década del 90. Escribe su primera novela *La estrategia de Chochueca* a la edad de 19 años, la obra fue publicada por Editorial Isla verde en un tiraje limitado que pronto se agotó en las librerías. La novela ganó adeptos entre los pocos privilegiados que lograron hacerse a una copia de la primera edición, y estos a su vez la hicieron circular entre sus conocidos. El libro llegó a manos de profesores universitarios en Puerto Rico y en Los Estados Unidos que reconocieron el valor de la propuesta estética que Hernández plasma en *La estrategia de Chochueca*. La novela empezó a ser analizada en sus clases y se vieron obligados a trabajar con fotocopias del manuscrito. A pesar del éxito de la novela en la academia estadounidense, al inicio de su carrera, la obra de Hernández no recibe la atención de la crítica especializada en República Dominicana. Néstor E. Rodríguez (2013) comenta que: “No resulta difícil relacionar el silencio de la crítica insular sobre la producción de Hernández al hecho de que su obra ejemplifica, acaso más puntualmente que otros textos de la literatura dominicana reciente, el impulso hacia una cartografía subversiva de la identidad dominicana.” (95) Rita Indiana Hernández puede ser considerada una de las primeras escritoras dominicanas que escapa de la pasión por Trujillo, tan presente en la literatura de la isla, en el sentido en que aborda la presencia del dictador en maneras menos evidentes, complicando “las variables epistémicas que sostienen la ciudad trujillista en la actualidad.” (Rodríguez 2013) A la vez, rompe con los patrones patriarcales, racistas y clasistas heredados de la era de Trujillo. En la obra de Hernández es posible identificar

una pasión por la semiótica de lo urbano y los espacios periféricos habitados por los jóvenes y adolescentes que nacieron al final de “Los 12 años” de Balaguer y que alcanzaron la adolescencia durante el tercer mandato de este. Balaguer fue el hombre de confianza de Trujillo, que mantuvo en la República Dominicana un híbrido de dictadura y democracia con más tintes de la primera que de la segunda.¹⁷

Ideología, Represión del cuerpo y Espacio Público

Cuba y La República Dominicana tienen en común el haber pasado gran parte del siglo veinte bajo el gobierno de figuras dictatoriales o de gobiernos represivos¹⁸. Las dos figuras políticas más relevantes de estos dos países a lo largo del siglo XX fueron Fidel Castro y Rafael Trujillo respectivamente. Aunque ambos regímenes comparten la represión o la dominación ejercida en contra de los opositores al régimen, el control de la prensa, el control de la fe y la configuración y estructuración de los espacios urbanos nacionales, por mencionar algunos. Mi intento no es comparar el genocidio cometido por el gobierno de Trujillo con las medidas represivas y de censura del gobierno de Castro, sino analizar cómo estas dos novelas escritas por Zoé Valdés y Rita Hernández representan los mecanismos de opresión de ambos regímenes vistos desde su propio

¹⁷ Para más información sobre los gobiernos de Balaguer ver el libro de Laura Faxas (2007): *El mito roto: sistema político y movimiento popular en la República Dominicana, 1961-1990*.

¹⁸ Cuba por su parte, tuvo a Gerardo Machado por 8 años de 1925 a 1933. Luego a Fulgencio Batista, quien a través de un golpe de estado termina con el gobierno provisional de Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, mantuvo el control del país a través de varios presidentes provisionales entre 1934 y 1940. Más tarde asumió el poder como presidente electo de 1940 a 1944 y como gobernante de facto entre 1952 y 1959, cuando es derrocado por la Revolución Cubana encabezada por Fidel Castro. Fidel Castro asume el poder desde 1959 como primer ministro y a partir de 1970 es elegido presidente de los consejos de Estado y de ministros de la república hasta 2008 cuando es relevado en el poder por su hermano Raúl Castro. (Chomsky 2010, Zanetti 2013) República Dominicana estuvo primero bajo el mandato de Rafael Trujillo por 31 años de 1930 hasta su asesinato en 1961 y de Joaquín Balaguer en tres ocasiones, la primera de dos años de 1960 a 1962, la segunda vez conocida como “los doce años” de 1966 a 1978 y la tercera vez por diez años de 1986 a 1996. (Mateo 2004)

lente. Las dos autoras representan en estas historias la situación de los sujetos femeninos a través de su opinión sobre los regímenes y cómo ellas los leen. En el caso de Cuba, Valdés de enfoca en el proceso de la Revolución cubana hasta el período especial y cómo las vidas de Cuca y María Regla, las protagonistas de *Te di la vida entera* de ven afectadas por este proceso. Mientras Cuca culpa de todos los males nacionales a Castro, su hija María Regla es una fiel convencida de la Revolución durante la mayor parte de la novela. Además de la afectación corporal de las protagonistas, la novela también enfatiza la relación de ellas con la ciudad y cómo la ciudad se ve afectada por el régimen de Castro. En la Novela de Hernández el énfasis es en la relación de los sujetos con la ciudad que heredan de la era trujillista y cómo estos sujetos deben acomodarse para sobrevivir a los fantasmas del trujillato.

Cuba: Ideología, Represión del cuerpo y Espacio Público

En el caso específico de Cuba, después de lograr su independencia de España en 1898, el país sufrió una invasión estadounidense que duró cuatro años, hasta 1902 cuando las tropas invasoras se retiraron de su territorio y dejaron en vigencia la Enmienda Platt¹⁹. La influencia política, militar y económica de Los Estados Unidos dominó la isla hasta 1959 (Farber 2006). Durante todos esos años, el gobierno de Los Estados Unidos pasó por alto la corrupción política, la distorsión económica y la represión que caracterizó ese largo periodo de 60 años (Chomsky 2010).

¹⁹ La Enmienda Platt estipuló las condiciones para la intervención de los Estados Unidos en los asuntos cubanos. Permitía a los Estados Unidos arrendar o comprar tierras con el fin de establecer bases navales (la principal era la Bahía de Guantánamo) y estaciones de coalición en Cuba. Prohibía a Cuba hacer tratados que otorgaran a otra nación el poder sobre sus asuntos, endeudarse o impedir que Estados Unidos impusiera un programa de saneamiento en la isla. Para más información consultar: Perez, Louis A., Jr. *Cuba under the Platt Amendment, 1902–1934*. University of Pittsburgh Pre, 1986.

El derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista el 1° de enero de 1959 marcó el inicio de un proceso que, 60 años después, continúa generando lecturas antagónicas. La Revolución Cubana involucró al pueblo entero, el cual estaba ávido de justicia social, de independencia política y de oportunidades de progreso (Zanetti 2013). El inicio de este proceso fue de gran júbilo para el pueblo cubano que veía en los jóvenes revolucionarios la promesa de un futuro mejor. Las primeras decisiones del nuevo gobierno estuvieron guiadas a la purga de las instituciones oficiales para sacar de ellas a todos los colaboradores del régimen de Batista. Luego, se empezó a reformar la economía del país, para procurar una mejor distribución de los recursos oficiales y asegurar el acceso del pueblo a los servicios públicos y estatales. Se buscó la cobertura escolar y se realizó una campaña masiva de alfabetización nacional, hubo mejoría en la prestación de servicios médicos y se garantizó medicina de manera gratuita y se disminuyeron las tarifas de los servicios públicos. Aunque la Revolución en sus inicios mejoró las necesidades materiales de muchos de los ciudadanos cubanos, el nuevo gobierno y su ideología afectó la identidad, el libre desarrollo de la personalidad, la libre expresión creativa entre otras libertades. La Revolución Cubana es un tema complejo y difícil de abarcar, así que para efectos de mi explicación tocaré sólo los puntos específicos que se relacionan con la relación entre la ideología, la represión del cuerpo y espacio público,²⁰ a través del análisis de tres de los momentos decisivos en la historia de la Revolución.

²⁰ Para estudios más detallados sobre la Revolución Cubana ver: García Luis, Julio. *Cuban Revolution Reader: A Documentary History of Fidel Castro's Revolution* (2008), Farber, Samuel. *The Origins of the Cuban Revolution Reconsidered: Envisioning Cuba* (2007), Sweig, Julia. *Inside the Cuban Revolution: Fidel Castro and the Urban Underground* (2002), Cushion Steve. *A Hidden History of the Cuban Revolution: How the Working Class Shaped the Guerrilla Victory* (2016), Kumaraswami, Par. *Rethinking the Cuban Revolution Nationally and Regionally: Politics, Culture and Identity* (2012), Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution* (2010), Zanetti Lecuona, Oscar. *Historia mínima de Cuba* (2013).

Antonio Kapcia (2012) señala tres momentos claves en el proceso de la Revolución Cubana. El primero de ellos fue la reforma agraria de mayo de 1959 que se enfocó en garantizar la posesión justa y eficiente de la tierra, de un mínimo de 27 hectáreas y un máximo de 402.6 hectáreas (García Luis, 2008). El limitar el máximo de posesión de tierra entró en conflicto con los intereses de las corporaciones estadounidenses que en ese entonces controlaban gran parte de la industria azucarera. En julio de 1960 el gobierno nacional anunció la nacionalización de todas las propiedades norteamericanas en la isla y en octubre del mismo año prosiguió con la nacionalización de industrias, bancos y otras grandes empresas de cubanos. Estas medidas dieron control total de la economía al estado (Zanetti 2013). La pérdida de privilegios de la clase dominante trajo como resultado la huida del país de mucho del capital social de la isla. Por un lado, la salida de la clase alta durante los primeros años de la Revolución le permitió al gobierno acelerar la creación de una sociedad más igualitaria en la distribución de recursos. Por otro lado, la fuga de cerebros que sufrió el país fue devastadora para efectos de la agenda social de la Revolución. Por ejemplo: la mitad de los doctores de la isla abandonó el país en los años siguientes a la Revolución, además, la huida del país de miles de técnicos entrenados en los Estados Unidos afectó de manera importante las fábricas e industrias. (Chomsky 2013, Toro-Morn 2004). La nueva situación política de Cuba aumenta la ola de inmigrantes de cubanos a los EE. UU. En 1961, aproximadamente 49.000 cubanos buscaron asilo y en los siguientes 15 años más de 70.0000 ciudadanos más siguieron el ejemplo (Toro-Morn 2004). El efecto social más profundo, difícil y dañino de la migración cubana desde 1959 ha sido y sigue siendo la división de la familia cubana. Con más de 1.5 millones de cubanos que viven en el extranjero y estrictas regulaciones de

viaje impuestas por los gobiernos de los EE. UU. y Cuba, la reconciliación ha resultado difícil de alcanzar. Además, Fidel Castro llamó a los contradictores de la Revolución "gusanos" y argumentó que tendrían que irse del país para evitar la contaminación de la Revolución (May, Schneider and González Arana 2018). El gobierno decretó que no se podía mantener relación alguna con los familiares que emigraban del país, prohibición que causó la ruptura de vínculos entre padres e hijos, hermanos y familiares que por abandonar el país fueron declarados seres abyectos, "gusanos". Como se puede ver, esta primera fase del régimen político produce cuerpos privados de su derecho a sentir y expresar afecto, porque para el Estado el afecto de los ciudadanos debe estar sujeto a los intereses nacionales. Los cuerpos son divididos en abyectos y no abyectos dependiendo de su clase social y preferencias políticas. También produce cuerpos desterritorializados de diferentes formas. Por un lado, están los cuerpos obligados a abandonar su país, su territorio y todo lo que esto envuelve²¹ ya sea porque fueron despojados de él, o porque por estar en desacuerdo con el nuevo sistema político deben abandonar el país y marcharse al exilio. Por otro lado, se encuentra también el fenómeno de desterritorialización que se produce como efecto de las nuevas políticas de urbanismo impuestas por la Revolución. Al respecto Farrés Delgado (2015) explica que:

En efecto, la urbanización del campo imponía una forma de "ser-territorial" muy distinta a lo que epistémicamente implica "el campesinado" en tanto a su anclaje a una tierra, que no solo trabaja sino habita. Quienes habían recibido tierras con la

²¹ Haesbaert (2004) explica que: "El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo (...) una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de 'control simbólico' sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación). (93-94)

Ley de Reforma Agraria de 1959 fueron privilegiados por su capacidad para “territorializarse”; quienes no, han terminado trabajando para empresas estatales, y más recientemente, algunas de capital mixto entre el Estado e inversionistas extranjeros; es decir, desterritorializados. Curiosamente, la política no logró estabilizar la mano de obra para la agricultura. (21)

En el desarrollo de sus proyectos urbanísticos, el Estado socialista cubano reprodujo la lógica del “ser urbano” sobre otras formas de “ser territorial”, causando un sentido de extrañamiento del paisaje y el desarraigo de las prácticas culturales autóctonas de los habitantes del campo cubano. En su afán por cortar con el antiguo modelo colonial de distribución territorial y con el propósito de generar equidad²², erróneamente impuso los modelos de habitar urbano en el campo. El nuevo modelo urbanista dejó de lado la construcción de bohíos y construyó edificios de 2 a 5 plantas o viviendas individuales que no correspondían a la tradición de habitar de los campesinos, ni a las condiciones climáticas, ni involucraba el uso de técnicas tradicionales de construcción. Además, se sustituyeron los materiales tradicionales de construcción (madera, ladrillos, tejas, guano) por materiales prefabricados con hormigón armado y el uso de cubiertas de asbesto-cemento o de planchas asfálticas (soluciones con un pésimo funcionamiento climático) (Farrés Delgado 2015). Por causa de estas modificaciones “el campesino se encontraba con todos los inconvenientes de vivir en plantas altas, de forma muy diferente a la suya habitual, y sin las ventajas de la ciudad. Como resultado, terminó emigrando a una ciudad

²²Farrés Delgado (2015): “planificó y ejecutó un sistema nacional de asentamientos humanos que intentaba reducir los desequilibrios poblacionales entre la capital nacional (La Habana) y el resto de las ciudades, para lo cual creó más de 400 nuevos poblados que alojarían a cerca de 4’000.000 de habitantes (Comité Nacional Preparatorio, 1996) y propició el crecimiento de las periferias de las ciudades capitales provinciales mediante la creación de micro distritos (polígonos de vivienda) con sus servicios básicos (clínica hospitalaria, mercado y otros)”

de verdad” (Coyula 2007), de esta manera se terminó por desterritorializar aún más al campesinado. En las ciudades intermedias también se emuló el sistema de construcción de La Habana y se construyeron edificios de 12 plantas siguiendo modelos arquitectónicos importados del bloque socialista. En La Habana se optó por el abandono de la ciudad tradicional para privilegiar el desarrollo de distritos en la periferia como Alamar o San Agustín. A partir de la década de los noventa, debido a la crisis y al empobrecimiento que, según Mesa Largo (2012) entre 1988 y 2002 pasó de 6% al 20%, hay un decaimiento y deterioro visible de las construcciones en La Habana, lo que Jill Hamberg (2011) denomina “la tugurización de La Habana.” Según el censo de 2001, al inicio del siglo el 64% de las viviendas de la ciudad estaban en buen estado y cerca de 200.000 viviendas estaban en estado regular o malo que necesitaban algún tipo de reparación o incluso demolición.

Un segundo momento clave para la Revolución fue la experiencia de participación del pueblo cubano en el proceso revolucionario, lo que Sartre (1961) llamó la relación “orgánica” entre “las masas” y Fidel. En 1959 se crearon las Milicias Revolucionarias para contrarrestar la amenaza y el sabotaje contrarrevolucionario y para prepararse para la inminente invasión estadounidense. La creación de las milicias sirvió para promover un sentido profundo de lealtad a la Revolución de parte de los jóvenes que sirvieron de voluntarios en esas milicias, emulando a la “heroica” guerrilla de la Sierra. En 1961, esas milicias fueron cruciales en contrarrestar la invasión a Playa Girón. Un proceso similar de participación se llevó a cabo con la creación de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) fundados en septiembre de 1960, también formados por ciudadanos del común con el objetivo de socializar los cambios políticos y difundir las ideas de la Revolución.

En 1961 las relaciones con los Estados Unidos se rompieron y el 16 de abril de ese año se hizo la primera referencia pública a la Revolución cubana como “revolución socialista”.

En el discurso pronunciado en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la república cubana, Fidel Castro selló el carácter socialista de la Revolución:

Eso es lo que no pueden perdonarnos, que estemos aquí en sus narices y que hayamos hecho una revolución socialista en las propias narices de los Estados Unidos (...) ¡Y que esa Revolución socialista la defendemos con esos fusiles!; ¡y que esa Revolución socialista la defendemos con el valor con que ayer nuestros artilleros antiaéreos acribillaron a balazos a los aviones agresores (...) Y esa Revolución, esa Revolución, esa Revolución no la defendemos con mercenarios; esa Revolución la defendemos con los hombres y las mujeres del pueblo.

(Revolución 1961).

En el ejercicio de propagación, adoctrinamiento y protección de la Revolución el Estado socialista crea cuerpos para ser utilizados como elementos de guerra, soldados que deben estar dispuestos a abrazar los fusiles y entregar su vida para defender la patria y los principios de la ideología del Estado socialista recién inaugurado. El discurso nacional se transforma para moldear los cuerpos nacionales en soldados y la nación en un ejército Revolucionario. el habla nacional se permea por estas transformaciones: el país tiene un Comandante en Jefe, con la fundación de las Milicias Revolucionarias los jóvenes del común pasan a ser milicianos y con los CDR se imprime en el imaginario la idea del deber inquebrantable de defender la Revolución. Además, se vuelve común la utilización de las palabras “compañero” y “compañera”, expresión cordial y proletaria para dirigirse

a los conciudadanos. Bajo las nuevas condiciones políticas de Cuba, los cuerpos pierden toda esencia y se vuelven un uso del poder y la idea de este propósito se refuerza constantemente en los discursos de Fidel Castro, de los cuales se extraen muchas de las frases célebres que luego se reproducen en bayas, pancartas y grafitis.²³

Una tercera área que definió el proceso revolucionario fue la política cultural. En marzo de 1959, el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC) se convirtió en la primera institución nacional de la Revolución, en reconocimiento del potencial de movilización y radicalización del cine revolucionario. Un mes después, vino el Centro Cultural Casa de las Américas, que buscaba ligar la cultura de la Revolución con el contexto latinoamericano. Estas instituciones fueron las semillas para generar el movimiento de instructores de arte que buscaban expandir la Revolución a través de la cultura y crear una unidad cultural para radicalizar la integración.

En junio de ese mismo año, Fidel Castro pronunció su famoso discurso “Palabras a los intelectuales” en el cual definió los parámetros de la expresión cultural en Cuba: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. Aunque el discurso data de 1961, no es hasta 1971 que empezaran a sentirse los resultados de una política oficial más estricta. En ese año la política cultural de la Revolución censura incluso la diversidad ideológica de obras que no tuvieran que ver con la Revolución, aunque no fueran contrarrevolucionarias (Behar 2008). En ese año ocurre uno de los sucesos más sonados

²³ Algunas de estas frases célebres son: “libertad quiere decir patria. Y la disyuntiva nuestra sería Patria o Muerte. ¡Patria o muerte!” (Palabras pronunciadas durante las honras fúnebres a las víctimas de la explosión del barco belga La Coubre, el 5 de marzo de 1960). “Si queremos expresar cómo deseamos que sean nuestros hijos, debemos decir con todo el corazón de vehementes revolucionarios: ¡Queremos que sean como el Che!” (Palabras pronunciadas en la velada solemne en memoria del comandante Ernesto Che Guevara, el 18 de octubre de 1967). “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Palabras a los intelectuales).

en el ámbito cultural de Cuba, la detención de Heberto Padilla, que dio paso al “Caso Padilla” al cual ya me referí en el capítulo dos de esta investigación.

La Revolución se caracterizó por un nacionalismo radical que buscó desde el principio borrar de la sociedad cubana todas las marcas de lo que sus líderes consideraban males nacionales. Dentro de estos males nacionales se encontraba el “comportamiento inmoral” de algunos ciudadanos y, por ende, la prostitución y la homosexualidad, consideradas por muchos como una muestra de dicho comportamiento. Los sujetos que no obedecieran el reglamento establecido por el régimen debían ser “parametrizados”, la parametrización consistía en que “toda persona que no cumpliera los parámetros establecidos por el congreso era inmediatamente expulsada de los medios culturales y educacionales del país. No se podía ser maestro ni artista si se era homosexual.” (Almendros y Jiménez-Leal 1984). Para combatir lo “corrupto” de la nueva sociedad cubana se recurrió al rescate del comportamiento nacionalista, llevado al extremo de revivir algunas prácticas execrables de la sociedad como la de la homofobia. Desde la mitad de la década de los 60 hasta la mitad de los años 70 Cuba fue testigo de uno de los periodos más homofóbicos de la historia moderna del país, se fundaron las UMAPs (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) especie de campamentos de concentración para hombres gay; además se llevó a cabo el primer Congreso de Educación y Cultura en el que nacieron varias leyes que encubrían abusos contra los homosexuales cubanos (Gallardo Saborido, 2010). La nueva ideología revolucionaria parece atar sospechosamente la fortaleza viril del macho caribeño a la fortaleza ideológica. Si eres homosexual eres débil no sólo de cuerpo sino de mente, no es sólo tu cuerpo el que puede ser penetrado sino tu mente la que puede ser vulnerada o penetrada

por las ideologías que el nuevo sistema quiere erradicar del país, tu cuerpo en cuanto homosexual o prostituto es corruptible.

Con el tiempo se pensó que el Gobierno Cubano había adoptado un enfoque más abierto y tolerante en el trato a los opositores del régimen. “El número de presos de conciencia había disminuido y se había sustituido por detenciones por períodos breves, interrogatorios, citaciones, amenazas, intimidaciones, desalojos, despidos laborales o actos de agresión verbal o física” (Rojas 2005). Sin embargo, en marzo de 2003 se llevó a cabo una fuerte ola de represión. Decenas de disidentes fueron detenidos, 75 de ellos fueron sometidos a juicios sumarios y condenados en tiempo récord a penas entre 26 meses y 28 años de prisión. Ese mismo mes fueron ejecutados tres hombres condenados por el secuestro de una lancha para huir de la isla, secuestro en el que nadie sufrió daños. (Rojas 2005).

El cambio de ideología y sistema político en Cuba va dejando su huella en los cuerpos y los espacios físicos de la isla. Se modifican los cuerpos existentes y se crean nuevos cuerpos dóciles (Foucault 1984) moldeados por la ideología de la Revolución, cuerpos que además son modificados, disciplinados, desterritorializados, arrojados en las laderas de lo abyecto o destruidos. El paisaje rural y urbano y la distribución y el significado de los espacios, también se ven afectados con la nueva ideología. *Te di la vida Entera*, de Zoé Valdés, permite ver a través de los ojos de Caridad Martínez cómo la ideología, la represión del cuerpo y la relación con la ciudad afectan la construcción del sujeto femenino.

República Dominicana: Ideología, Represión del cuerpo y Espacio Público

Santo Domingo es la capital de un país que a lo largo del siglo XX se vio afectado por múltiples conflictos políticos y sociales y por una gran catástrofe natural, el Ciclón San Zenón. La inestabilidad política y económica que vivió el país durante los inicios del siglo XX, sumados al atraso en los pagos de los empréstitos realizados durante el siglo XIX dieron origen a lo que se denominó “La primera invasión estadounidense”.²⁴ Esta primera ocupación estadounidense a la República Dominicana tuvo lugar entre 1916 y 1924. El ascenso al poder de Rafael Leónidas Trujillo fue una de las consecuencias de la ocupación. Trujillo fue miembro de la Guardia Nacional creada a principio de 1919 por Estados Unidos, tiempo durante el cual impresionó a sus superiores con su desempeño y ganó la promoción de teniente coronel y jefe de la policía en tan sólo nueve años (Diederich 1990). El presidente dominicano de ese momento, Horacio Vásquez confiaba ciegamente en Trujillo por esta razón cuando en 1930, un grupo de rebeldes bajo la dirección de Rafael Estrella Ureña planeaba derrocarlo, Vásquez encarga a Trujillo de luchar contra los rebeldes sin sospechar que Trujillo planeaba traicionarlo. El General Trujillo, con quien Ureña previamente había hecho un arreglo, contuvo a sus tropas mientras se desarrollaba la revuelta asumiendo una posición neutral ante el conflicto. Con Vásquez en el exilio y a sabiendas de que el Gobierno estaba en juego, Trujillo eliminó a sus rivales políticos a través de la intimidación o la fuerza y ganó las siguientes elecciones presidenciales sin oposición, marcando el comienzo de la "Era de Trujillo". El

²⁴ Julio A. Cross Beras (1984) explica que, en 1869, durante el gobierno de Buenaventura Báez, la República Dominicana tomó un préstamo de la empresa Harmont & Co. Empresa privada propiedad de banqueros ingleses. Años más tarde, en 1887 y en 1890, el gobierno de Ulises Heureaux, conocido como Lilis, se solicitaron dos préstamos más a la firma holandesa, Westendorp & Co.

2 de septiembre de 1930, a escasas dos semanas de la llegada al poder de Trujillo, el huracán San Zenón azotó Santo Domingo causando grandes destrozos en la ciudad hecho que le permitió al dictador encarnar la imagen de salvador no sólo de la ciudad, sino del estado. Mark Anderson (2011) sostiene que:

Rafael Leonidas Trujillo used his response to and interpretation of Cyclone San Zenón, [...] to find a new social and political order. Tellingly, his regime used representations of the hurricane both to legitimize his rupture with the prior political order and to anchor a new foundational narrative of Dominican history as an enduring disaster to which he was the sole remedy. (22-23)

Con la ayuda de los escritores e intelectuales del régimen trujillista²⁵ el nuevo gobierno creó una narrativa heroica en torno al dictador, lo que Andrés L Matos (2004) denomina el “Mito fundacional”. Un mito que argumentaba que con la llegada de Trujillo al poder se producía una ruptura con el pasado lleno de atrasos, errores, estancamiento y decadencia. Esta ruptura daba origen a una nueva historia dominicana en la que se solucionaban todos los entuertos nacionales del pasado. El mito fundacional se sostenía a través de la jerga política de los intelectuales trujillistas, una jerga caracterizada por la hipérbole y la exaltación de la heroicidad militar del generalísimo Trujillo, un general que nunca había ganado una batalla. Son ejemplos de esta jerga las 42 biografías de Trujillo, todas ellas laudatorias de la vida y obra del dictador y los miles de discursos que se pronunciaban a diario en escuelas, oficinas, reuniones sindicales y sociales y actos del Partido Dominicano. La aceptación de Trujillo cruzaba fronteras y entre sus admiradores

²⁵ Dentro de los intelectuales trujillistas se encuentran Manuel Peña Batlle, fundador del discurso trujillista y los padres de la jerga trujillista, Rafael Vidal, César Tolentino, Rafael Despradel y Joaquín Balaguer entre otros.

también se encontraban Franklin D. Roosevelt, hijo y el Presidente de la Suprema Corte de Justicia, Fred N. Vinson, quien durante la visita de Trujillo a los Estados Unidos a finales de 1953 comparó a Trujillo con Washington: “El generalísimo Trujillo es uno de los pocos hombres que tienen el privilegio en el mundo de haber encendido la antorcha de la civilización, lo mismo que hizo Washington a los Estados Unidos, para procurar el bien, el progreso y la prosperidad de su pueblo.” (Rodríguez Demorizi 227)

El mito trujillista fue la base que sostuvo la ideología del trujillismo, la cual a su vez propuso una nueva formulación de la cultura y la sociedad dominicana basada en el hispanismo, el catolicismo, el anticomunismo y el antihaitianismo²⁶. El hispanismo se utilizó para redefinir racialmente la dominicanidad, mutilando el aporte negro y africano a la cultura e historia nacional. Además, exalta la mezcla de lo indígena y lo español como el origen de lo dominicano en oposición al ser haitiano caracterizado por el elemento negro africano y por consiguiente no hispano y no católico. El racismo estatal hizo que los nacionalistas dominicanos pusieran en marcha iniciativas para “mejorar” el linaje dominicano promoviendo la inmigración europea y creando leyes de inmigración discriminatorias con controles estrictos para limitar el ingreso al país de inmigrantes que no fueran de origen caucásico (Mariner 2003). En esta reconfiguración de lo dominicano, el catolicismo va de la mano del hispanismo por ser la religión impuesta por

²⁶ Silvio Torres-Saillant (2010) explica que: “Much of the perplexity of the race question in Dominican society has its root in the peculiar circumstances surrounding the birth of the Dominican Republic. In founding their nation, Dominicans had to separate from the political jurisdiction of Haiti, then the only black republic in the Americas. The various military attempts of Haitian leaders between 1844 and 1855 to bring Dominicans back under Haitian rule gave rise to a nation-building ideology that included an element of self-differentiation with respect to Haitians.” (34)

los colonizadores, y del anticomunismo por la oposición de la ideología a la iglesia católica. Andrés Mateo (2009) concluye que:

(...) La retórica del absolutismo hizo de este subsistema de la ideología trujillista la fuente de una semántica particularmente cínica, semántica de ocultamiento del autoritarismo, cuya morfología de confrontación (hispanidad, catolicismo, patria versus comunismo) presionaba en el interior del país a la unidad alrededor del régimen. El comunismo era foráneo, extraño a esas esencias. Venía de afuera. Afuera estaban también los enemigos. (25)

En su lucha contra el comunismo, la dictadura de trujillista persiguió, desacreditó y asesinó a miles de dominicanos²⁷ y a causa del prejuicio racial y el antihaitianismo, en 1937 el dictador ordenó al ejército que masacrara a todos los haitianos que encontrara fuera de las plantaciones de azúcar. La estimación del número exacto de muertos varía, pero en los recuentos más conservadores se estima que fueron miles los haitianos asesinados.²⁸

Trujillo se auto crea como el héroe nacional constructor del inicio de la nueva nación, una nación que a la vez es reconstruida para el culto a la personalidad del dictador. San Cristóbal, su ciudad de origen es rebautizada con el nombre de Provincia Trujillo y Santo Domingo pasa a llamarse Ciudad Trujillo²⁹. Además, puentes, edificios,

²⁷ Según afirmó la directora del Museo de la Resistencia, Luisa de Peña Díaz, en una entrevista concedida al Diario Hoy, el 18 mayo, 2011, más de 50,000 personas perdieron la vida durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo entre esas víctimas se incluyen alrededor de 17,000 haitianos que murieron en el genocidio de 1937 ordenado por el dictador dominicano. En ese grupo no se incluyen los que sufrieron torturas en las diferentes cárceles.

²⁸ En *NHCR: Beyond the Bateyes*, Gavigan (1996) cita estimados que van de las 5.000 a las 37.000 muertes.

²⁹ Rancier (2005) destaca entre estas obras el Edificio Copello, la Calle el Conde. Más tarde, Santo Domingo inició sus mayores proyectos urbanos: Por un lado, el proyecto de vivienda pública constituido por Barrios Obreros, el Barrio María Auxiliadora en el norte de la ciudad y el Barrio Los Mina, en el Centro. Por otro lado, la Ciudad Universitaria, la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre, La

hospitales y monumentos son construidos y bautizados con el nombre de Trujillo o de alguno de sus familiares. Omar Rancier (2005) explica que:

Modernity came to Santo Domingo during the mandate of Rafael Leonidas Trujillo Molina (...) In his own person Trujillo assumed the role which the amorphous Dominican bourgeoisie did not take on, a pattern that became the usual strategy of other contemporary Latin American dictators: Pérez Jiménez in Venezuela, Machado and Batista in Cuba, and Perón in Argentina. (...) Modernity is impeded by the need to satisfy the central and hegemonic powers. (1)

Estos espacios en los que se reescribe la historia nacional hacen del lugar habitable un espacio politizado e ideologizado. Un medio que ayuda al dictador a ejercer su poder y a legitimarse como líder e imponer su presencia dentro de la conciencia colectiva como el fundador de la nación y la única opción posible de gobierno. En *la estrategia de Chochueca* se hace visible la relación conflictiva con la nación y la sociedad que establecen los jóvenes de la generación posterior a Trujillo y Balaguer, y cómo lidian con los fantasmas que dejó la ideología del dictador en la sociedad.

Te di la vida entera: Cuerpo, ciudad y nación ensamblados

Zoé Valdés es una escritora disidente y recia contradictora del régimen castrista que desde la diáspora nos habla de los conflictos que aquejan a su isla natal. Valdés plasma en esta novela las historias de mujeres que, además de sufrir los rigores de la sociedad patriarcal, deben enfrentar los cambios impuestos por la Revolución Cubana y

escuela de medicina, el Palacio Nacional de la República Dominicana, las Avenidas Máximo Gómez y Fabré Geffard y el Malecón. Un enorme espacio urbano de más de 20 kilómetros de largo, también conocido como la George Washington, que preserva el paisaje oceánico y que contiene el Obelisco Macho, un monumento erigido por Trujillo para conmemorar el cambio de nombre de Santo Domingo a Ciudad Trujillo.

los malestares causados por la pugna entre el régimen socialista y el intervencionismo estadounidense. Valdés nos propone un relato polifónico donde en cada cambio de capítulo se entrecruzan las voces narradoras. Las voces de Cuca, Juan Pérez, el cadáver, la escritora del relato y Pepita Grilla; una especie de conciencia revolucionaria que le advierte a la escritora en todo momento de los peligros y las desventajas ligados a escribir la obra. La novela es un espacio en el que las múltiples voces narradoras intentan reconstruir *el lugar de memoria* (Nora 2008) que constituye La Habana. Estas voces nos pasean, a ritmo de bolero por aproximadamente sesenta años de historia.

La Habana, además de ser el escenario donde transcurre la historia, también es protagonista de ésta, es un ente vivo que observa y toma parte en los hechos que se narran en la obra a la vez que se ve afectada por los cambios políticos que ocurren en la nación. En *Te di la vida entera* abundan las descripciones detalladas de la ciudad, sus formas, olores, colores y sabores. Al comienzo del relato, antes de que iniciara la Revolución, La Habana es descrita como una ciudad hermosa, llena de vida, alegría y sensualidad:

Esa era La Habana, con sus mujerones de carnes duras, muslos gruesos, largos como torres, resbalosas piernas parejas o tobillos finos, pies experimentados a la hora de poner los tacones a trabajar, a rumbear, senos pequeños y firmes, o turgentes y dulces, porque la habanera suele ser de poco busto, fina de talle y caderúa. Los escotes y la provocación de los entresenos abiertos de par en par iguales a terrazas en espera de Martí con la bandera cubana [...] La Habana, con su humedad salitrosa, marítima pegada a los cuerpos. La Habana con sus cuerpos acabados de bañar, entalcados, perfumados. (31-32)

La ciudad constituye un cuerpo urbano femenino que representa el momento de esplendor que atraviesa la metrópoli. Ella se feminiza y se sexualiza y los cuerpos de las habaneras que la habitan forman parte del paisaje citadino. La ciudad y los cuerpos se superponen e interactúan, los cuerpos son parte de la ciudad y son la ciudad misma. Los muslos de las habaneras son torres y sus entresenos son balcones que al igual que la nación son conquistados por José Martí e incluso penetrados por la bandera cubana que los reclama como suyos. El cuerpo femenino, la ciudad y la patria forman lo que en términos de Deleuze denominaríamos un ensamblaje, entendido como todo lo que mantiene elementos heterogéneos entrelazados. Según esta idea no existe una ontología fija y estable para el mundo social, más bien, las formaciones sociales son conjuntos de otras configuraciones complejas, y ellas a su vez juegan un papel en otras configuraciones, más prolongadas. Como lo explica Gilles Deleuze (1987): “There are various kinds of assemblages, and various components parts. (...) In assemblages, you find states of things, bodies, various combinations of bodies, hodgepodes; but you also find utterances, modes of expression, and whole regimes of signs.” (14) Los ensamblajes se componen de elementos heterogéneos u objetos que entran en relaciones con otro sin ser todos del mismo tipo. Por lo tanto, pueden ser objetos físicos, sucesos, eventos, etc., pero también signos, expresiones, y así sucesivamente. Si bien hay conjuntos que se componen enteramente de los cuerpos, no hay ensambles compuestos enteramente de signos y enunciados. En la novela de Valdés, el cuerpo de Cuca Martínez, la protagonista de la historia es el alter ego de esta ciudad, la cual es a la vez el tropo que representa a la nación entera. La protagonista de la historia lleva el mismo nombre que la virgen patrona de Cuba, Caridad o "Cachita " como la conocen los cubanos, uno de los símbolos más

grandes de la identidad cubana. La virgen de la Caridad en la santería Orisha se identifica con Oshun; patrona de la sensualidad, el amor, el romanticismo y la delicadeza, características que se pueden apreciar en Caridad Martínez durante su juventud. En lugar de Cachita, la autora decide llamar al personaje Cuca, nombre que se asemeja al nombre del país, Cuba. Cuca, La Habana y Cuba se ensamblan o fusionan para *practicar el espacio*. Michel de Certeau (1996) escribe que *practicar el espacio* es "repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro." (122) Esta experiencia feliz y silenciosa de la niñez es el volver a reconocer nuestra esencia, nuestro ser primordial, el reconocimiento de sí como uno mismo, el volver a ver nuestra imagen en el espejo por primera vez. En palabras de Marc Augé (1992): "Todo relato vuelve a la niñez." (89) Es por esta razón que, desde un futuro indeterminado y apocalíptico, la primera narradora de *Te di la vida entera*, reconstruye la historia de Cuca Martínez desde 1934, año de su nacimiento hasta el momento del triunfo de la Revolución en 1959. Este regreso a la infancia, sin embargo, no es del todo feliz. Las vicisitudes acompañan a Cuca desde su llegada al mundo: la muerte, la enfermedad y la violencia la acechan constantemente. Pero, a pesar de todos los altibajos familiares también tuvo épocas buenas. Cuando Cuca, llega a La Habana a la edad de dieciséis años es descrita como: "(...) La más sana de todos, y no siempre fue vieja, desdentada y fea. Hay que aclarar que Cuca Martínez sí tuvo quince, que quiere decir en buen habanero, que fue linda, que estuvo riquísima, que paraba los carros en las calles y avenidas de La Habana entera." (14) La juventud de Cuca Martínez coincide con el esplendor de La Habana, considerada en esa época como la ciudad más bella de América: La Habana "tan bella, tan nueva y radiante. (28) A los dieciséis años, Cuca conoce a Juan Pérez, "Uan

Pérez”, “The One”, un mafioso de poca monta que la seduce la noche que se conocen y la deja sumida en un abismo de pasiones por los subsiguientes ocho años. Juan es la personificación del comerciante oportunista, sostiene negocios con la guerrilla, con la mafia y al parecer con el gobierno y la policía. Utiliza a Cuca como su amante, no la quiere ni de novia ni de esposa, tampoco como madre de sus hijos, dos veces la embaraza y en ambas oportunidades la hace abortar. Juan entra y sale de la vida de Cuca a su antojo, sin compromiso y sin dar explicación alguna, como si ella fuera otro más de los lugares turísticos que ofrece la ciudad. Cuca le entrega su cuerpo, su alma y la vida entera a Juan, quien luego de embarazarla por tercera vez la abandona para salir huyendo de Cuba, con destino a Miami en 1959, dejándole como único recuerdo un billete de un dólar. En esta fecha ocurren dos eventos trascendentales que marcan y dividen en dos la vida de la protagonista. El primero es el triunfo de la Revolución Cubana y el segundo la concepción de su hija María Regla. Ambos eventos dan inicio a otra etapa en la vida de Cuca Martínez, la narradora explica que:

Lo demás ocurrió muy rápido. Como una pesadilla insoportable, en la cual no se cesa de caer, y caer, y caer. En seis meses, él obtuvo mucho más dinero. Al siguiente día, lo perdió. Para colmo, triunfó la Revolución. De contra, ella salió embarazada. Sin dejar huellas, él volvió a escabullirse; esta vez se fue por un período más largo. Todo eso en seis meses, de un golpe. (94)

Con el triunfo de la Revolución tanto Cuba como Cuca sufren un golpe de estado, la Revolución las despoja de su mundo conocido y las arroja a un espacio turbulento lleno de cambios e incertidumbres. El nuevo régimen trajo muchos cambios, como: la nacionalización de las empresas, la reforma agraria y la definición de la nueva identidad

cubana (Chomsky 2010, Zanetti 2013, García 2008). Cuca por su parte sufre la angustia de la pérdida de Juan que sumada a la marea de cambios le produce una gran pérdida de peso y una terrible depresión. Sentada en su mecedora y pegada a la radio se convertirá en la espectadora de los nuevos sucesos nacionales.

Revolución Cubana: Normalización del sujeto y negación del Cuerpo.

Se acabó la diversión,
llegó el comandante
y mandó a parar

Esta estrofa de “*Y en eso llegó Fidel*”, canción interpretada por Carlos Puebla que sintetiza el espíritu triunfalista de la Revolución Cubana abre el capítulo cuarto de la novela de Valdés. La música juega un papel muy importante en el relato, cada capítulo se abre con una canción que remite al lector al momento histórico de la narración y a la vez que funciona como narración alterna que da cuenta de los sentimientos de la protagonista. Esta característica del formato de la obra la convierte en una especie de bolero de 362 páginas sobre la Revolución (Hee 2003). La narración de *Te di la vida entera* está dividida en dos momentos muy puntuales, la época pre-revolucionaria y la época de la Revolución.

Con la llegada de la Revolución el mundo de Cuca cambia por completo, si bien como lo explica Jung Seung Hee (2003): “La Habana sensual y corporal se acabó con la llegada de la Revolución. El olor de Juan Pérez desaparece y las recetas se vuelven inútiles debido a la carencia de los ingredientes.” (4) También es cierto que es a partir de ese momento de la historia que Cuca gana la agencia necesaria para convertirse en la

narradora de la novela. Ella es un sujeto fragmentado que va hilando un discurso divergente del discurso oficial insertando en esta misma historia oficial al sujeto femenino marginado. Al respecto Orlando Betancor (2010) explica que: “La protagonista, como la legendaria Penélope, hila y deshila el ovillo de sus ilusiones pacientemente, esperando la llegada de su amado, cuyo recuerdo ocupa totalmente su mente, mientras mira a su alrededor y sólo encuentra miseria, dolor y desencanto.” (29) El discurso de Cuca es una diatriba contra la Revolución, contra Fidel Castro, a quien acusa directamente de todos los males que aquejan a la isla. Para Cuca estos males son producto de las malas decisiones de Castro, de sus proyectos descabellados y de sus abusos de poder, los cuales desembocan en las condiciones precarias de la isla durante el Período Especial. Cuca realiza una descripción detallada de los cambios y reformas que sufre la Habana con la llegada de la Revolución a la vez que inscribe en la historia nacional su participación en los hechos y como estos la afectan:

A XXL le dio, en su momento, por sembrar de grano caturra, cuanto terreno fuera fértil. Ordenó arrancar de raíz cuanto árbol forestal y frutal encontráramos, y en su lugar debíamos sembrar (...) café... de montaña. En resumen, que ni árboles ni cafetales. (...) También le dio la fiebre de la fresa. Debíamos sembrar fresas en zonas microclimáticas. Nos convertiríamos en los primeros productores de fresas del trópico. (...) Después vino lo de la inseminación artificial de las vacas, íbamos a producir el oro rojo: la carne, ya que no podíamos tener el oro negro: el petróleo. (106)

La narradora da cuenta, por ejemplo, de los experimentos revolucionarios para modificar la economía del país, como el llevado a cabo a finales de la década del sesenta. En esa

época Castro se empeñó en desarrollar el Híbrido F-I, producto del cruce de la raza de ganado local Cebú con la raza importada Holstein pese a la oposición de dos expertos ingleses que había invitado a Cuba como consejeros. (Faber 2007) En esa misma década, a raíz de la primera reforma agropecuaria de mayo de 1959, el esfuerzo del gobierno estuvo en gran parte centrado en el desarrollo de la producción agrícola, en especial, en el incremento del cultivo de caña de azúcar. En la década siguiente se enfatizó en la producción de café, frijoles, arroz, frutas cítricas, tabaco y por cubrir las necesidades internas de frutas y verduras (MacEwan 1981). La primera reforma agropecuaria también da paso a la creación de múltiples cooperativas agropecuarias y de Brigadas Juveniles de Trabajo Revolucionario destinadas a labores de apoyo en el campo, en la construcción y en las jornadas nacionales de alfabetización. El espíritu revolucionario impregna a los jóvenes de la época y Cuca Martínez no es la excepción, ella motivada por la idea de luchar por el futuro de su hija participa en todas las actividades propuestas:

Participé en cuanta campaña se inventaron, la de alfabetización, la de formación de maestros en las escuelas makarenkas (...) y luché por lo mejor como una bestia. Fui trabajadora destacada permanente, no falté a ningún trabajo voluntario (...) me hice Luchera, (...) Luchera es especialista en coger lucha, en enfermarse de los nervios. Hasta empecé a sentir dolor de nervios. (Al tiempo aprendí a calmarme con mis pastillitas y mi ronquito...). Andaba en pantalones pescadores, y con un taburetico enganchado en el cinturón (...) para poder sentarme a la orilla del surco, y sembrar lo que hubiera que sembrar, o desyerbar, o recoger, cualquier cosa, tomates, papas, remolacha, café. (105)

Cuca comienza a vivir en carne propia los efectos de participar en cada uno de los proyectos del nuevo régimen político de su país y su cuerpo se ve afectado por estas circunstancias. Ella se ve abocada a acomodarse a cada una de las nuevas aventuras impuestas por el nuevo gobierno, su cuerpo se vuelve maleable. Cuca se transforma en cualquier herramienta que el régimen requiera: agricultora, recolectora, profesora o militante. Ella pierde agencia sobre su cuerpo y entra al “momento histórico de la disciplina” en el cual, según lo explica Foucault (2000), el cuerpo se hace más obediente cuanto más útil y viceversa. En ese momento:

El cuerpo entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder”, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina.

La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles” (142). Por causa de la disciplina ejercida por el régimen político Castrista, el cuerpo de Cuca es sometido y se convierte en un “cuerpo dócil”. En este proceso de sujeción su humanidad se ve comprometida al punto de que ella misma se compara con una “bestia” y su existencia se ve justificada sólo por su función instrumental. Cuca se transforma en una herramienta de trabajo útil para el régimen político de su país, un instrumento de trabajo con su propia extensión física: “un taburetico enganchado en el cinturón” para sentarse al lado de los surcos a ejercer su labor de máquina recolectora. Su vestimenta también cambia, pasa de usar zapatos de tacón, vestidos, maquillaje y joyas a andar en pantalones pescadores. Por último, su salud emocional se ve afectada al punto de caer en el uso de

medicamentos y alcohol para sobrellevar su dura realidad, para reprimir la conciencia de su malestar emocional, como un mecanismo de escape o de fuga del universo que la rodea, lo cual contribuye al deterioro de su cuerpo.

En la invectiva de Cuca, Fidel y la Revolución son también los causantes de alejarla de su hija María Regla. Reglita, el fruto de su amor y nuevo sentido de su vida, se entregará en cuerpo y alma a la Revolución tal y como ella se entregó alguna vez a Juan. Los sentimientos y la vida de Cuca Martínez han girado en torno a su amante Juan Pérez y a la Revolución, figuras representativas del poder masculino en el relato. Ella cuenta que: “En fin, que así fue, y esa es mi vida. Toda una vida... Vida que he dado entera. Porque había que defender el sueño revolucionario.” (107) Desde el principio de la Revolución, a Cuca se le despoja de un derecho básico corpóreo, la vivencia afectiva, el amar libremente y expresar afecto porque el gobierno rechaza de plano a sus opositores: “Y cuando a alguien se le ocurría chistar, protestar incluso de forma constructiva, era un contrarrevolucionario, un vendepatria, un traidor. Mi hombre era entonces todo eso: Un traidor a la patria, un gusano. Mi hombre era el enemigo.” (104)

Esta actitud de rechazo hace pensar que el único afecto posible y válido era el que se le profesaba a Fidel Castro y a la Revolución. La abyección (en latín *ab-jectio*) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir, lo cual presupone la existencia de un terreno o espacio de acción desde el cual se establece la diferencia. Como lo explica Judith Butler (2003): “La noción de abyección designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad (...) lo forcluido o repudiado dentro de los términos psicoanalíticos es precisamente lo que no puede volver a entrar en el campo de lo social sin provocar la amenaza de psicosis, es decir de la disolución del sujeto

mismo.” (21) La abyección de los cuerpos de los disidentes y expatriados, su inadmisibilidad por códigos de inteligibilidad se manifestó en políticas y prácticas estatales pensadas en el proceso pre-revolucionario y puestas en práctica desde el inicio de la Revolución que forzaron a estos cuerpos a vivir en las regiones sombrías de la ontología. En un sentido político- normativo, estos cuerpos abyectos son privados de su ontología, sus vidas no son consideradas “vidas” y su materialidad es entendida como “no importante”. De acuerdo con las políticas del nuevo gobierno, Juan es un ser abyecto con el cual no se debe mantener ningún contacto o relación. La negación de su existencia es también la negación del propio ser de Cuca Martínez, porque el pedirle que arranque a Juan de su vida es pedirle que abandone parte de su ser mismo, su derecho a sentir y expresar afecto.

Los meses pasan y María Regla nace, con y para la Revolución, la hija de Juan y Cuca le otorga un nombre cargado de simbología. Por un lado, regla es todo aquello que debe obedecerse y cumplirse. Por otro lado, su nombre corresponde al de una de las advocaciones de la virgen María más veneradas en Cuba, la Virgen de Regla, patrona de Regla, un municipio de la Provincia de La Habana. En la santería la Virgen de Regla se identifica con Yemayá, la diosa madre patrona de las mujeres y hermana mayor de Oshún (La Virgen de La Caridad). Existe una inversión de la pirámide familiar en cuanto en esta simbología que propone Valdés, María Regla y Cuca pasan a tener la relación de hermanas, siendo María Regla de mayor jerarquía. Reglita también es una ferviente creyente de la ideología revolucionaria y fiel seguidora del partido, lo cual produce una inversión de carácter ideológica en la pirámide familiar. Al respecto Carmen Faccini (2002) explica que:

En *Te di la vida entera* esa pirámide familiar se ve ideológicamente invertida. Es María Regla, la hija, quien sustenta fervorosamente la dialéctica revolucionaria durante buena parte de su vida. En contraste, el padre, cuya huida se confunde a veces en la novela con exilio político, es un oportunista corrupto e inmoral, quien no simpatiza con el régimen y llega a emitir un discurso sobre Martí que quiere ser desmitificador, pero resulta en la absoluta irreverencia. (6)

Por su parte, Cuca Martínez actúa de puente entre padre e hija ya que, a lo largo de los años y debido al sufrimiento que ha vivido por culpa de la decepción que le han producido sus dos pasiones ha aprendido a filtrar las ideas y emociones que acompañan a la Revolución. María Regla no ha vivido estas dos experiencias y su consciencia ideológica está formada a imagen y semejanza de los preceptos de la Revolución, ella forma parte de la nueva sociedad de hombres nuevos concebida por el Che Guevara.

Para comprender este concepto se hace necesario mirar al pasado prerrevolucionario y al inicio de la Revolución, época en la cual se creía que la nueva sociedad cubana debía ser libre del capitalismo y de sus vicios según el paradigma revolucionario. La nueva sociedad debía ser el espacio adecuado para ser habitado por el “hombre nuevo” soñado por el Che Guevara, ese hombre futuro que vendría a la tierra libre del pecado original. El hombre nuevo vendría a vivir en una Cuba libre, lejos de la explotación del hombre por el hombre, libre de ser “mercancía-hombre”, de la mercantilización de la cultura nacional y la prostitución, las cuales no serían más que el recuerdo del triste pasado de la nueva sociedad. Este modelo político esbozado por el Che Guevara en 1965, en una carta enviada desde África a Carlos Quijano, director del semanario uruguayo *Marcha*, tiene su predecesor cultural en el “hombre natural” que

Martí (1891) describe en su famoso ensayo “Nuestra América.” La función ideológica del hombre natural de Martí es similar a la del hombre nuevo de Guevara al inicio de la era castrista, en cuanto este es, como lo describe Buckwalter-Arias (2003):

El ciudadano solidario en una sociedad que, dada su larga experiencia colonial, se define, en gran medida, ante la metrópolis. Es el hombre digno, que no se vende, que no se doblega, que lucha contra toda opresión, tras la larga y humillante sumisión colonial y en vísperas de una anticipada redención un hombre que, sencillamente, responde al arquetipo del mesías. (703)

Sin embargo, este “mesías” encarnado en la novela de Valdés por María Regla sólo es solidario con sus congéneres revolucionarios. María Regla es una militante de la Revolución construida por la ideología de esta como un soldado de la patria y solo a ella le debe afecto, respeto y solidaridad. Cuca cuenta:

Mi hija se me escapó de las manos. Creció metida en su uniforme almidonado y planchado, el cual se quitaba cuatro horas antes de dormir, y con la pañoleta amarrada al cuello, con un nudo infalible y bien apretado. Nuestro lema es la solidaridad con cualquiera, menos entre nosotras. (129)

Cuca recrimina el constante apoyo del gobierno cubano a las causas socialistas alrededor del mundo (Chile, Perú, Vietnam, Nicaragua y Angola entre otras) mientras aumentaba la carencia de insumos básicos en la isla. En la invectiva de Cuca, Fidel y la Revolución son también los causantes de alejarla de su hija María Regla, ya que ella el fruto de su amor y nuevo sentido de su vida se entregará en cuerpo y alma a la Revolución tal y como Cuca se entregó alguna vez a Juan.

María Regla está tan entregada a la Revolución que repudia a su padre biológico, y posee un gran sentimiento misógino que se revela en la pésima relación con las mujeres de su entorno. Por un lado, ignora a su madre, la desprecia por la manera como la concibió, porque su padre es un “gusano” según dice ella: “No tengo papá, es un enemigo. Y los enemigos de la sociedad no pueden tener hijos revolucionarios como yo: el hombre nuevo.” (111) Cuca compara el abandono al que la somete su hija con el abandono de Juan: “Ella es igualita a él, a su padre. Mis dos grandes amores me abandonaron como a un perro sarnoso. Menos mal que puedo contar con la Puchunga y la Mechunga, ellas sí que son fieles.” (139) Los sentimientos misóginos de María Regla también se evidencian en su mala relación que establece desde la niñez con Mechunga y la Puchunga, las mejores amigas de su madre:

Las humillaciones se fueron haciendo cada vez más evidentes (...) Se negaba a visitar la casa de Mechunga y Puchunga. En la escuela le habían contado que esas dos mujeres habían sido prostitutas de oficio. Entonces dos nombretes salieron a relucir: Fala y Fana, que era algo así como la pinga y su enfermedad (...) la gente se dedicó a chismear sobre ellas, que si eran tortilleras, que si nunca habían tenido hijos, que si les gustaba empatare con millonarios, que si eran putas burguesas. (113)

Puchunga y Mechunga son una pareja de lesbianas que ejercen la prostitución en la Cuba prerrevolucionaria y que ayudan a Cuca en todo el proceso de sobrevivir en la gran ciudad. Desde el momento en que Cuca llega a la Habana procedente de Santa Clara, ellas son sus mejores amigas, la ayudan a sobrellevar el abandono de Juan y la maternidad. Ellas también sufren en carne propia los efectos de la Revolución en la cual

dos mujeres lesbianas no tenían cabida y debían ser “parametrizadas”, es decir disciplinadas. En su curso *Seguridad, territorio, población* (1977-1978) Foucault explica que la normalización disciplinaria consiste en establecer un modelo óptimo, construido en función de un cierto resultado y que la operación de la normalización disciplinaria consiste a pretender moldear a las personas, los gestos, los actos para que estén conformes a dicho modelo. Foucault agrega que:

Lo normal es, precisamente lo que es capaz de adecuarse a la norma, y lo anormal, lo que es incapaz de hacerlo. En otras palabras, lo primero y fundamental en la normalización disciplinaria no es lo normal y lo anormal, sino la norma. (...) la norma tiene un carácter primariamente prescriptivo, y la determinación y el señalamiento de lo anormal y lo anormal resultan posibles con respecto a esa norma postulada. (65)

Puchunga y Mechunga son dos mujeres liberadas sexualmente, irreverentes e impertinentes que por su comportamiento y manera de pensar disidentes son parte de esos sujetos abyectos que el nuevo régimen quiere desaparecer o normalizar. Por ser lesbianas, el régimen les hace juicio público, las castiga, les cambia el nombre y las rebautiza compañeras Fala y Fana. Además, las obliga a reinsertarse a una sociedad en la cual nunca encuentran cabida. Por el cambio de destino que sufren a causa de la Revolución, pasan el resto de sus días añorando la vida nocturna de La Habana, los cabarets y grandes salones de baile. Como su derecho a existir y amar les es negado por el régimen político, ellas deciden arriesgar su vida, se convierten en balseras y tratan de huir a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades. A mitad de camino se arrepienten y regresan a la isla porque la nostalgia que las invade no las deja abandonar su patria.

La presencia de estos dos personajes homosexuales en la novela de Valdés no es para nada gratuita, de hecho, la utilización de personajes queer es una de las características de la literatura cubana producida a partir del Período Especial. Durante el inicio de la Revolución, el tema de la homosexualidad fue vedado tanto en la literatura como en otras representaciones culturales, salvo por el capítulo ocho de la novela *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, o algunos lienzos de Raúl Martínez y muchos de Servanto Cabrera. Durante el Período Especial, la situación cambió significativamente, por una parte, el tema de la homosexualidad era una realidad tan obvia como para esconderla o matizarla³⁰. Por otro lado, las angustias económicas del Estado ocasionadas por la disolución de la Unión Soviética y el cambio social que siguió a este hecho, fue la inspiración de los jóvenes escritores de la época que se preocuparon por reflejar en sus escritos la vida urbana, las preocupaciones, angustias y desencantos de su generación.

Período Especial: Cuerpo y Ciudad en Ruinas.

El paso de los años y la experiencia de vivir el proceso revolucionario van marcando su huella en La Habana, que se llena de edificios viejos a punto de desmoronarse, espejo del decaimiento de la ciudad y del proyecto revolucionario: “Casi todos los portales están en ruinas, y el sol se cuele por la obturación hecha a causa de un inesperado derrumbe de columnas.” (197) Este desmoronamiento nacional también afecta

³⁰ La homosexualidad, tema que había sido amordazado por la Revolución, empieza a abundar en la literatura y las producciones artísticas cubanas. El debate se abre con “¿Por qué llora Leslie Caron?” (1988) de Roberto Urías y continúa, con mayor repercusión, en el cuento de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1991). Posteriormente es tratado en novelas y cuentos de otros autores pertenecientes al mismo grupo de los novísimos, como Ena Lucía Portela “Sombrío despertar del avestruz” (1996) o a grupos anteriores a este como Leonardo Padura en *Máscaras* (2005) entre otros. El sujeto homosexual pasa de ser invisible a ser un personaje recurrente no sólo en la literatura sino en el cine cubano, muestra de este hecho es *Fresa y chocolate* dirigido por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1994), *Mariposas en el andamio* (1996) documental dirigido por Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin o “Verde verde” (2012) del veterano Enrique Pineda Barnet.

el cuerpo de Cuca transformándola físicamente en un ser sufrido que vive añorando un pasado feliz y etéreo que nunca volverá. Cuca percibe este cambio:

El tiempo pasó velozmente, muchos edificios se derrumbaban, otros sufrían cambios considerables en la arquitectura, pues sus habitantes, al aumentarles la familia debían construir barbacoas (...) Yo seguía andando mi Habana, camina que te camina, bajo soles o temporales, y siempre iba a parar al Malecón, frente a mi azul mar mío. Esa masa vasta y gigantesca, o dulzona y dolorosa, rugiente y amorosa, esa masa índiga de agua, tan buena a veces, tan dura otras. Tan parecida a una madre. (119)

Agobiados por la crisis, los habaneros hacen uso de su inventiva para practicar lo que Antonio José Ponte (2001) llama “El arte de hacer ruinas”, título de uno de sus cuentos donde hace referencia a las modificaciones arriesgadas que los ciudadanos realizan en los edificios de La Habana. Durante la crisis de los noventa se hicieron numerosas las *barbacoas*, una especie de *mezzanines* improvisados que aprovechan la solidez de las viviendas coloniales para seguir construyendo encima de estas (Del Real y Pertierra 2008). A finales de la década de los noventa, en La Habana Vieja existían 17.074 barbacoas y 749 viviendas construidas de manera precaria en las azoteas (China et al 2008).

A pesar del deterioro que sufre la ciudad y de las condiciones precarias en las que vive, Cuca sigue manteniendo una relación profunda de arraigo hacia el espacio físico que habita. La Habana es suya “mi Habana” y su relación con ella es cercana y tranquila, aspecto que, como analizaré más tarde, contrasta mucho con la relación que Silvia, la protagonista de *La estrategia de Chochueca* establece con Santo Domingo.

Mientras la filiación entre Cuca y la madre es positiva, la relación entre la protagonista y el estado patriarcal representado por Fidel Castro está cargada de un profundo resentimiento: “Con los años, XXL, de novio de la patria se transformó en el padre. Y nos endilgaron a Talla extra de papá de todos los cubanos.” (105) Para Cuca el poder masculino es el responsable de la destrucción del ensamble nacional, la Revolución, por ejemplo, es la culpable de la huida de Juan y por consiguiente su sufrimiento. Por otra parte, “Talla super extra” es acusado directamente de la carencia doméstica:

A Talla Super Extra le andan diciendo "la cebolla": por su culpa las mujeres cubanas lloran en las cocinas. Se darán cuenta de que unas veces Talla es Extra, y otra es Super Extra Larga; depende del volumen, del peso, de las medidas, con que él asuma las responsabilidades o acontecimientos del momento. Para seguir en mi rutina, y entrar en talla, entallar la comida, que es lo que tengo que resolver ahora mismo, ya, y no la baba política. ¿Qué cocinaré, Virgencita? (97-8)

La escasez doméstica vivida durante el Período Especial convierte al hambre en protagonistas no sólo de la novela, sino en general de muchas de las producciones literarias de la época. En estas producciones abundan recetas de platos típicos de la gastronomía cubana que desaparecieron del menú nacional, como una manera de expresar el desencanto que floreció en el pueblo cubano. Además, en el lenguaje coloquial surgen expresiones como “resolver” e “inventar” para expresar las prácticas de supervivencia que debió adoptar el pueblo cubano. (Whitfield 2008).

En relación con la crisis de los noventa en Cuba, Dilla Alfonso (20014) explica que:

El PIB se redujo en cerca del 40% en pocos años, sólo en 1993 lo hizo en 15%, produciendo un constreñimiento del ingreso real de 37% y la pensión media real en un 42% los salarios reales, diseñados para un consumo mediocre pero subsidiado, quedaron reducidos a un puñado de dólares con los que había que garantizar una parte cada vez más grande de la canasta básica.

Al igual que el resto de sus compatriotas, Cuca sufre las tempestades de la época y debe adaptarse a las nuevas circunstancias que la llevan a “resolver” e “inventar”, que no es más que crear estrategias para poder seguir viviendo, aunque esto implique caer en la ilegalidad:

— ¡UN BONIATO, SEÑORES, ¡de pensar nada más en un boniato se me hace la boca agua! ¿Qué rayos cocinaré hoy? A lo mejor va, y me pongo de suerte, y salgo a forrajear para la calle, y me topo con Chicho, el viandero clandestino. ¡Si le quedara un platanito, o quien sabe va y hasta consigo un boniato! (195)

Los significados de ilegalidad y legalidad se invierten y la comida, recurso esencial de subsistencia, se vuelve un elemento de tráfico clandestino debido a la escasez de productos básicos. Los alimentos que provee la libreta de asignación alimentaria hastían a la protagonista: “Yo sí que no puedo, le tengo asco a todo lo que venden por la libreta, ¡ahggbb, ni muertecita! Pero debo alimentarme, y ahora sí que estoy, que veo doble, partía por la mitad.” (196)

El hambre causa estragos en el cuerpo de Cuca, su cuerpo antes voluptuoso queda reducido a un montón de huesos por culpa de la alimentación precaria, causando una sensación de extrañamiento entre el personaje y su cuerpo:

No sé qué ponerme de ropa, estoy tan flaca, cualquier vestido me queda mata'o.
No me hallo, descolocá, los huesos flojos, no me hallo en mi cuerpo, me veo
chambona, así, escorá como un bote. Cuca Martínez se tira un trapo por encima,
asea su cara y sus partes con una astilla de jabón de lavar, peina hacia atrás sus
greñas canosas, unta detrás de las orejas, con una gota en cada una, agua de
violetas (...) La mujer camina despacito, por temor a resbalar y partirse la cadera
(...) La anciana camina cancanando, sin embargo, coqueta. (196-99)

Cuca percibe su propio cuerpo como un lugar extraño e incómodo en el cual le es difícil
habitar. Un cuerpo que no le gusta y ve de manera negativa, al punto de compararlo con
un bote a punto de naufragar. A pesar de la situación precaria en la que vive, Cuca se
preocupa por estar bien arreglada. En su andar se nota la huella y los estragos que el
tiempo ha causado en ella y en La Habana. El cuerpo de Cuca es frágil y está en riesgo de
derrumbarse y partirse en pedazos como le está ocurriendo a la ciudad, sin embargo, al
igual que La Habana Cuca conserva cierto encanto, aún es “coqueta”.

La angustia constante que le produce su entorno y la continua añoranza por el
amor de Juan llevan a Cuca a hundirse en la desesperación. Sueña todas las noches con su
amante, se muerde los labios dormida y tiene pesadillas constantes, situación que la lleva
a mutilar su cuerpo: “En protesta ante la impotencia de conseguir que el amor de mi vida
volviera a besarme, y asustada ante mis autoataques besucones y chupones, fui al dentista
y ordené que me sacara los dientes. Todos, absolutamente todos en un día.” (99) El
episodio excesivo de automutilación que comete Cuca podría ser interpretado como el
acto extremo de ejercer soberanía sobre el único espacio posible que ella puede reclamar
como suyo, su cuerpo, aunque esto implique volverse más vulnerable. En un estado que

lo controla todo, realizar este acto subversivo es una manera de ejercer su afirmación personal, de reclamar agencia y soberanía sobre sí misma. David Le Breton (2007) señala que las modificaciones estéticas son, con frecuencia: “el recurso de los individuos en crisis que encuentran por este medio la posibilidad de cortar de tajo con la orientación de su existencia, cambiando los rasgos de su rostro o el aspecto de su cuerpo.” (56) Cuca confiesa que no quería ser bella, no quería que nadie la viera bonita, tal vez culpando a la belleza física de parte de los males que le han ocurrido, de que Juan se aprovechara de ella y luego la abandonara a su destino.

Después de más de tres décadas Juan regresa a la isla para recuperar no sólo el amor de Cuca y María Regla, sino el billete de un dólar que dejó al cuidado de Cuca al escapar de la isla. El serial del billete contiene la clave para la cuenta de un banco en Suiza donde se encuentra guardado el dinero de la mafia a la que Juan pertenece, la cual fue expulsada de Cuba con el inicio de la Revolución. Esther Whitfield (2008) interpreta ampliamente el significado de este billete en la trama de la novela de Valdés y explica que a través de la relación de este con Cuca se puede ver el cambio de importancia de la moneda estadounidense. El dólar pasa de no tener valor alguno durante la época revolucionaria a cobrar vital importancia durante el Período Especial cuando se inicia el proceso de dolarización de la isla. Las implicaciones de este cambio radical de significado del billete de un dólar se hacen evidentes tanto en el meollo de la novela como en la sociedad cubana.

Por quebrantar la norma que prohíbe reunirse con los disidentes del régimen cubano o “gusanos” Cuca es aprehendida por un organismo de control estatal que la somete a interrogatorio y la tortura. Este acto de tortura es la legitimación del poder del

torturador en afán de validar el sistema estatal. En su libro *The Body in Pain* (1985) Elaine Scarry analiza los procesos de tortura en diferentes regímenes políticos autoritarios y la dinámica del proceso de interrogación. Durante la interrogación se le inflige dolor al interrogado con el objeto de obtener respuestas y se lleva a cabo una dinámica de preguntas y respuestas. Según Scarry:

“The question” is mistakenly understood to be the “motive”; “the answer” is mistakenly understood to be the betrayal. The first mistake credits the torturer, providing him with a justification, his cruelty with an explanation. The second discredits the prisoner, making him rather than the torturer, his voice rather than his pain, the cause of his loss of self and world.” (Scarry 35)

Para Scarry, la tortura es un proceso complejo en el cual el torturador inflige el mayor dolor posible sobre el torturado con la excusa de hacerlo confesar, pero a través del dolor corporal también se llega a la pérdida de la facultad del habla. Al torturado se le hace involucionar y perder su ser, en definitiva, se le hace regresar a la etapa anterior al lenguaje, al grito. Los gritos que produce el torturado serán grabados y reproducidos más tarde para torturar psicológicamente a otros acusados. Como consecuencia de la tortura infligida por el Estado, Cuca padece muerte cerebral y queda en estado vegetativo, concretándose así la pérdida de su ser.

Su hija Regla tampoco corre con buena suerte, ella muere sepultada por el derrumbe del edificio de apartamentos en el que habita:

María Regla sigue bajando a toda velocidad las interminables escaleras de caracol. Crujen los peldaños de vieja y podrida madera, incluso, a veces tiene que saltar, pues faltan varios escalones y cuando vuelve a caer toda la espiral retumba

(...) María Regla cae livianamente, con su ínfimo peso de cien libras (...) Detrás de ella y en menos tiempo que un pestañear, se derrumban ciento cincuenta años de piedra, cemento, madera y arena. Ciento cincuenta años de historia. Ciento cincuenta años de vida. El solar se hace polvo y todos duermen. Absolutamente todos mueren, el solar se hace polvo. (341-42)

Dilla Alfonso (2014) menciona que de un total de 31.245 viviendas existentes en La Habana Vieja el 59% estaba en mal estado, ocurrían 1.5 derrumbes diarios y 751 edificios que contenían más de 5.000 estaban expuestas al colapso. La precariedad del momento no sólo se ve en la arquitectura, también se percibe en el cuerpo de María Regla, quien sólo pesa 100 libras al momento de morir. El edificio donde vive María Regla colapsa por el abandono y la carencia que sufren la ciudad y el Estado por culpa de las decisiones del régimen político, la caída del bloque socialista y el bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos que sufre el país en ese momento. La suma de todos estos factores provoca una gran crisis que afecta la economía de la nación y por consiguiente el bienestar de los ciudadanos.

Memoria, Reapropiación del Cuerpo y Subversión

Aunque se esté cayendo a pedazos, aunque muera de desengaños, La Habana siempre será La Habana. Y si la recorres en los libros escritos para ella, donde la ciudad aparece como una maga (...) si la acaricias como sonámbula destimbalada de sufrimientos, en la duda y deuda del exilio, con el tormento del imposible, entonces se da uno cuenta de que La Habana es la ciudad posible todavía, la de amor, a pesar del dolor. (74)

Las diferentes voces narradoras en la novela de Valdés buscan recuperar en su discurso la ciudad que la Revolución les ha arrebatado. Desde la memoria y la nostalgia reconstruyen las imágenes y los recuerdos de lo que fue la ciudad, antes de y durante la Revolución. Ellas actúan como etnógrafas encargadas de rescatar la mayor cantidad de detalles posibles de la ciudad que les apasiona y de esta manera reapropiarse de ella. Para estas voces narradoras La Habana “Aunque se esté cayendo a pedazos, aunque muera de desengaños” es una ciudad posible.

En su narración, “el cadáver” vuelve una y otra vez a ese “lugar de memoria” es decir: a “ese lugar antropológico que no queda nunca completamente borrado” y tienen una historia o un mito (Augé 1992). El regresar a este lugar es intentar recuperar desde la literatura aquello que ya no existe, es intentar volver a la idea de la ciudad feliz donde todo era posible. En estos “Lugares de la memoria” podemos percibir nuestras diferencias y la imagen de lo que un día fuimos, sin embargo, como lo explica Augé (1992), los habitantes del lugar antropológico viven en la historia, no hacen historia, ellos son:

Espectadores de sí mismos, turistas de lo íntimo, no podrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria los cambios de los que da testimonio objetivamente el espacio en el cual continúan viviendo y que no es más el espacio en el que vivían. Por supuesto, el estatuto intelectual del lugar antropológico es ambiguo. No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros. Esta idea puede ser parcial o mitificada. Varía según el lugar que cada uno ocupa y según su punto de vista. (61)

Como espectadora de su pasado y turista de su relación íntima y cercana con La Habana, Cuca hila sus recuerdos de la ciudad con la música y los olores que marcaron en su memoria las huellas de un pasado algunas veces esplendoroso y otras veces triste. El ensamble que conforman la ciudad y el cuerpo de Cuca es el lienzo donde se plasman las cicatrices de los cambios abruptos a los que el régimen político del país les somete, Cuca y La Habana son testigos y a la vez protagonistas de los acontecimientos.

La relación que establece el Cadáver con La Habana recuerda una frase del poeta y cantautor español Joaquín Sabina: “No hay nostalgia peor que añorar lo que nunca, jamás sucedió”. A diferencia de Cuca, el Cadáver nunca vivió en la ciudad que tanto añora, así lo confiesa al inicio del capítulo dos: “Esa era La Habana, colorida, iluminada, ¡qué bella ciudad, Dios santo! Y que yo me la perdí por culpa de nacer tarde.” (31)

Morbilia Fernández (2003) explica que: “mientras para Cuca, La Habana es la ciudad “azucarada” y de músicas y voces aguardientosas.” (33) Para Valdés esta Habana gozadora y sensual no hace parte de la memoria de su generación, por esta razón no se comporta como cronista de la historia de esta ciudad sino como depositaria de los testimonios de otros: “Todos, cuentan, siempre a punto de caramelo.” (52)

La primera voz narradora de *Te di la vida entera* se identifica como: “No soy la escritora de esta novela: Soy el cadáver. Pero esto no tiene la más mínima importancia. Lo imprescindible ahora es contar (...) Más tarde, en otro capítulo, presentaré mis credenciales de muerta oficial. Ahora paren las orejas, o mejor, zambúllanse en estas páginas a las cuales, no sin amor y dolor, en tanto que espíritu he sobrevivido.” (13)

A medida que el relato avanza se descubre que “el cadáver”, narradora inicial de la novela es en realidad María Regla quien muere al colisionar el edificio de

apartamentos donde habita. La escritora revela quien es la autora intelectual de la obra: “No olvides que es ella quien me dicta este libro. Sí, ¿pero no te habías enterado? Es el mismísimo cadáver... dictándome desde el capítulo uno, coma por coma, punto por punto.” (344) Desde la muerte, María Regla, llena de nostalgia y de dolor por su ciudad perdida, cumple las funciones de depositaria de la historia de su país y de su familia. El Cadáver funge como una especie de Scheherezada caribeña de ultratumba que, ya que no pudo demorar la hora de la muerte a través de sus historias, como lo hizo la concubina del sultán Shahriar, sigue narrando después de muerta para ganarle minutos a la vida. El Cadáver narra con tanta destreza y añoranza que logra su propia resurrección por medio de la pluma de la escritora. La manera que Cuca y María Regla emplean para subvertir el destino al que las induce el sistema político opresor y rebelarse al sistema de poder que las lleva a la destrucción, es contar lo que pasó desde su perspectiva. Ellas se apartan de la narrativa oficial de la experiencia revolucionaria, siempre optimista y exaltadora de triunfos y logros, para dejar el testimonio de sus vivencias y sufrimientos. Inscribir sus historias es la manera de reclamar la ciudad y la vida que les fue arrebatada por la Revolución. Al narrar sus experiencias se reapropian de sus cuerpos separándolos de la narrativa oficial que les arrebató su individualidad limitándolas a ser cuerpos útiles al servicio del sistema estatal. Además, a través de sus testimonio, Cuca y María Regla reconstruyen desde la memoria y el sentimiento la ciudad que poco a poco se ha ido perdiendo entre escombros.

En *Te di la vida entera*, Cuca y María Regla son testigos de primera mano de los efectos de la ideología y el sistema político imperante en su país. Por el contrario, Silvia la protagonista de *La estrategia de Chochueca*, debe lidiar con los rastros de la ideología

trujillista y sus efectos en la ciudad. En la retórica de su andar Silvia tratará de sobrevivir y ganar un espacio en la ciudad trujillista.

La estrategia de Chochueca o la retórica del andar

Néstor E. Rodríguez (2005) explica que la narrativa de la nación que emergió en el contexto posterior al surgimiento de la República Dominicana en 1844 permaneció prácticamente inalterada como eje retórico hasta el presente. Si bien en diversos momentos históricos su manifestación hace gala de matices particulares, la literatura dominicana fue permeada por la idea de lo nacional desarrollada por intelectuales decimonónicos interesados en construir la nación desde una perspectiva hispano-céntrica que anulaba ciertos elementos fundamentales de la cultura dominicana (Arnold 1994). El auge del pensamiento hispano-centrista se ve afectado posteriormente por el intento de consolidar el saber nacional y establecer una identidad social que homogeneizara al pueblo en cuanto a posiciones sociales, pensamiento político e historia. Tanto Mateo (2005) como Rodríguez (2005) atribuyen esta fuerza homogeneizadora en la República Dominicana a la ideología trujillista, por ser en la época de la dictadura de Trujillo (1930-1961) que este saber nacional adquirió su formulación más acabada. Rodríguez se refiere a este saber nacional como la “ciudad trujillista”, esta coloniza subjetividades para alcanzar una unidad cultural, económica y política, pero esta unidad se torna imposible porque la única fuerza que la une es precisamente la ideología/discurso trujillista. Como respuesta a estos hechos, la literatura dominicana de los últimos treinta años, en especial la narrativa, evidencia un ataque frontal a los vestigios de ese saber uniformador³¹. Es

³¹ Rita de Maeseneer y Fernanda Bustamante (2013) destacan los trabajos Rita Indiana, Rey Emmanuel Andújar y el escritor dominicano-americano Junot Díaz como claros exponentes de esta ruptura.

este discurso homogeneizador el que Rita Indiana Hernández lucha por impugnar en *La estrategia de Chochueca*, novela en la cual se embrollan las variables epistémicas que sostienen la ciudad trujillista en la actualidad y representa la vida en la sociedad marginal. La novela puede inscribirse dentro de los relatos en los cuales se llevan a cabo “las prácticas literarias territoriales de lo cotidiano” que Josefina Ludmer (2010) define como “literaturas postautónomas” (150). Un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en “islas urbanas” (en zonas sociales) en donde los sujetos se definen por su pertenencia a ciertos territorios. Un tipo de escritura del yo, donde el yo se instala localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y que atraviesa tanto la frontera de la literatura como de la ficción, textos que:

Fabrican presente con la realidad cotidiana (...) que no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. (151)

Este tipo de narrativas se instala en la fábrica del presente que es la imaginación pública y desde allí cuenta las vidas cotidianas, en alguna isla urbana latinoamericana.

Desenterrando las experiencias de sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios. Desarticulando la inteligibilidad de sus cuerpos, navegando entre los intersticios y espacios liminales en los cuales se ubican estas identidades disidentes y abyectas que han sido de alguna manera desterrados del sistema social y político del que deberían hacer parte. Vera -Rojas (2017) señala que en *La estrategia de Chochueca*:

Es recreada una generación de dominicanos que no aparecen en la publicidad, que no es pensada por la política y que podría pertenecer a cualquier otra ciudad,

porque sus realidades sobrepasan el territorio insular para reflejarse en la realidad urbana de ciudades como Nueva York, Barcelona o Ciudad de México. Sus personajes son sujetos nómades que no están adscritos a referentes identitarios, ni sexuales, ni políticos, sino que se reinventan con el devenir (212)

Y es que en esta lucha por subvertir la ideología del poder hegemónico ejercido en la ciudad trujillista se necesita un sujeto divergente, una piedra en el zapato que genere la incomodidad necesaria para hacer tambalear la estructura ideológica de la ciudad. Un sujeto que fuerce al lector a cuestionar su posición en la sociedad y a cuestionar la identidad homogénea que ofrece la narrativa nacional dominicana sustentada por la ideología trujillista. Este sujeto se encuentra en una ciudad que existe fuera y dentro de la ciudad nacional, una ciudad global, heterogénea, un espacio de interacción no delimitado por fronteras geográficas ni geopolíticas. Néstor E. Rodríguez sitúa la obra de Rita Indiana en: “la producción literaria dominicana reciente... (que) manifiesta cierta incomodidad con la idea de representar una identidad cultural estable y homogénea como la esbozada por la literatura precedente en consonancia con la razón unificadora de la ciudad trujillista.” (86)

La narración de las vivencias de estas subjetividades periféricas instaura un locus en el cual es posible ejercer resistencia en contra de la idea de la existencia de una subjetividad única y homogénea, una construcción identitaria que privilegia lo heterosexual, caucásico, católico, masculino. La temática y estructura de *La estrategia de Chochueca* cuestionan la estabilidad de identidades nacionales en la “modernidad líquida”. Como lo ha expresado Zygmunt Bauman (2004), la etapa de la modernidad en la cual nos encontramos es una en la que la identidad es móvil, poseedora de una fluidez

otorgada por el acceso a la tecnología, la globalización económica y cultural. Para Bauman la sorprendente movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de “levedad”:

Asociamos “levedad” o “liviandad” con movilidad e inconstancia: la práctica nos demuestra que cuanto menos cargados nos desplazemos, tanto más rápido será nuestro avance. Estas razones justifican que consideremos que la “fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprender la naturaleza de la fase actual – en muchos sentidos nueva – de la historia de la modernidad. (Bauman 2)

El personaje de Silvia en *La estrategia de Chochueca* encarna una metáfora de la modernidad líquida; ella se desplaza, fluye, se desborda por la ciudad de Santo Domingo de los años noventa. Viaja a pie, sin equipaje, viviendo una vida que podría parecer simple, pero que al igual que los líquidos engaña con su apariencia y oculta la densidad de su historia. Silvia y sus amigos habitan en los bordes y los intersticios de los dispositivos de poder (Foucault 1984) y al igual que el agua son inasibles e ingobernables.

Silvia controla la narración de principio a fin, a través de sus descripciones y observaciones el lector viaja con ella por la ciudad. A través de sus descripciones, flashbacks y reflexiones el lector recorre su mundo. Silvia y sus amigos combaten el tedio y la desesperanza a través de las raves, las drogas, el alcohol, el sexo desenfrenado y los delitos menores. A ella y a sus amigos los cubre la desesperanza, la falta de asombro y el deseo ambiguo entre la supervivencia y destrucción. El argumento de la novela gira en torno a un acto aparentemente intrascendente como es la devolución de unas bocinas robadas después de un concierto. Este hecho devela la existencia de una

ciudad marginal habitada por identidades subalternas, un submundo en el cual se desenvuelven las vidas de un grupo de sujetos divergentes, jóvenes de distintas clases sociales de Santo Domingo. El inicio de la novela es violento, lleno de imágenes chocantes y desagradables:

Habían matado a alguien afuera (...) un camión de cerveza había arrastrado a un muchacho dejando la autopista cubierta de vísceras y sangre. La gente quería tirarse de los balcones, corría morbosa a presenciar las execrables artesanías de la muerte. Yo me abría paso entre doñas en bata y niños que explicaban el accidente con lujo de detalles, caminé hasta que pude porque cuando lograba acercarme otra turba me detenía y me hacía escuchar las voces de asco. Lo que escuché aquella noche quedó pululando mis sueños. El cuerpo deformado del muerto, y sus mil versiones, se me aparecía en medio de la conversación más despreocupada, el real se quedó detrás del círculo que los vecinos y los peatones hicieron alrededor de él.

(13)

La imagen del cadáver destrozado contra el pavimento y la actitud morbosa y libre de cualquier sentimiento de empatía hacia el peatón muerto que demuestran los adultos y niños testigos del accidente denotan una sociedad en la cual la violencia y la muerte están normalizadas. La pérdida de una vida no causa asombro o dolor, solo genera asco y curiosidad morbosa. Maeseneer y Bustamante (2013) argumentan que Rita Indiana: “enfatisa la descripción de la herida bajo una poética visual que, a través de la espectacularización y parodias de estrategias audiovisuales propias de la ciencia ficción, produce un distanciamiento total del cuerpo herido.” (410) Esta manera de describir lo que sucede como si fuera una película concuerda con la aseveración que la protagonista

hace más tarde cuando asegura “estar como en una película.” (70) El cuerpo deformado se multiplica a través de los relatos que hace la gente del accidente y además de ser despojado de la vida, el cuerpo también es despojado de su historia y se convierte en una anécdota más de las cosas que suceden en la calle. La muerte se trivializa, pierde su peso y su seriedad y se transforma en un espectáculo callejero que, al terminar, toda la audiencia comenta.

Desde el inicio, la novela muestra la ciudad como un lugar hostil en donde se genera una relación saturada de una fuerte carga de rencor entre los sujetos y la ciudad. Luego del accidente Silvia sale a caminar:

Cuando todo terminó y la gente se fue a acostar caminé adormilada por muchas calles, una u otra me parecían la misma. La sola acción de andar ofrece posibilidades inevitables, se camina sin pensar que se camina, más bien tintineamos las caderas acompañando las piernas a la cadencia automática. Por un momento es delicioso saberse sola en este subdesarrollo de mierda. (...) desde ese momento debí sospechar que algo grande e inútil como el Obelisco caería sobre mí, pero no. (13)

Santo Domingo no despierta en Silvia ningún tipo de encanto ni fascinación, solo un profundo tedio o hastío por el espacio. Todas las calles le parecen iguales y el andar por ellas es una actividad monótona que se realiza de manera mecánica, libre de sentimientos o emociones. El Obelisco, monumento construido por Trujillo para celebrar el cambio de nombre de la ciudad de Santo Domingo a “Ciudad Trujillo” es visto como “algo grande e inútil,” en cuanto la presencia del monumento sirve para recordar el poder que Trujillo tuvo sobre el país. Pasearse por la ciudad construida al gusto del dictador es recordar “el

subdesarrollo de mierda” que constituye el espacio urbano que ella y su generación han heredado.

En las prácticas espaciales de los sujetos se pueden presentar topofilias es decir apego por el lugar con el cual se interactúa, razón por la cual, la caminata, el deambular sin rumbo fijo o el paseo urbano producen placer, son una experiencia agradable. Por el contrario, también se pueden desarrollar topofobias, es decir, rechazo o fastidio por el lugar en el que se permanece y las practicas espaciales en estos espacios en lugar de placer producen desagrado e incomodidad (Tuan, 1990; Relph, 1976). A diferencia de Cuca Martínez y El Cadáver, las narradoras de *Te di la vida entera*, que expresaban una gran topofilia en sus prácticas espaciales en La Habana, la relación de Silvia con Santo Domingo está cargada de una profunda topofobia. La relación de proxemia entre Cuca y La Habana daba paso al enlace del cuerpo urbano y el cuerpo físico hasta formar un ensamblaje como ya lo expliqué anteriormente. En la memoria de Cuca permanece el recuerdo y la nostalgia de la hermosa ciudad que era La Habana de su juventud. Para el Cadáver La Habana es la ciudad deseada que nunca llegó a conocer, pero navegando por sus vestigios sabe que existió y la añora. La relación de ambas narradoras con la ciudad es proxémica. Silvia en cambio no tiene un referente positivo de la ciudad, ella no conoció la ciudad antes de Trujillo, ni durante la época de Trujillo. Para ella la ciudad es una especie de herencia incomoda con la que debe lidiar día a día, y por tanto con mucha frecuencia sueña con la destrucción de la ciudad:

La ciudad en llamas es un sueño que siempre tengo, el de un fuego apocalíptico que se come a Santo Domingo. Hay otro en el que la isla se hunde por aquello de Duarte. Nadie me cree cuando les digo que arde, que los fuegos llegan a los

techos del Alcázar de Colón y que el Obelisco es una inmensa vela ennegrecida.

De todos modos, se mueren todos. (47)

La isla se hunde como la figura y las ideas de Juan Pablo Duarte, el fundador ideológico de la República Dominicana que financió la guerra de independencia en contra de los haitianos en 1844. Este arquitecto intelectual de la nueva república se distinguió de las elites criollas que defendieron los proyectos de independencia en el siglo XIX en América Latina porque forjó una doctrina de construcción de una nación que carecía de formulaciones racistas (Torres- Saillant 2010). La isla se hunde como sus ideas porque uno de los pilares de la ideología que fundamente la “Ciudad Trujillista” es precisamente el antihaitianismo y el racismo profundo que aún pulula en la nación moderna³², ideas que van en contra del proyecto de nación de Duarte. El fuego apocalíptico con el que sueña Silvia consume el pasado colonial de Santo Domingo ya que llega a los techos del Alcázar de Colón, palacio que sirvió de vivienda a Diego Colón, hijo de Cristóbal Colón. Diego Colón llegó a la isla en 1509 cuando el rey Fernando de Aragón lo nombró gobernador de la isla que entonces se llamaba La Española. La edificación recuerda otro de los pilares de la ideología trujillista, el hispanismo, el aprecio por la herencia colonial que ya he comentado en este capítulo. Ese mismo fuego apocalíptico consume como a una vela el Obelisco, el gran monumento de forma fálica que honra a Trujillo y su hegemonía sobre el país. En definitiva, la ciudad es un signo cargado de significados negativos que provocan que Silvia tenga una relación topofóbica con la ciudad. Alicia

³² Para más información sobre la complejidad del pensamiento racial y el discurso racial en la sociedad dominicana ver el estudio de Silvio Torres-Saillant. *Introduction to Dominican Blackness* (2010).

Lindon (2009) aborda la dinámica de relación entre el sujeto cuerpo y el espacio, y explica que:

El sujeto cuerpo se constituye en un activo constructor de distancias espaciales y sociales con los otros y de alejamiento de un lugar. La lógica corporal es de tipo diastémica y topofóbica. El sujeto sentimiento es lo que orienta al sujeto cuerpo. El sujeto sentimiento se encuentra orientado por el rechazo, el desagrado, y a veces miedo, por el lugar y los otros que lo habitan. Para el sujeto cuerpo el lugar sólo constituye un espacio atravesado. La lógica espacial que predomina es la de pasar por el lugar de manera fugaz. La temporalidad es la del transcurrir breve y acelerado. (16)

En primer lugar, la relación que Silvia construye con la ciudad es diastémica porque Santo Domingo encarna el recuerdo de lo que fue Ciudad Trujillo, el espacio que rememora la ideología opresora del dictador que decidió hacerse omnipresente en cada uno de sus rincones. Además, la ciudad proyecta la sombra de la ideología trujillista que nubla las posibilidades de “ser” de los sujetos divergentes como Silvia, que se construyen fuera de los parámetros de esa ideología. Por esta razón, su relación con la ciudad es incómoda y su experiencia de los espacios no es placentera, transitar por ellos se asemeja a una carrera de obstáculos. En segundo lugar, este sentimiento de distanciamiento del espacio da lugar a que la lógica espacial que predomine en la interacción de Silvia con la ciudad sea la de pasar de manera rápida por las calles, como en una carrera a contra reloj. El siguiente pasaje, uno de los más largos de la novela, ilustra perfectamente este fenómeno, en él Silvia describe detalladamente cómo ir a pie del parque Independencia hacia la avenida Bolívar a las 6:15 de la tarde:

Lo del parque tiene sus requisitos; debe de caminarse toda la calle El Conde, toda, sin mirar ni una sola vez hacia atrás, sin dedicar los ojos a las pulseritas de los peruanos, calaveritas de plata en collares de cuero, dulce de guayaba debajo de la sombra cuadrada de un balcón al que dejaron mudo cementándole la puerta, unos carajitos pidiéndote cigarrillos frente a las maquinitas, un amigo, así de todo, bonito y barato, pasas italianas buscando morenitas que les hagan la vida imposible, pero no te detengas a mirar porque te come este asunto de zapatos y papel crepe, camina, camina que al llegar a la Palo Hincado, cruzas la calle cuidando de no maltratarte las canillas entre los bompers de la chatarra para ya del otro lado, con la puerta del Conde en la cara, un poco hacia la izquierda, esperar un segundo y esperar a escuchar un goteo, entre los gritos y la bulla maravillosa. Se voltea uno por primera vez desde la catedral y ya no se sabe qué hacer con tanto. (48)

La ciudad es una especie de selva de cemento hostil en donde para cruzar las calles y sobrevivir en el intento se requiere de un manual de instrucciones detallado. El paseante debe emprender el viaje exploratorio “sin mirar ni una sola vez hacia atrás”, quizá para evitar tener el triste final de la mujer de Lot y terminar convertido en estatua de sal, o para no sufrir, como Orfeo, la pérdida de Eurídice en el inframundo. La calle se transforma en un gran mercado, un gigantesco escaparate en el que el fetichismo de la mercancía y el deseo por consumir alcanzan su máxima apoteosis. En este escaparate están en venta desde pulseras, collares y dulce de guayaba, hasta sexo con mujeres de color, por eso la instrucción de Silvia es muy clara: “no te detengas a mirar porque te come este asunto de zapatos y papel crepe.” En la descripción que da Silvia aparecen

nuevamente dos de las imágenes constantes en la novela, jóvenes dedicados al ocio y al vicio: “carajitos pidiéndote cigarrillos frente a las maquinitas” y elementos obsoletos que ya no cumplen su función o que estorban: “un balcón al que dejaron mudo cementándole la puerta” y “los bompers de la chatarra” que maltratan las piernas del paseante, metáforas de un pasado inútil que estorba y no deja andar libremente. A medida que se avanza en el recorrido el caos aumenta y el ruido se apodera del lugar:

El ruido sale ahora como del piso y es una sustancia común entre los niños con uniforme, miles, que intentan abalanzarse hacia la calle con resonancia de árbol que cae, con el sonido de esos árboles enormes que tumban en el Amazonas. La puerta del Burger King que se cierra y se abre, un niño que corre corre con la boca llena de dulce, siete estudiantes de Bellas Artes con los pinceles en un puño, los choferes de los carros públicos asomando la manecita, anunciando, el índice en una catatonia graciosa, la dirección que llevan, arriba, Marión, Feria, el índice loco como otra antena en el techo del carro, derecho, derecho, ¿derecho? Los vendedores de todo, que se te vienen arriba este polen destartalado, todo tan pequeñito, entrándome agujas y pinchos de acupuntura en cada chacra. (49)

El ruido se materializa en una sustancia que se abre paso por el espacio y lo invade. La descripción que Silvia da del espacio se conecta con la idea de la calle como una selva en la que retumba el sonido de árboles cayendo producto de lo que parecería una estampida de niños en uniforme atravesando el espacio. La imagen de la selva primitiva es interrumpida por un gran símbolo de la globalización, la rapidez y el consumismo: “La puerta del Burger King que se cierra y se abre”. Luego se ingresa en un caos en el que conductores y autobuses públicos forman un mismo cuerpo y en el que todo está en

venta. El caos genera en la protagonista la sensación de agujas punzándole el cuerpo, su interacción con la ciudad es dolorosa, por eso la prisa para acabar con la interacción con este tramo. Esa interacción con la ciudad también es ambigua:

Y todo se empieza al caminar hacia la avenida Bolívar compartiendo con la turba un gozor tembloroso, un temblor que tiene algo de algodón de azúcar. Se sigue caminando hasta que todo vuelve a partirse en pedacitos inconexos, como siempre, es normal...la ciudad debería quemarse, pero no lo hace, bullendo, silbando con una cosa de gato, de horno medieval, de corbatas mal amarradas y travestis que se comen un mango agarrándose las tetas, la ciudad quemándose ciega, partiéndose en pedacitos (49).

La ciudad genera sensaciones extrañas y ambivalentes en Silvia. Por una parte, produce gozo, pero a la vez temblor, señal de inestabilidad. Ese temblor es comparado con el algodón de azúcar algo que es efímero, empalagoso y de color estridente. La sensación de inestabilidad es reforzada por la imagen de la ciudad partiéndose en pedacitos, como un rompecabezas formado por piezas inconexas que no hacen ningún sentido, pero que desconciertan o incomodan a la vista como las “corbatas mal amarradas y travestis que se comen un mango agarrándose las tetas”. Al final, la fantasía de la ciudad siendo consumida por el fuego y desmoronándose en pedacitos persiste.

Es en este espacio urbano en donde Silvia y sus amigos luchan por suavizar los ladrillos que forjan una ciudad que no les da cabida y que los oprime hasta abrumarlos. A la vez que intentan escapar de sus realidades miserables y de esa cotidianidad social que no los comprende haciendo uso de los placebos del mundo globalizado: el alcohol, los

narcóticos, el sexo, la música, el dinero fácil y la Internet. El comportamiento y las prácticas espaciales de Silvia y sus amigos resultan “raras” para el resto de la sociedad:

A los muchachos, a los otros, los conocí después. En unas semanas estábamos todos, los suyos y los míos, de arriba para abajo, haciendo bulla, bebiendo, fumándonos entre diez un cigarro, arrebatándonos cuando podíamos. Por las tardes nos metíamos en el apartamento de Franco y nos sentábamos entre los cassettes de video y las cajas de cómics (...). (S)iempre acababan echándonos de todos lados, no es que fuéramos tan necios, era algo en la forma de sonreír, como si con nosotros y nuestro entrar en los baños de tres en tres, nuestro besarnos en la boca hombres y mujeres, nuestro reír con la boca llena, salpicáramos a los que nos miraban con una sustancia insoportable, haciéndolas más mortales aún, porque en nuestra irritante cofradía sólo cabíamos nosotros, porque nos habíamos matrimoniado sin saberlo, gracias al Brugal, bajo un aguacero que nos agarró en la avenida Independencia buscando un carro público en que cupiésemos todos.

(18)

Silvia y sus amigos son sujetos queer que trasgreden las fronteras del comportamiento sexual aceptado socialmente: heterosexual, monógamo, entre personas de la misma clase social y la misma edad. Preferiblemente de la misma etnia y de prácticas sexuales suaves que no incluyan el sadomasoquismo u otras parafilias, el intercambio de dinero o el cambio de sexo. Estos jóvenes se resisten a los valores tradicionales y el precio que deben pagar por esta resistencia es el rechazo. El que la sociedad los vea como seres abyectos que no tienen derecho a compartir el mismo espacio con el resto de las personas cuya identidad performativa (Butler 1990) y su conformidad de género sean socialmente

aceptadas. La agencia que Silvia y sus amigos ejercen en la manera como construyen sus cuerpos no va de conformidad con lo esperado por la sociedad. Butler (1988) explica que:

The body is understood to be an active process of embodying certain cultural and historical possibilities, a complicated process of appropriation which any phenomenological theory of embodiment needs to describe (...) That the body is a set of possibilities signifies (a) that its appearance in the world, for perception, is not predetermined by some manner of interior essence, and (b) that its concrete expression in the world must be understood as the taking up and rendering specific of a set of historical possibilities. Hence, there is an agency which is understood as the process of rendering such possibilities determinate. (521)

En otras palabras, el cuerpo no es una materialidad auto idéntica o meramente fáctica; es una materialidad que tiene sentido. El cuerpo no es meramente materia sino una materialización continua e incesante de posibilidades en la que cada individuo no es simplemente un cuerpo, sino un constructor de su propio cuerpo. En ese ejercicio uno construye su propio cuerpo de manera diferente a los contemporáneos de uno y también a sus predecesores y sucesores. Silvia y sus amigos no sólo hacen uso de su agencia para construirse como cuerpos queer que transgreden las normas sociales, sino que reclaman el espacio para ejercer sus prácticas transgresoras. En lo que Silvia denomina “una irritante cofradía” no hay espacio para nadie más que para ellos y sus prácticas de espacio. Palacio (2014) afirma que: “En *La estrategia de Chochueca* las actividades peatonales de Silvia revelan las contradicciones de un mundo en el que los raros son relegados a los márgenes para asegurar la vigencia de una cultura dominante que a través de convenciones sociales articula un sistema netamente heteronormativo.” (573) Silvia y

sus amigos se rebelan a la exclusión social que los relega al margen ejerciendo actos “raros” en público para reapropiarse del espacio. La reapropiación del espacio la ejercen borrando la línea divisoria entre lo público y lo privado al: “entrar en los baños de tres en tres”, “fumándonos entre diez un cigarro” y “besarnos en la boca hombres y mujeres”. Y la línea divisoria entre lo binario y lo colectivo al afirmar: “nos habíamos matrimoniado sin saberlo, gracias al Brugal, bajo un aguacero que nos agarró en la avenida Independencia buscando un carro público en que cupiésemos todos.”

En *La estrategia de Chochueca* se le da cabida a la voz y presencia de los marginados. Un conjunto de subjetividades híbridas cuya capacidad maleable les facilita la adaptación a situaciones diversas. Hardt y Negri 2002 explican que: “El pasaje a la sociedad de control implica la producción de una subjetividad que no fija una identidad, sino que es híbrida y maleable”. Tan híbridas como las diferentes formas de poder y sus mecanismos y lugares de control correspondientes. Estas subjetividades híbridas están acostumbradas a no tener los hábitos invariables que caracterizan a las subjetividades estables y estandarizadas. Esta maleabilidad las hace capaces de resistir los acontecimientos que resquebrajan a los patrones estables y sólidos de la sociedad.

La agencia histórica y social que se le otorga al personaje de Silvia pone de relieve la situación que afecta a parte de esa juventud producto de la sociedad globalizada. Una juventud que busca desesperadamente maneras de liberarse del tedio que le produce la sociedad restrictiva y puritana en la que habitan: “La verdad, ya no me importaba. “Who gives a damn? Uno es Clark Gable cuando se tiene una abuelita con el tocador lleno de Valiums y Diazepam” (44) en medio del tedio y la desesperanza se busca un escape a través del consumo de drogas o cualquier sustancia o actividad que

despegue los pies del asfalto de la realidad. La retórica del andar que Silvia inscribe en los espacios de Santo Domingo está cargada de una desilusión y un aburrimiento profundos, vivido desde el interior y alimentados por un medio inhóspito que niega a ese segmento de la juventud alguna posibilidad de redención. En este medio hostil se resquebrajan las últimas creencias de la infancia:

(...) y un sábado de agosto la fuente medalaganaria de monedas chorreó sus favores sobre mi cuerpecito veteado de ungüentos y pomadas y levanté la cabeza con la certeza de que vería la cara de Dios. Lo que vi en su lugar fue más desconcertante: un familiar vestido marrón y dentro de él una señora alta y rubia sosteniendo entre las manos el monedero abierto. “¿Sabes quién es Dios?” le escuche decir. “¿Quién?”, escuché invisible mi hilillo de voz. Y clavando el perfecto y delgado índice en el centro de su pecho: “yo”, proclamó mi abuela omnipotente.” (31)

En estas condiciones, en las cuales el nuevo dios es el dinero y la realidad se ve a través de las alucinaciones producidas por los narcóticos, la construcción de la identidad se forja desde los parámetros de la vida en la sociedad globalizada. En estas condiciones se concibe la construcción de la identidad como un proceso incompleto que siempre es susceptible a los cambios y los ajustes. Lo que antes era sagrado se desacraliza y lo profano se vuelve sagrado: “Chochueca, Chochueca, ilumíname”, rogué —relata Silvia— mareada por la brisa y el sereno y el mareo exquisito del Diazepan.” Se deja de invocar a Dios para invocar a Chochueca, un personaje de la cultura popular dominicana, descrito en la novela como:

un viejo loco que acosaba a los enfermos terminales y a sus familiares todo por una donación de trapos: “que le dieran la ropita del difunto después del funeral”. Y andaba así vestido con la ropa de los muertos, de los otros muertos, porque ya él hacía rato que no andaba de este lado, un no sé qué de almidón y de huesos en la sonrisa, buscando candidatos de la parca, en esta ciudad de serpientes, cadáveres de nylon como signos en la cara de la gente, en la calle, que son ojos que son dagas que son pies amoratados que sonrían, escondiéndose detrás de las esquinas unas tras otra que la muerte que está siempre cerca el martes, el jueves, el domingo más que nunca, no te agarre la muy puta, que te agarra y te hace polvo y te condena a mil años de aburrimiento como ella, y Chochueca detrás, mendigando una camisa a los dolientes. (46)

Chochueca no tiene escrúpulos, no se compadece del dolor de las personas y sólo busca maneras de sacar ventaja de la muerte. La desgracia de los otros es una oportunidad de oro para él que no duda en aprovechar y por eso siempre anda al acecho de los enfermos terminales para buscar apoderarse de sus pertenencias. Chochueca es descrito como un muerto más que deambula por las calles de Santo Domingo buscando “candidatos de la parca”. En una ciudad de serpientes en la que otros cadáveres se esconden huyéndole al aburrimiento de la muerte.

La retórica que Silvia construye desde su andar la lleva de ser una niña inocente convencida de la bondad del ser humano y de la existencia de “Papá Dios” a tocar el fondo de la sociedad marginal. Al final de la historia, Silvia va al hospital a visitar a su amigo Franco, quien al parecer ha sido víctima de un ataque homofóbico:

En el piso tres está el machacado Franco (...) se ríe con el labio hinchado y el pecho lleno de moretones antes de empezar a toser. No me dice quien ha sido y yo no pregunto. Me mira y le paso la mano abierta por la frente que está hirviendo de fiebre, se duerme enseguida y yo aprovecho para meterme a la ducha y tumbarme todo el sucio de arriba, en una gaveta encuentro unos pantalones de Franco, unos pantalones anchos de algodón con bolsillos en los lados que le habrá traído algún amiguito. Me pongo sus pantuflas y me peino el pelo mojado frente al espejo adalmatado de manchas de esas que se les hacen a los espejos, y veo al Franco y pienso que está a mi merced, vulnerable sobre la seda blindada del sueño, bastaría un golpe con el florero de la mesita y bye bye bye bye bye. (71)

La novela se cierra como un círculo perfecto, empieza con un acto violento como es el cuerpo destrozado de un peatón y termina con el cuerpo maltratado de Franco. Silvia lo va a visitar al hospital y nuevamente hace gala de la profunda falta de empatía que demuestra cuando observa el cuerpo destruido al inicio de la novela. Con el agravante de que esta vez el herido no es un desconocido, la frialdad que muestra es tanta que por su cabeza pasa la idea de asesinarlo dándole un golpe en la cabeza con un florero. Al Igual que Chochueca no muestra interés alguno por la situación del moribundo, sabe que Franco fue atacado, pero no se preocupa por saber cómo ni quién lo hizo. Por el contrario, sí está muy interesada en sus pertenencias. Como lo explica Bauman (2004):

(...) en la política de la vida que envuelve la lucha por la identidad, lo que está en juego es ante todo la autocreación y la autoconfirmación, y la libertad de elegir es, simultáneamente el arma principal y el premio más codiciado (...) para evitar esta eventualidad, la identidad debe permanecer flexible y siempre susceptible a

ulterior experimentación y cambio; debe ser, verdaderamente, un tipo de identidad “hasta nuevo aviso”. (58)

En este juego de autocreación y autoconfirmación, Silvia llega a transformarse a través del relato en una especie de vampiro que succiona sin reparo la sangre de la ciudad. El personaje se traviste de Silvia a Chochueca. Silvia invoca en su andar a Chochueca, figura en la cual se transformará al final de la narración cuando decide ponerse la ropa de Franco y empezar a caminar en sus zapatos. La narración se redondea en una novela “vampírica”, en la que Silvia y sus amigos viven a expensas de “chuparle” los sentimientos, la vida y el dinero a sus padres, amantes y a la sociedad en general.

Al referirse a los cambios de identidad en la sociedad globalizada Bauman advierte: “La facilidad para deshacerse de una identidad en el instante en que deja de satisfacer o es privada de su atractivo por la competencia de otras identidades en oferta, distintas y más seductoras, es mucho más vital que el “realismo” de la identidad que se está buscando o de la que uno se ha apropiado y disfruta momentáneamente.” (78)

Silvia, inconforme desde el principio con su mundo continua su “andar” acoplándose a la seductora imagen de Chochueca el “vampiro” ciudadano que deambula por las calles de Santo Domingo inscribiendo su historia.

Conclusión

Los mecanismos de subversión de las protagonistas de las dos novelas que he discutido en este capítulo presentan formas disimiles de enfrentarse al peso de lidiar con los regímenes políticos que las subjetivan. En *Te di la vida entera*, Cuca y María Regla se involucran en el proyecto revolucionario como el resto de la nación y cumplen con las funciones asignadas por el Estado. Sus cuerpos son disciplinados y transformados en

cuerpos-máquina al servicio del Estado y sus necesidades. Con la llegada de la Revolución y por efectos del poder ejercido por el Estado, Cuca y María Regla se transforman en cuerpos dóciles que el Estado usa para sus intereses. El Estado hace uso particular del empleo del tiempo para obligar a los cuerpos a realizar ocupaciones determinadas, establecerle ritmos y regular los ciclos de repetición. Porque en la disciplina, como lo explica Foucault (1975) cada uno se define por el lugar que ocupa en la serie y por la distancia que lo separa de los otros. La madre pasa de ser Cuquita Martínez a ser la compañera Caridad, miliciana, maestra, recolectora de café y fresas etc. María Regla crece moldeada por la ideología del Estado como “un hombre nuevo” para el que la patria está por encima de todo.

A diferencia de los personajes de *Te di la vida entera*, que tienen la experiencia de vivir bajo el régimen opresor de su país, Silvia la protagonista de *La estrategia de Chochueca* no experimenta de manera directa la dictadura de Trujillo. Ella nace durante “los doce años de Balaguer” y alcanza la adolescencia durante el tercer mandato de este. Sin embargo, la sociedad en la que crece está permeada por los pilares de la ideología trujillista y la ciudad en la que habita es un museo viviente de la arquitectura creada para el culto a la personalidad de Trujillo. Silvia y sus amigos no son el producto de una sociedad disciplinaria como la que describió Foucault en *Vigilar y castigar*, con mecanismos y lugares de disciplinamiento. Por la economía capitalista, la globalización y los mecanismos de hiperconsumo que rigen su país, a ellos les corresponde ser sujetos formados en una sociedad de control, como la descrita por Deleuze en “Posdata sobre las sociedades de control”. Una sociedad en donde no se necesita de la modalidad del encierro (como sí sucede en la disciplina) para ejercer la vigilancia sobre los sujetos

porque la tecnología, la publicidad y los medios de comunicación hacen esa tarea. Por esta razón, Silvia y sus amigos se forman como subjetividades híbridas, flexibles, mutantes o maleables. Subjetividades camaleónicas de piel escurridiza que se cuelan por los espacios liminales de la ciudad y sus submundos para poder manifestar su ser.

Así, mientras en la novela de Valdés, el cuerpo de la protagonista es un cuerpo desgastado y decadente, incluso autolimitante de sus funciones orgánicas y representaciones estéticas. En la novela de Hernández, se produce un cuerpo maleable en el que se materializa el reciclaje cultural. El cuerpo de Silvia se acomoda a las circunstancias y, como Chochueca, termina por sobrevivir con lo desechado por otros.

En este análisis he explicado cómo las relaciones de poder penetran la materialidad de los cuerpos y éstos manifiestan la absorción de los sistemas políticos moldeándose, destruyéndose o mutando. Tanto Silvia como Cuca y El Cadáver buscan maneras de sobrevivir a las circunstancias adversas generadas por los regímenes políticos opresores en los cuales les ha tocado vivir. En ese proceso, subvertir el poder que las subjetiva, Cuca va hilando un discurso divergente del discurso oficial sobre la Revolución cubana. Su tarea es dejar testimonio del país que ve transformarse con el tiempo y para tratar de recuperar la ciudad que perdió y que ve desmoronarse frente a sus ojos. El cuerpo de Cuca se va deteriorando poco a poco a causa de los efectos de las decisiones del régimen político de su país y sus consecuencias. El trabajo como obrera, campesina, y brigadista, además de la escasez de alimentos va deteriorando su cuerpo. Al final de la novela, pierde la memoria a causa de las torturas del régimen. Por otra parte, María Regla, es víctima del deterioro de la ciudad y muere cuando el edificio donde vive se desmorona. Su manera de subvertir el poder que la subjetiva es actuar como

depositaria de la historia de su madre y su ciudad y convencer a la escritora de la novela que plasme su historia y la devuelva a la vida para tener una segunda oportunidad.

En el caso de Silvia, sus mecanismos de subversión están marcados por las pocas posibilidades que tiene de existir en esa sociedad que para ella parece extraña. A sus escasos 17 años ha perdido la capacidad de creer en todo. Esto incluye: su familia, la religión, sus amigos, su país y la sociedad en general. Esta falta de confianza en todo genera en ella un aburrimiento profundo y una apatía constante. Por un lado, la descripción cruda y desenfrenada que hace de su vida en Santo Domingo descubre un personaje en estado de fuga constante. Los placebos como el alcohol, las drogas y el sexo son su primera elección de escape, la segunda elección es camuflarse como un camaleón y mimetizarse en el grupo de jóvenes que la acompañan o transfigurarse en alguien más para sobrevivir. Por otro lado, en su manera de caminar la ciudad va leyéndola con sus pasos al tiempo que va inscribiendo su historia en su deambular.

CAPÍTULO IV

HEROÍNAS EN PERSPECTIVA: EN BUSCA DE UN PASADO ÉPICO

En su *Discurso antillano* Édouard Glissant explica que las Antillas son un lugar con una historia hecha de rupturas cuyo inicio es el arrancamiento brutal de africanos para esclavizarlos en el nuevo continente. Por esta razón, la conciencia histórica de este pueblo trasplantado violentamente no podía sedimentarse de forma continua y progresiva como sí sucedió con otros pueblos que generaron una filosofía de la historia a menudo totalitaria, por ejemplo, los europeos. Según Glissant, el pueblo antillano por el contrario tuvo que añadirse, a causa del impacto, de la contracción y de la negación dolorosa. En este contexto, la historia como disciplina que intenta explicar la realidad vivida por el pueblo sufrirá de una gran carencia epistemológica en cuanto no sabrá cómo asumirse. (Glissant 223) El bloqueo ideológico que tacha de manera tendenciosa los acontecimientos históricos mayores del pueblo antillano, esta discontinuidad en lo continuo y la dificultad para la conciencia colectiva de circunscribirlo, caracterizan lo que Glissant denomina una no-historia y el factor negativo de esta “no historia” es la tachadura de la memoria colectiva³³. Ahí donde convergen las historias de los pueblos que en el pasado se consideraban sin historia, termina la Historia (con H mayúscula)³⁴

³³ Glissant resalta la falta de resonancia de las rebeliones o alzamientos de los pueblos antillanos durante la época colonial, cuya difusión fue bloqueada por las ideologías dominantes, cita como ejemplos el sacrificio del coronel Delgrès en el polvorín del Fuerte Matouba en Guadalupe (1802) o cuando los héroes antillanos Toussaint Louverture y José Martí resultaron victoriosos sólo fue en sus propios países. El bloqueo ideológico de esa época fue tan efectivo como los bloqueos económicos de Haití en su momento y el de Cuba en época más reciente. Esta práctica de bloqueo a su vez impidió la formación de una memoria colectiva. Para recuperar esa parte de la historia fue necesario que los pueblos antillanos rompieran la ganga que las redes coloniales habían tejido a lo largo de sus costas.

³⁴ Glissant (2010) explica que, si bien Hegel relegó a los pueblos africanos a lo ahistórico, a los pueblos amerindios a lo prehistórico y reservó el concepto de Historia sólo para los europeos, no puede creerse que esa concepción jerarquizada de “la marcha hacia la Historia) haya cambiado, aunque estos pueblos africanos y amerindios ya hayan “entrado a la Historia” (126)

aunque la Historia es un fantasma occidental, de la época en que Occidente era el único que hacía la historia del mundo, que aún sigue rondando en el ambiente.

Si bien resulta incongruente sostener que un pueblo “no tiene historia”, Glissant afirma que en ciertas situaciones contemporáneas aun cuando haya una conciencia histórica más generalizada, el pueblo antillano queda confrontado a lo turbio de esa conciencia histórica necesaria que como pueblo no puede hacer emerger o incorporar a su cotidianidad. Esta incapacidad de hacer emerger una conciencia histórica es uno de los estragos generados en la conciencia e identidad caribeña por la maquinaria colonial. Ésta genera políticas de asimilación que erigen a la metrópoli como el derrotero único para establecer la identidad deseable para el sujeto colonizado, en el caso de Martinica y Guadalupe: la ciudadanía francesa. Las políticas de asimilación niegan el derecho a la “opacidad”³⁵ del pueblo antillano, acto que transforma la relación del sujeto colonizado con su entorno, sus experiencias y su realidad cultural en una relación discontinua. Hoy en día, los pueblos antillanos nacidos del acto colonial, en su mayoría han roto las cadenas del colonialismo y han hecho que se escuchen el estruendo de Matouba y los disparos del Cuartel Moncada. El surgimiento de esta conjunción inadvertida de historias sorprende a los antillanos. Es una presencia que se debe vincular con el entramado del pasado, ese pasado padecido que para los antillanos aún no es historia y sin embargo les

³⁵ En el discurso antillano Glissant (2010) dice: “Pido para todo el mundo el derecho a la opacidad, que no es la cerrazón” (31) con esta solicitud Glissant llama la atención sobre la necesidad de comprender al otro sin reducirlo a un modelo. La opacidad es un llamado a convivir, aunque sea de manera conflictiva, en un espacio donde “Las opacidades pueden coexistir, confluir, tramando tejidos de forma tal que la verdadera comprensión portará sobre la textura de esta trama y no sobre la naturaleza de los componentes” (Glissant, E. 1990, 204) La comprensión y aceptación de la “opacidad” del *otro* conduce a los seres a una cultura de la “Relación” en la cual puedan convivir con el “*otro*” sin miedos ni odios, a un ambiente de respeto y de hermandad entre los pueblos. Por otra parte, el concepto de “opacidad” abre la puerta a la descolonización mental de los sujetos en cuanto la aceptación de la diferencia transgrede la imposición de lo universal como norma, lo cual es una característica importante del pensamiento colonial.

obsesiona. Con el propósito de explorar esa obsesión con el pasado, en este capítulo examino las aproximaciones a este pasado en la literatura caribeña y cómo en ese proceso las escritoras que analizo llevan a cabo un proceso de desmitificación de la manera de narrar la historia del Caribe.

En este capítulo me centraré en las novelas *Moi, Tituba sorcière noir de Salem* de Maryse Condé publicada en 1986 y la novela *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos-Febres publicada en 2006 para estudiar cómo la inscripción corporal de las protagonistas en estas narraciones históricas sirve como una reconquista consciente del cuerpo femenino y su sexualidad. Además, en este capítulo analizo cómo el sujeto femenino evoluciona desde la identificación de su yo como objeto de deseo para convertirse en un sujeto emancipado y transgresor que expresa y materializa sus propios deseos. En mi análisis sostengo que el ejercicio de reescribir las historias de Tituba Indien y de Isabel Luberza Oppenheimer que llevan a cabo Condé y Santos Febres cambia la narrativa a través de la que se ha contado la historia de la mujer racializada en el Caribe.

Las historias de Isabel y Tituba sirven de excusa para explorar otras maneras de abordar la imagen de la mujer racializada en la literatura del Caribe. Karen S. Wallace (1996) señala que las representaciones de la mujer negra en el Caribe francés recaen en los estereotipos de madre/hija/ abuela, patrón que se empieza a interrumpir una vez se hace frecuente la diáspora o el exilio de escritoras que empiezan a indagar de manera más profunda en la psique femenina. Igualmente, Francoise Lionnet (1995) interpreta que ese "exilio" consiste en una breve discusión de la alienación articulada dentro y sobre los cuerpos de personajes femeninos centrándose en las representaciones ambivalentes del

cuerpo negro y femenino como mercancía histórica e incierta contemporánea. Tanto Tituba como Isabel pierden a su familia desde pequeñas y deben afrontar la vida de manera independiente. Tituba cuenta con los espíritus de sus antepasados, pero esa presencia no afecta su independencia y su manera de actuar en la vida. Por su parte, Isabel, como personaje de la novela, está dotada de la agencia necesaria para planear su destino.

Midori Saito (2014) en su análisis de las representaciones de la mujer en la literatura caribeña sostiene que tanto los discursos colonizadores como los nacionalistas han representado a las mujeres como parte de la tierra o la naturaleza, a menudo encerrando a las mujeres en el espacio doméstico, al tiempo que se aseguran de que no tengan poder político en el espacio público.

Por su parte, Bonnie Thomas (2004) explica que una imagen recurrente de las mujeres que emergen en la historia y la literatura del Caribe francés es la *femme matador*, o la mujer luchadora que resiste valientemente las pruebas de la vida. Esta figura genérica se sitúa con frecuencia en oposición al hombre caribeño que va por la vida despreocupado e irresponsable. Producto directo de las experiencias históricas de Martinica y Guadalupe bajo la esclavitud, la mujer matadora se desarrolló a partir de la necesidad de sobrevivir en un sistema social hostil a los esclavos negros. Condé (1979) explica que mientras que los hombres en el Caribe francés reaccionaron a las injusticias de la sociedad de plantaciones al retirarse a patrones de irresponsabilidad, las mujeres asumieron el papel de eje central de la familia y lucharon valientemente para asegurar el futuro de sus parejas e hijos. (36)

Antecedentes del acercamiento a la historia a través de la Literatura en el Caribe

Glissant no es el único escritor caribeño que se preocupa por el manejo y representación de la historia en el Caribe. Muchos escritores a menudo equiparan la historia con el realismo de la literatura tradicional y rechazan las representaciones históricas en la ficción optando por formas que consideran más creativas como el mito. Barbara J. Webb (1992) interpreta esta actitud como el resultado de la percepción, generalmente negativa, que los escritores del Caribe tienen de la historia del Nuevo Mundo y su legado de explotación, desarraigo y traición, y como una manera de escapar de los efectos alienantes de la historia. Algunos escritores han optado por privilegiar el patrón arquetípico del mito. Por ejemplo, el poeta santalucense Derek Walcott abre su ensayo “The Muse of History” con un epígrafe tomado del *Ulysses* de James Joyce que reza: “History is a nightmare from which I am trying to awake”. Para luego proponer el rechazo del concepto tiempo histórico y el favorecimiento de lo eterno o atemporal del mito.

La realidad histórica que supone el hecho de tener que reconciliar la relación conflictiva con un pasado asociado con la fragmentación y alienación producidas por la colonización europea lleva a los escritores a buscar maneras de hacer las paces con esa historia y entender que el nacimiento brutal del Caribe además de marcar la pérdida de una herencia cultural marca también el inicio de una nueva cultura que ha sido testigo de muchas novedades. Como lo señala Roberto González Echevarría (1979): “one of beginnings or foundations... Colonialism, slavery, racial mixture and strife, and consequently revolution and independence movements all occurred first in the Caribbean” (25).

La primera etapa de ese acercamiento a la historia conlleva el procesar la nostalgia que produce el ser arrancados de África, ese territorio que pasa a ser el paraíso perdido y añorado. La sensación de extrañamiento que produce el sentimiento de desarraigo que implica la herencia de un pasado colonial y esclavista despierta una necesidad de fuga, de escape para buscar un lugar donde hallar sosiego. Según Beverly Omerod, en muchos de los textos canónicos de la literatura caribeña en esta etapa procesar el *limbé*³⁶ se convierte en un tema fundamental. Esa añoranza por el paraíso perdido la expresa el poeta francoguyanés Léon-Gontran Damas en su poema “Limbé”:

Rendez-les-moi mes poupées noires /que je joue avec elles/ les jeux naïfs de mon instinct/resté à l'ombre de ses lois/ recouvrés mon courage/mon audace/ redevenu moi-même/ nouveau moi-même/ de ce que Hier j'étais/ hier/ sans complexité/ hier/ quand est venue l'heure du déracinement/.

El poema compara implícitamente a África antes de la esclavitud con la época inocente y espontánea de la infancia. La voz poética le reclama a Europa que le devuelva las muñecas negras con las que solían jugar sus ancestros para así recuperar la identidad perdida con el desarraigo. Al igual que Damas, Aimé Césaire en su obra *Cahier d'un retour au pays natal* presenta la esclavización de sus ancestros como la gran herida que el Caribe ha atestiguado de manera silenciosa: “Iles cicatrices des eaux/Iles évidences de blessures” (82) en varios apartes de este extenso poema el autor plasma una visión trágica de las islas del Caribe al compararlas con las cicatrices que evidencian las heridas dejadas por la colonización y la esclavitud. La manera como Césaire refunda el mito del Edén y

³⁶ Limbé es una palabra creole de origen bantú que expresa el sentimiento de mortificación o desazón por lo perdido, la melancolía inmensa causada por el desarraigo.

el paraíso perdido y su forma de tratar los temas de caída y redención mezclando imágenes poéticas con la realidad social marcan el horizonte de lo que será más tarde la literatura francófona caribeña.³⁷ Esta manera de abordar el pasado en el Caribe se encuentra presente en obras de Jacques Roumain, Joseph Sobel, Simone Schwarz-Bart y Édouard Glissant.

Según Webb (1992), la segunda manera de afrontar la inevitable cita con el pasado que se puede percibir en algunos escritores del Caribe es la utilización del mito para generar una visión artística acompañada de una comprensión del pasado. Los escritores seguidores de este modelo reconocen la capacidad de creación y renovación que se puede hallar en los mitos, leyendas y cuentos populares, que emergen del encuentro de las tres culturas mayoritariamente presentes en el continente americano: la cultura amerindia, la africana y la europea. Los escritores que siguen este enfoque ven en las tradiciones folclóricas y la historia del continente como un recurso propicio para generar nuevas formas de discurso ficcional en las cuales se busca reformar los discursos y valores tradicionales asociados al pasado colonial proponiendo a la vez nuevas alternativas a los conceptos fosilizados de lo que es el Nuevo Mundo. Escritores como Alejo Carpentier, Édouard Glissant y Wilson Harris han tratado en sus novelas y ensayos la relación entre el origen histórico del Caribe o del Nuevo Mundo. Abordan el problema

³⁷ En *An Introduction to the French Caribbean novel*, Beverly Omerod analiza a fondo la influencia de la obra de Césaire en la literatura de Caribe francófono y el tema de la búsqueda del paraíso perdido en las novelas escritas después de *Cahier d'un retour au pays natal* y cómo estas obras proyectan la imagen de las Antillas como cicatrices en el mar” inundadas por un sistema que perpetua la estructura social injusta heredada del colonialismo.

de la expresión literaria y cómo la interacción entre el mito y la historia juega un papel muy importante en la redefinición de la estética de la novela en el Nuevo Mundo³⁸.

Estos modelos de aproximación a la historia se alteran en la narrativa de escritoras del Caribe contemporáneo como Maryse Condé y Mayra Santos Febres, en cuyas obras *Moi, Tituba sorcière noir de Salem* y *Nuestra señora de la noche* se subvierte la historia oficial al explorar nuevas maneras de entender el pasado desde la perspectiva del sujeto marginalizado, como una especie de ejercicio arqueológico que busca desenterrar las huellas del subalterno que han sido cubiertas por la historia oficial, asimismo, desmitifican dos de los arquetipos femeninos que han sido sumergidos en la categoría de lo abyecto a lo largo de la historia, la bruja y la prostituta. En su manera de abordar la historia, tanto Condé como Santos Febres navegan la superficie del tiempo penetrando en el pasado y abriendo fisuras en este por las que se filtra el futuro en busca de respuestas. En su manera de narrar las dos historias antes mencionadas estas escritoras materializan una “visión profética del pasado”. Concepto acuñado por Édouard Glissant quien consideraba que la superación de la no-historia requiere la recuperación urgente de la memoria histórica del pueblo antillano, la revalorización de la dinámica naturaleza-historia imprescindible para el establecimiento del pueblo caribeño, y el reconocimiento de la historia como acto de conocimiento. En este proceso la literatura juega dos papeles importantes, primero debe ser un inventario de las vivencias del pueblo Caribe y segundo debe ser una proyección de lo real, y en esa función reveladora de lo antillano el escritor debe, según Glissant (1997): “fouiller cette mémoire, à partir de traces parfois latentes

³⁸ En su libro *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Édouard Glissant* Barbara J Webb ofrece un profundo análisis de la importancia del mito en las obras de autores canónicos de la literatura caribeña.

qu'il a repéréés dans le réel.” (227) Por esta razón está llamado a contribuir, a restablecer la cronología afectada develando la dialéctica de relación entre naturaleza y cultura, y su función es fungir de historiador y creador e intervenir en la realidad para mantener una visión profética del pasado, como lo explica Glissant en el prólogo de la obra *Monsieur Toussaint*:

Yet the present work is not politically inspired; rather it is linked to what I would call, paradoxically, a *prophetic vision of the past*. For those whose history has been reduced by others to darkness and despair, the recovery of the near or distant past is imperative. To renew acquaintance with one's history, obscured or obliterated by others, is to relish fully the present, for the experience of the present, stripped of its roots in time, yields only hollow delights. This is a poetic endeavor. (Édouard Glissant, *Monsieur Toussaint: A Play*, p.15)

La misión del escritor es por lo tanto explorar esa obsesión con el pasado, revelarla de forma continua en el presente, en lo actual. Esta exploración no debe ser un llanto nostálgico o una esquematización del pasado. Su objetivo es desenredar “un sentido doloroso del tiempo” y proyectarlo continuamente hacia el futuro sin utilizar lo que Glissant llama las franjas temporales, las cuales han sido el mecanismo de historización de los pueblos occidentales. La tarea de los escritores es en otras palabras llevar a cabo una visión profética del pasado. En el desarrollo de esta tarea, el escritor debe hacer uso de su creatividad literaria para imaginar un futuro libre, emancipado, capaz de trascender el peso y las taras de su presente y su pasado. Al mismo tiempo deben hacer uso de las herramientas y conocimientos adquiridos en el presente para buscar emancipar el pasado del pensamiento colonial y proyectarlo al futuro.

En su exploración histórica Condé y Santos Febres eligen no ser encubridoras de lo escrito y deciden ser iniciadoras de lo hablado, iniciar la conversación necesaria para emancipar el pasado. Su proceso de historización viene a cuestionar el estatus de lo escrito, la suficiencia de la huella escrita que no alcanza a llenar los vacíos en la memoria histórica del Caribe. En su ejercicio de desenmarañar los hilos que tejen el entramado histórico del Caribe, Santos Febres y Condé hurgan en las huellas latentes que se perciben en la realidad, ponen en evidencia las barreras esterilizantes que han delimitado la conciencia antillana y crean fisuras en ella y contribuyen a reestablecer la cronología del tiempo antillano, el cual, según lo explica Glissant fue estabilizado en la nada de una no-historia impuesta.

Maryse Condé y Mayra Santos Febres: El ejercicio consciente de escribir.

Maryse Condé y Mayra Santos Febres son dos escritoras que se mueven con fluidez por diversos géneros literarios. Condé es novelista, dramaturga, crítica literaria y también se ha desempeñado como periodista. Por su parte, Santos Febres inició su carrera literaria como poeta y luego incursionó en la narrativa como cuentista y novelista. Al igual que Condé es crítica literaria y ensayista. Además, escribe artículos para revistas y periódicos y ejerce como promotora cultural. Tanto Maryse Condé como Mayra Santos Febres son doctoras en literatura, la primera graduada de la Universidad de la Sorbona en París y la segunda de la Universidad de Cornell. Con una amplia experiencia docente, estas escritoras se han desempeñado como profesoras universitarias en varias de las universidades más prestigiosas a nivel internacional, Condé en las Universidades de Berkeley, Columbia y la Sorbona, y Santos Febres en las Universidades de Harvard, Cornell y en la Universidad de Puerto Rico. Esta larga experiencia profesional es

relevante en cuanto deja ver que la producción literaria de estas dos escritoras no proviene exclusivamente del talento para escribir y la vocación por la escritura, sino de un profundo conocimiento del oficio literario, aspecto que agrega otra capa de complejidad adicional a su producción artística. En el ejercicio consciente de la escritura que llevan a cabo estas autoras existe una preocupación constante por explorar la identidad propia y la identidad regional caribeña, siempre conscientes de su condición de mujeres afrodescendientes, hechas a pulso y provenientes de dos islas del Caribe, como Guadalupe y Puerto Rico, que viven las problemáticas que genera el colonialismo soterrado que las aqueja.

Mayra Santos Febres está precedida por una larga tradición literaria puertorriqueña que tuvo como motor la construcción y revisión de la identidad nacional, tradición que ella abandona para dedicarse a explorar las dinámicas complejas que rigen el mundo posmoderno y globalizado³⁹. Su obra pone fin al militantismo estético y a la figura del escritor forjador de la conciencia nacional-social. En el prólogo o cuasi manifiesto que Santos Febres escribe para la antología *(Mal(h)ab(l)ar* (1997) afirma que los escritores de su grupo por estar “un poco hartos de la deificación de la literatura y del intelectual” se construyen “desde coordenadas alternas a las del héroe, a la (...) del mártir, inclusive a las del comprometido” (“¿A manera de pequeño manifiesto?” 219) y se niegan a cumplir con la tarea tradicional de “proveerle puertorriqueñidad” al pueblo. Según Santos Febres el concepto de literatura como “bastión de resistencia” y de

³⁹ Para una información detallada sobre las generaciones de escritores puertorriqueños del siglo XX ver: Efraín Barradas, “La figura en la alfombra: Nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños”, *Insula* 356-57 (1976), Efraín Barradas, ed., *Apalabramiento: Cuentos puertorriqueños de hoy* (1983) y Luis O. Zayas, *Mito y política en la literatura puertorriqueña* (1981).

construcción de identidad nacional se deja de lado en la obra de esta nueva generación de escritores. Es posible pensar que, ante las incertidumbres generadas por el mundo global actual, la inestabilidad política que implica la figura de Estado Libre Asociado, el desencanto por los proyectos identitarios y colectivos anteriores y la incapacidad de darle una forma definitiva a la realidad circundante, como los demás artistas, los escritores de la “promoción” de Santos Febres proyectan realidades fragmentadas, íntimas, en constante redefinir (Sauriol 215). Las obras producidas por esta generación de escritores de finales de la década de los 90 proponen textos que se caracterizan por ser “papeles rotos, pedazos de cuerpos y palabras, trazos que en conjunto destacan la dispersión, la falta de centro, de definición y dirección letrada, transformando la escritura en espacio constante de regeneración y complejidad” (Rosado XXV). Se observa entonces, como en el caso específico de la obra de Santos Febres existe una gama de personajes atípicos, seres multifacéticos y fronterizos que se redefinen a sí mismos y al espacio, lo que se podría describir como identidades nómadas que no son claramente definidas.

Mayra Santos Febres ha demostrado en su producción narrativa una preocupación constante por explorar la identidad caribeña desde los espacios de la marginalidad. Los personajes de sus novelas desafían el sistema que los controla a la vez que perturban el orden establecido, transgrediendo las normas sociales, sexuales y raciales. En las novelas de Santos Febres las mujeres actuando como sujetos deseantes, los transgéneros, las prostitutas y los homosexuales inscriben sus historias en la narrativa nacional oficial que los ha ocultado del álbum familiar como a parientes impresentables. Santos-Febres se inicia como poeta en 1984 con la publicación de varios de sus poemas en periódicos y revistas. En 1991 aparecen sus dos primeros poemarios, *Anamú* y *Manigua* y *El orden*

escapado, seguido en el 2000 de *Tercer Mundo*. Después de una incursión en la cuentística con la publicación de dos colecciones *Pez de vidrio* (1995, premiada en el Certamen Letras de Oro de la Universidad de Miami) y *El cuerpo correcto* (1998, que incluye el cuento “Oso Blanco” ganador del Premio Juan Rulfo de 1996). En el año 2000 publicó *Sirena Selena vestida de pena*, una historia transnacional que narra las aventuras de Sirena Selena, una adolescente mulato y travesti cantante de boleros que viaja de Puerto Rico a República Dominicana en busca de fama y fortuna. Es una novela corta en la cual se dibuja un nuevo sujeto transcaribeño que rompe con los esquemas de lo que tradicionalmente se define como lo “puertorriqueño” o lo “dominicano.” A esta novela le sigue *Cualquier miércoles soy tuya* (2002), obra que se desarrolla en el submundo de un motel en las afueras de San Juan en el que Julián, un joven periodista aspirante a escritor se ve forzado a trabajar al quedarse sin empleo. Julián busca inspiración observando a los clientes del motel, una mujer solitaria y enigmática que es cliente asidua del motel, un abogado de sindicato corrupto y un gánster de barrio que se convertirá en el narcotraficante más temido de la ciudad. La novela aborda las relaciones y conflictos migratorios entre Puerto Rico, República Dominicana y Haití además de la corrupción y la delincuencia que corroen la sociedad.

En *Fe en disfraz* (2009) Santos Febres relata el viaje de exploración identitaria de Fe Verdejo, museógrafa afrolatina venezolana radicada en Chicago. La investigación que realiza Fe la lleva a descubrir un manuscrito valioso sobre las mujeres esclavas latinoamericanas del siglo XVIII y el vestido de Xica da Silva, vestir esta prenda la transporta a la época en que vivió la famosa brasilera, experiencia que a la vez le permite descubrir los destinos de las valientes mujeres esclavizadas que lucharon por su libertad.

A esta novela le sigue su libro, *Tratado de medicina para hombres melancólicos* (2011), el cual se comercializa como un libro de autoayuda, filosofía, un ensayo de humor, recetarios de remedios caseros y libro de poemas destinado a los hombres, pero también a las mujeres que los han “amado, vivido y sobrevivido”. Su novela más reciente *La amante de Gardel* (2015) hace un recuento de la gira que realizó por Puerto Rico el afamado cantante de tangos Carlos Gardel en el año 1935. Durante los 24 días de estancia en la isla, los últimos de su vida, el Zorzal Criollo vive un apasionado romance con Micaela Thorné, una joven mujer negra descendiente de un milenar linaje de mujeres curanderas de quien ha aprendido ese saber ancestral. Sin embargo, Micaela ha decidido llevar su conocimiento al camino de las ciencias de la salud, estudia medicina y quiere ser doctora. La historia de amor de estos personajes sirve de telón de fondo para incluir el informe del patólogo y oncólogo estadounidense Cornelius P. Rhoads comisionado para trabajar en Puerto Rico por The Rockefeller Foundation International Health Board. En 1931 Rhoads afirmó en una carta que lo mejor que podía pasar en la isla era exterminar a su población, a quienes consideraba una raza sucia, vaga y degenerada, y confiesa haber iniciado el exterminio inoculando células cancerígenas en varios pacientes. Esta novela cierra la trilogía que Santos Febres dedica a reescribir las historias de mujeres negras, historias que han sido silenciadas de la historia oficial y necesitan ser contadas. El primer paso para comprender este análisis es conocer quién fue Isabel Luberza Oppenheimer y cómo ha sido representada en la cultura popular puertorriqueña.

En el caso de Maryse Condé, ella ha mantenido una distancia considerable de la mayoría de los movimientos literarios del Caribe, como “*Négritude*” y “*Creolité*”, y se ha centrado a menudo en temas con fuertes preocupaciones feministas y políticas. Activista

radical tanto en su trabajo como en su vida personal, Condé se involucró en movimientos independentistas durante sus años en África e incluso fue expulsada de Ghana por razones políticas. También estuvo a favor de la independencia de Guadalupe del gobierno francés y ha admitido el compromiso de su escritura con las causas políticas: “I could not write anything (...) unless it has a certain political significance. I have nothing else to offer that remains important. I could not write something with no meaning.” (Wolff, 1999). Este principio se hace evidente en su manera de generar ficciones que articulan las experiencias dejadas de lado por otros escritores del Caribe, así como en su afán por crear paradigmas alternativos de las subjetividades de las mujeres caribeñas distintos de las representaciones creadas desde la mirada masculina. Este propósito narrativo también se destaca en otras escritoras guadalupanas como Simone Schwarz-Bart, Myriam Warner-Vieyra y más recientemente en las obras de Gisèle Pineau.

Maryse Condé es la autora de catorce novelas que exploran de manera creativa y diversa el legado existencial de la diáspora africana, prestando atención especial a las secuelas de la esclavitud y el colonialismo en las islas del Caribe francés. Ella crea personajes en situaciones familiares, los cuales tienen su génesis en sus experiencias de vida en París, África Occidental y su natal Guadalupe. Sus novelas se centran en implicaciones humanas personales en guerras santas, rivalidades nacionales y migraciones de pueblos. Las novelas de Condé están ubicadas en una intersección cultural entre América, África y Europa. Por un lado, sus libros exploran la intrusión del imperialismo europeo en África y, por otro lado, exploran las culturas resultantes de la diáspora, en particular la de las Indias Occidentales. En sus primeros trabajos, la autora explora el mito de que el redescubrimiento de la ascendencia africana puede resolver las

grandes preguntas sobre la identidad de los hijos del Caribe. Más tarde, Condé se centra en las antillanas y en sus mitos pasados, en la corrupción contemporánea y en la desilusión que produce la imposibilidad de borrar el pasado colonial de despojo. Sus novelas enfatizan los efectos de la transición de personajes ordinarios que protagonizan en situaciones en las que deben elegir entre el orden social existente y los cambios culturales propuestos por la influencia occidental. Condé utiliza sus personajes como una herramienta para expresarse, les da voz propia con el fin de conocer sus puntos de vista sobre los temas que desea explorar. Sus personajes a menudo son rechazados por la sociedad porque son vagabundos, no conformistas y rebeldes. Ella se interesa en los encuentros culturales, los conflictos, y los cambios que generan una nueva conciencia en los personajes protagonistas de sus obras.

Marie-Denise Shelton explica que: “In Condé’s novels, essays, and interviews, one can retrace the evolution of her ideas on the question of identity both at the collective and personal level” (Shelton, 1993). Las novelas de Condé exploran conflictos raciales, de género y culturales en una variedad de épocas y lugares históricos, incluidos los juicios de brujas de Salem en *Moi, Tituba Sorcière ...Noire de Salem* (1986); el Imperio Bamana de Mali del siglo XIX en *Ségou* (1980); y el edificio del Canal de Panamá del siglo XX y su influencia en el aumento de la clase media antillana en *La vie scélérate* (1992). Sus novelas trazan las relaciones entre los pueblos africanos y la diáspora, especialmente en el Caribe. En su primera novela *Hérémakhonon* (1976), Condé relata el viaje de Veronica Mercier, una estudiante antillana que busca sus raíces en un país del oeste de África recién independizado. Durante su estancia en el país recién liberado, Veronica se involucra con un poderoso funcionario del gobierno y un joven director de

escuela que se opone a la luchar por la libertad en África. El entorno está inspirado en lo que Condé experimentó en Guinea en 1962. Al darse cuenta de que su idea de lo que era el continente africano era demasiado romántica y no estaba preparada ni política ni socialmente para vivir allá (Condé y Pfaff 2009). Su novela histórica de dos partes, *Ségou: Les murailles de terre* (1984), y *Ségou II: La terre en miettes* (1986) se convirtió en un éxito editorial y la convirtió en una de las principales escritoras contemporáneas del Caribe. La historia está situada en el reino africano de Ségou (ahora parte de Mali) y en ellas Condé recrea eventos en el reino de África Occidental de Ségou y documenta las experiencias de los miembros de familia real Traore cuyas vidas fueron destruidas por la colonización europea, la trata de esclavos y la introducción del islam y el cristianismo entre 1797 y 1860. La obra sigue los destinos de cuatro de los hijos de la casa real en Brasil y el Caribe usando documentos históricos desconocidos - notas etnográficas, genealogías, mapas - y narrativas personales.

De la Madama del Portugués a Nuestra señora de la noche

En su novela *Nuestra señora de la noche* Mayra Santos Febres nos abre las puertas al universo de Isabel Luberza Oppenheimer, Isabel la Negra o la Madama del Portugués, personaje mítico del Puerto Rico de los años 30 y 40. Poco se conoce de la vida de Isabel Luberza, aunque se sabe que fue una mujer afro puertorriqueña, pobre, nacida el 23 de julio de 1901 en el barrio de San Antón en Ponce y que su padre fue un obrero de construcción y su madre una empleada doméstica (Balderston et al, 2002). Condenada desde la cuna a vivir una vida precaria, Isabel Luberza luchó su vida entera para lograr el ascenso económico y social. Siendo una adolescente dejó su hogar para irse a vivir con un estadounidense adinerado de apellido Lowell, del que más tarde se enteró

que era casado. (Aparicio 1998) Después se hizo amante de un licenciado de San Juan, quien tiempo después, le dio el dinero y los terrenos donde construyó su prostíbulo. Desde finales de 1930 hasta mediados de 1960 fue la propietaria y regenta del prostíbulo más grande y famoso de Puerto Rico, el Elizabeth's Dancing Place, lugar al que se dice que asistían hombres de todo tipo, desde los más ricos y poderosos de la ciudad, pasando por clérigos de la iglesia católica, hasta los soldados estadounidenses acantonados en la isla.

El éxito del Elizabeth's Dancing Place se da en parte por las leyes que empiezan a discutirse en la isla en 1943 para legalizar los juegos de azar en Puerto Rico. El objetivo de esta ley era procurar que Los Estados Unidos obtuviera ganancias económicas de las empresas dedicadas a este negocio y para evitar las objeciones morales hacia esta medida, se presentó como un paso necesario para procurar el crecimiento económico de la isla, el cual se vería beneficiado por el incremento de apostadores-turistas. Al mismo tiempo que se discutía esta ley, extraoficialmente se discutía entre los grupos cubanos, dominicanos y puertorriqueños el tráfico de trabajadoras sexuales entre estas islas. El objetivo de estas discusiones era organizar la prostitución como una economía rentable, ya que hasta ese momento había surgido al azar y de manera regionalizada. A diferencia del negocio de las apuestas el dilema producido por el negocio de la prostitución no fue de carácter moral sino económico. Nunca se puso en tela de juicio su eliminación sino las maneras de potencializarlo. Amparadas por el aval de las políticas de desarrollo turístico en Santo Domingo (Ciudad Trujillo en ese entonces), San Juan y La Habana, estas ciudades se convirtieron en grandes zonas de prostitución, tanto así que La Habana pasa a ser reconocida como "El prostíbulo de América" (Cirules, 1999). Regular esta creciente

economía de prostitución transnacional se vuelve una tarea de primer orden debido a las exigencias del nuevo mercado. A partir de 1946 tanto las prostitutas puertorriqueñas como el capital local se ven obligados a competir con la importación de prostitutas no sólo del Caribe sino de Los Estados Unidos, Europa y Suramérica. (López Rojas 20). Estos cambios obligan a la prostitución a hacerse competitiva y moderna y como cualquier rama de la economía capitalista debe regirse por el sistema de oferta y demanda, además de cumplir con las estrictas normas de calidad y garantía del “producto”. López Rojas explica que las nuevas posibilidades que ofrecía el turismo como industria incentivaron el desarrollo de actividades para satisfacer las exigencias de los nuevos consumidores, en su mayoría estadounidenses (22). Estas exigencias estaban permeadas por el imaginario de los turistas del Caribe como lugar exótico en el cual todos los placeres prohibidos en su lugar de origen están permitidos, el alcohol, las apuestas y la prostitución se encontraban a pedir de boca a bajo precio y lo más importante con garantía de impunidad. En este nuevo paraíso donde lo prohibido se permite, el cuerpo de la mulata caribeña es el objeto más apetecido:

Este es el cuerpo idealizado que buscaban los militares norteamericanos en los años cuarenta, este cuerpo que transportaba al paraíso salvaje poblado de mujeres insaciables que ellos (los militares) tenían que conquistar. Este cuerpo vendido en imágenes producidas en Hollywood, en revistas, en el mundo publicitario. Estos cuerpos de mujeres lujuriosas, sensuales fueron los que se adentraron en la conciencia del consumidor norteamericano. Fueron estas cualidades las que los intereses turísticos vendieron como oferta en el Caribe y en especial en Puerto Rico. (López Rojas 22)

En este ambiente sórdido en el cual el cuerpo humano se convierte en un objeto de consumo, de explotación y demanda es donde Isabel Luberza Oppenheimer, la mujer que quiso a los hombres, la que vivió una “life of sin”, Nuestra señora de la noche bailó su última plena. Isabel la negra supo cómo moverse con destreza por las calles y callejones de los espacios heterotopicos⁴⁰ que ponen de relieve precisamente la tensión indecible entre la rebeldía radical de los cuerpos deseados y la apropiación de esos deseos "liberados" por las fuerzas del mercado que siempre ha hipersexualizado y exotizado los cuerpos caribeños.

El 4 de enero de 1974 Isabel fue asesinada y se calcula que alrededor de 13.000 personas asistieron a su funeral. A pesar de sus generosas donaciones a la iglesia, ⁴¹la curia se negó a celebrarle la misa de réquiem. Los motivos y circunstancias del crimen que segó la vida de Isabel Luberza son un misterio como lo fue su vida entera. Ese mismo misterio motivó a los escritores puertorriqueños Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré, Mayra Santos Febres y Luis Antonio Rodríguez Vázquez a explorar la historia de Isabel Luberza. Además, en 1979 su historia fue llevada al cine por el actor y director puertorriqueño Efraín López Neris en una película titulada *Life of Sin*, con el respaldo de la productora Columbia Pictures. La cinta fue protagonizada por Miriam Colón,

⁴⁰ Foucault usa el término "heterotopía" (hétérotopie) para describir espacios que tienen más capas de significado o relaciones con otros lugares que los que se encuentran a simple vista. En general, una heterotopía es una representación física o aproximación de una utopía, o un espacio paralelo (como una prisión, o en el caso de la novela de Santos Febres el prostíbulo) que contiene cuerpos indeseables para hacer posible un espacio utópico real. Foucault articula varios tipos posibles de heterotopía o espacios que exhiben significados duales, como las heterotopías de desviación, instituciones donde colocamos individuos cuyo comportamiento está fuera de la norma (hospitales, asilos, prisiones, hogares de descanso, cementerio).

⁴¹ Isabel Luberza Oppenheimer fue también una reconocida filántropa, cada seis de enero, para el día de reyes celebraba una fiesta para los niños del barrio y les regalaba dulces y sobres con dinero. También daba donaciones generosas a la iglesia católica.

ennegrecida y con el cabello rizado artificialmente, en el papel de Isabel la negra y José Ferrer, Raúl Juliá, Miguel Ángel Suárez y Henry Darrow. La trama sigue a un detective interesado en conocer la vida de Isabel y cómo ella pasó de ser una mujer empobrecida a convertirse en la madama del burdel más famoso del Caribe.

La historia de la Madama del Portugués y los oscuros sucesos de su asesinato captaron la atención de Rosario Ferré, quien en 1975 le propone a su colega escritor Manuel Ramos Otero escribir una historia a cuatro manos sobre Isabel Luberza para publicarlas en su revista *Zona de Carga y Descarga*. El experimento dio como resultado dos cuentos, “La última plena que bailó Luberza” escrito por Ramos Otero y reeditado posteriormente en la antología *El cuento de la Mujer del Mar* (1979) y “Cuando las mujeres quieren a los hombres” escrito por Ferré y reeditado más tarde en la antología *Papeles de Pandora* (1976).

En el cuento “La última plena que bailó Luberza” Ramos Otero se centra en los hechos del último día de vida de Isabel y retrata a una prostituta vieja y desgastada en el final de sus días cuyo deterioro refleja a la vez el detrimento de la moral y la corrupción social del entorno. Frau Luberza usa su abultada chequera y su pluma de oro para girarle cheques al Monseñor lo suficientemente generosos para “comprar el reino de los cielos para cuando ...muera” (Ramos 49) no sin antes advertirle que de no aceptar él la transacción cualquier otro templo de la ciudad cristiano o judío accederá a su oferta. Ni la Iglesia, ni la Corte Suprema, ni nadie tiene más poder que Frau Luberza. Ella atraviesa la ciudad vestida en su atuendo elegante, cubierta de joyas, piedras preciosas y perfume caro, algunos le temen, otros la respetan y otros tantos le agradecen. La Frau Luberza de Ramos Otero se asemeja al estereotipo de un mafioso o gánster de película americana, al

punto de masculinizar su carácter: “ningún macho es más macho que Frau Luberza...no hay perdón que valga con Frau Luberza el que la caga la paga...” (Ramos 62). Además, de fría y calculadora, la protagonista del cuento también es asexual y seguidora del catolicismo y del espiritismo; el énfasis de la historia se hace en los aspectos oscuros y negativos del personaje hasta llevarla a la falta de humanidad. El cuento de Ramos Otero fue convertido en una pieza de teatro adaptada, dirigida y protagonizada por el dramaturgo Josean Ortiz en 2013.

Por su parte, Rosario Ferré presenta a una Isabel joven, sensual y voluptuosa en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”; el cuento dibuja las contradicciones y deseos de dos mujeres de diferente clase social, una es Isabel Luberza, la esposa de Ambrosio, mujer blanca perteneciente a la aristocracia y la otra Isabel la negra, la amante prostituta. Ambas mujeres se encuentran después de la muerte del hombre que amaron y comparten sus experiencias y deseos frustrados, al final de la historia se sugiere una fusión entre las dos mujeres. Junto con “La muñeca menor”, “Cuando las mujeres quieren a los hombres” es uno de los cuentos más leídos de Ferré, Sandra Messinger Cypess observa que esta historia “has received much critical scrutiny because it epitomizes the exploration of the image of women from a feminist perspective” (*Out of the Kumbia* 84). La versión de la historia de Isabel Luberza escrita por Ferré es a menudo analizada por la crítica como la representación de la opresión que sufren las mujeres sin distinción de raza y clase social. Sin embargo, la historia fracasa en problematizar el cuerpo racializado y termina construyendo un personaje que absorbe los falsos valores de la clase dominante, la corrupción, el deseo de blanqueamiento social y el interés por lo material.

Ambas historias fueron publicadas en la revista *Zona de carga y descarga* en 1975 y en su momento alborotaron el clima de los mentideros literarios de la época, sobre todo el cuento de Ferré por su lenguaje catalogado de altamente obsceno por algunos y por sus críticas al patriarcado y a la élite puertorriqueña, hecho que llevó a los hermanos Ramayo, miembros de esa élite y grandes contribuyentes económicos de la revista, a retirar su apoyo financiero, con el consiguiente resultado de la quiebra y posterior desaparición de la publicación.

Isabel Luberza Oppenheimer: Una mujer con plan.

La aproximación que Santos Febres hace de la historia de María Luberza refleja la composición social de la época con los prejuicios y miedos de una sociedad fraccionada por los conflictos raciales, de clase y la brecha económica, aspectos ya tratados por sus predecesores. En *Nuestra señora de la noche* se dibuja un personaje que busca construir su propia identidad rebelándose en contra de las estructuras de la clase hegemónica y de la narrativa nacional en el tratamiento del sujeto racializado. Según explica María Ramos Rosado (1999) en la producción literaria puertorriqueña se repite un patrón muy común en la representación de las mujeres negras: “la representación estereotipada de negras como criadas y esclavas. Además, las mujeres negras son reducidas al nivel de objeto sexual al cumplir el papel de criada sexual. No ocupan el papel de la esposa legítima sino el de amante ilícita.” (10) estos estereotipos son destruidos en la novela como se verá a continuación.

Además, en la novela se deconstruye el discurso sobre la corporalidad femenina caribeña en su forma de narrar la experiencia de crecer como mujer en el Caribe. En la novela de Santos Febres, Isabel es una mujer, pobre, negra y abandonada por su madre a

los cuarenta días de haber nacido que lucha por cambiar su destino y escribir su propio plan de vida. Ella toma las decisiones sobre su destino y su cuerpo. Isabel es el epítome de lo marginal que se rebela contra el sistema que la oprime logrando alcanzar su inscripción en la historia oficial además del imaginario popular de Puerto Rico.

Santos Febres reutiliza la estrategia narrativa de escindir el personaje de la historia utilizada por Ferré en “Cuando las mujeres quieren a los hombres.” Sin embargo, en lugar de jugar con la dicotomía amante/esposa, mujer blanca/mujer negra, Santos Febres complejiza el personaje escindiéndolo en múltiples sujetos activos como Isabel Luberza Oppenheimer, la negra Luberza y la Madama del Portugués, entramados a la vez con otras figuras históricas, culturales y religiosas con las cuales se identifica la protagonista.

Esta estrategia de escindir el sujeto también la aplica a otros personajes de la novela, por ejemplo: María de la Candelaria Fresnet, la mujer encargada de criar al Nene, el hijo de Isabel y Fernando también es llamada “Virgen negra con niño blanco en el regazo”, Doña Montse y La Madrina. La estructura es polifónica y sus múltiples voces presentan distintos puntos de vista. La estructura también es fragmentada y presenta distintos tiempos narrativos configurándose en un rompecabezas que el lector deberá reconstruir paso a paso para hallar sentido. Al respecto Santos Febres explica que su elección de estructura narratológica se debe a una estrategia para mantener la atención del lector: “Narrar cronológicamente sesenta años de la vida de una persona y de la historia política de una región (Caribe-Puerto Rico) es imposible de sostener en una narración lineal. Por eso los saltos. Además, quería explorar los ‘ecos’ de esa misma historia en otras partes – Filipinas, Pennsylvania, Washington, etc.” (352). Esta fragmentación

característica de las novelas postmodernas también sirve para simular la experiencia en el lector de estar en la mente de la protagonista.

La novela está dividida en tres partes centrales tituladas visitaciones, nombre que hace alusión a la visita que según el Evangelio hizo la Virgen María a su prima Isabel cuando ésta estaba embarazada. A lo largo de estas visitaciones se explora la vida de Isabel desde su infancia hasta el día de su muerte. La relación de la protagonista con la Virgen permite además explorar la relación mujer maternidad, la dicotomía Virgen/Putatan explotada en la literatura y la relación entre la imagen de la Virgen católica y la deidad yoruba Oshun.

Uno de los pasajes que mejor refleja el propósito de subvertir la narrativa nacional alrededor del sujeto racializado es precisamente el momento en el cual se vislumbra la primera escisión del personaje. La pequeña Isabel es llevada por Maruca, su madrina a casa de doña Georgina para trabajar como empleada del servicio en calidad de interna y entonces vive la experiencia que se narra a continuación:

Isabel lo veía todo como si no estuviera ahí, sino en un pasillo largo, pero claro, desde el cual podía mirar todo con una fría curiosidad. Al fondo del pasillo se veía a sí misma-flaca, sucia, sin nada que poder llamar suyo-... La Isabel del pasillo alarga los dedos, intenta tocar a la niña flaca, sucia, que es ella, pero a medio camino se detiene. “No, mejor no.” Sus dedos se escurren en un aire vacío que las distancia a las dos... Mientras tanto la Isabel del pasillo ve cómo la otra Isabel se aleja casa adentro. (60-61)

La imagen de la niña negra, flaca y sucia que extiende su mano para tocar a la otra niña remite inmediatamente a la imagen del negrito Melodía, protagonista del cuento “En

el fondo del caño hay un negrito” del escritor puertorriqueño José Luis González. En el cuento narra la historia del negrito Melodía, habitante de un tugurio ubicado a la vera de un caño en las afueras de San Juan. Melodía ve en tres ocasiones a un negrito amigable en el fondo del caño que le sonrío y alarga su manita para tocarlo, en su tercer encuentro Melodía “sintió un súbito entusiasmo y un amor indecible por el otro negrito. Y se fue a buscarlo” (González 15). Melodía, el pequeño Narciso negro se ahoga en el caño en busca de esa “imagen simétrica de otro idéntico al yo” (Ríos Ávila 201). El destino de Isabel es distinto, ella no se rinde a la seducción de la imagen de la otra niña “a mitad de camino se detiene”. Méndez Panedas (2010) lee este pasaje como el reconocimiento y huida de Isabel de esa otra que hay en ella como producto del desarrollo de la objetivación de una alteridad que le permitirá posteriormente irse reconociendo en otros rostros:

Isabel se reconoce, pero huye de esa otra que hay en ella, la reconoce como distinta y se aleja para dejar espacio a una nueva Isabel que crecerá buscando ser otra distinta que esa niña flaca y negra que ve al final del pasillo. Isabel logra desarrollar una objetivación de la alteridad y como iremos viendo más adelante la niña como sujeto se irá reconociendo no en uno sino en varios rostros. (Méndez Panedas 2009).

Yo interpreto el gesto de la pequeña Isabel como su segundo acto de subversión al sistema: el primero fue aprender a leer y escribir, y el segundo es decidir no dejarse arrastrar al fondo del caño de miseria al que al parecer están condenados las personas de su condición. Isabel decide tomar las riendas de su vida y reinventarse día a día para acercarse a la imagen de sí misma que quiere fabricar.

La segunda estrategia utilizada por Santos Febres en el camino hacia la construcción de un pasado épico para Isabel Luberza demuestra un acercamiento a la historia desde la perspectiva de la visión profética del pasado. En su propuesta, Glissant (2010) establece que: “Como la memoria histórica ha quedado con demasiada frecuencia tachada, el escritor antillano debe “hurgar” en esta memoria a partir de las huellas a veces latentes que ha percibido en la realidad” (126) En el gesto de la autora existe un deseo latente, un afán por crear cimientos históricos para la mujer y esto lo logra a través de la creación de figuras modelo. A falta de la existencia en su entorno de iconos femeninos que le sirvan de modelos a seguir, la protagonista de la novela crea una genealogía femenina que le sirve de inspiración y de modelo a seguir. La primera es Luisa Capetillo, puertorriqueña de principios del siglo XX quien jugó un papel importante en la historia obrera de su país, defensora de los derechos de la mujer y de los trabajadores, luchó por ser una mujer libre, emancipada, creía en el amor libre y lo defendía como principio, tuvo tres hijos y nunca se casó (Valle Ferrer 2000). Luisa Capetillo al igual que Isabel nació en un hogar con bajos recursos económicos y luchó por ser una mujer independiente económicamente y ser dueña de su destino. Sus escritos alientan a Isabel a buscar ser una mujer independiente: “Quiero ser una mujer de medios, montar mi propio negocio” (90) “No tener a nadie a quien rendirle cuentas por sus idas y venidas” (180)

La segunda figura con la que Isabel se embrolla es la Virgen de la Caridad del Cobre, la Cachita, cuya imagen aparece un sinnúmero de veces a lo largo del texto unas veces sirviendo de metáfora de Isabel, otras veces representando a doña Montse.

En su adolescencia Isabel es víctima de un intento de violación por parte del esposo de su empleadora, como resultado doña Georgina la despide. Como regalo de

despedida su compañera de trabajo le regala una medallita de la Virgen de la Caridad del Cobre: “resguardo para los viajeros. Refugio para los golpeados por la tormenta y la alta mar. Lorenza la limpia le regala una medalla de la Virgen” (Santos Febres 112). Como producto del sincretismo religioso, en la santería la Virgen de la Caridad representa a Oshun, una de las deidades de la religión yoruba. Oshun es la reina de las aguas dulces del mundo, los ríos, manantiales y arroyos, personificando el amor y la fertilidad. Oshun es una mujer mulata, con la belleza, la astucia y el poder necesarios para doblegar a cualquier hombre (Canizares 2001). Cuenta la tradición yoruba que cuando los Orishas llegaron a la tierra a organizar el mundo que conocemos hicieron reuniones donde no se permitían la asistencia de mujeres. Oshun se sintió tan ofendida por no poder participar en la toma de decisiones que entonces impidió que las actividades y proyectos llevados a cabo por los demás dioses llegaran a feliz término, además volvió a las tierras y a las mujeres infértiles. Desesperados los dioses preguntaron Olodumare el porqué de su fracaso él les explicó que sin la presencia de Oshun y su poder femenino ninguno de sus proyectos tendría éxito (Kumari 2013). Con todas estas características no hay un personaje más épico que Oshun que pueda empoderar mejor el personaje de Isabel Luberza.

Esta parte de la narración sirve también para romper con uno de los estereotipos en la representación de la mujer negra en la literatura puertorriqueña. Como ya lo había mencionado, María Ramos Rosado (1999) señala que con frecuencia la mujer negra es representada como empleada doméstica. En *Nuestra señora de la noche*, si bien Isabel por su condición de mujer racializada inicia su vida en la posición estereotipada de empleada doméstica, ella busca las maneras para cambiar su oficio por otro más

productivo. Al comienzo ese oficio es la modistería, luego la fabricación de bebidas alcohólicas y finalmente regenta y propietaria de un prostíbulo.

El tercer paso en el proceso de subvertir el poder hegemónico que objetiva el cuerpo del sujeto racializado es en transformar al personaje de objeto deseado en sujeto deseante. Isabel pasa de ser ese “Dulce tibio, arroz con leche recién sacado del horno en las miradas del señor” (91) a ser la mujer sensual y seductora que se describe a lo largo de la Segunda Visitación:

Isabel se hizo la loca, se arremangó más la falda y dejó ver su piel mojada... El licenciado cayó fulminado contra su propia visión. Ella serena... planeaba a su aire. Era un juego, el mismo que jugara en casa de los Tous, el que a veces jugó con el soldado Lowell. Pero ahora lo dominaba con una táctica más añeja... entonces supo que estaba a la caza del joven Licenciado. Sonrió ante la revelación. Aún no sabía para que quería seducirlo. Qué podría sacar de aquel componente, por el momento le bastaba con medir su juego, es decir su habilidad. (Santos Febres 251)

Isabel aprende que, para poder subsistir, resistir y triunfar en las condiciones adversas en las que nació, deberá manejar el arte de la manipulación. Dejar ser una víctima de las circunstancias y en lugar de ser una presa convertirse en una cazadora. Cazadora de hombres, de empresas y de oportunidades de negocios. Para lograr su objetivo deberá cambiar de piel y transformarse en alguien más: “Una mujer dura se mudó dentro de ella y le aconsejaba” (352). Su avaricia y deseo de poder económico finalmente la llevaran a ser la Madama del Portugués, la regenta del prostíbulo más famoso de Ponce. Isabel logra finalmente el ascenso económico que tanto anhela, más no

el ascenso social, pertenecer a las élites del país es un hecho vedado para una mujer negra, de origen humilde que regenta un prostíbulo. Su señorío solo se hace posible en la oscuridad del prostíbulo, solo allí Isabel la negra será reconocida como Nuestra Señora de la Noche.

A pesar del excesivo uso de impetraciones y advocaciones a la Virgen, del dispositivo narrativo de los dos hermanastros que se reconocen en tierras extrañas durante la guerra que a momentos parece sacado de una telenovela escrita por Delia Fiallo y de algunas inconsistencias cronológicas, imperdonables en este caso por tratarse de una novela que posa de narrar un hecho histórico, la novela de Santos Febres cumple con el propósito de narrar la historia desde el sujeto femenino racializado permitiendo que la historia se cuente desde los márgenes, los espacios de exclusión habitados por los sujetos que han sido ocultados o borrados de la historia nacional. Esta focalización permite descubrir un personaje escindido en múltiples sujetos que van más allá los aspectos abordados por sus predecesores al narrar la historia de Isabel Luberza.

Una página en blanco llamada Tituba.

(H) Titibe what evil spirit have you familiarity with (T) none (H) why doe you hurt these children, (T) I doe not hurt them (H) who is it then (T) the devil for ought I know (H) did you never see the devil, (T) the devil came to me and bid me serve him (H) who have you seen (T) 4 women (and) sometimes hurt the children, (H) who were they? (T) goode Osburn and Sarah good and I doe not know who the other were Sarah good and osburn would have me hurt the children but I would not shee furder saith there was a tale man of Boston (w)hat shee did see (H) when did you see them (T) Last night at Boston (H) what did they say to you they said hurt the children and did you hurt them (no) (T) no there is 4 women and one man they hurt the (s) children and then lay all upon hure and they tell me if I will not hurt the children they will hurt me (H) but did you not hurt them (T) yes but I will hurt them no more
The Examination of Titibe. Salem Village March the 1^t, 1691. Tomado de Essex County Court Archives, Salem -- Witchcraft Vol. 1 Page 6.

En los tres volúmenes que contienen las transcripciones de los juicios de Salem⁴², tan sólo en tres de los folios se puede leer lo que se supone fueron las declaraciones de Tituba. En el interrogatorio ella confiesa su supuesta participación en los hechos de los cuales se le acusa. En el primer folio, la voz de Tituba es mediada por Ezequiel Chevers, el secretario del Tribunal General de Salem responsable de elaborar las órdenes utilizadas para arrestar a las sospechosas de brujería. Tituba fue la primera persona acusada de brujería por Elizabeth Parris y Abigail Williams⁴³, se dice que les contó a las niñas cuentos de vudú y brujería (Shapiro 2016). Además, ella fue la primera persona en confesar haber realizado actos de hechicería en Salem. Al principio lo negó, pero tras recibir una golpiza por parte de su amo Samuel Parris⁴⁴ para obligarla a confesar, Tituba se auto culpó de hechicería. Por eso vemos en el aparte del interrogatorio citado arriba como desde el inicio se presume la culpabilidad de la acusada y como la interacción está guiada para obtener la información que el tribunal quiere escuchar. Es decir: que las brujas existen y que hubo rituales de brujería en Salem, confesión que sirvió para justificar la persecución que se iniciaría en ese momento. Elaine Breslaw (1996) narra

⁴² Los juicios de brujas de Salem fueron una serie de audiencias y enjuiciamientos de personas acusadas de brujería en la Massachusetts colonial entre febrero de 1692 y mayo de 1693. Los juicios dieron como resultado la ejecución de veinte personas, catorce de ellas mujeres, y todas menos una por ahorcamiento. Otros cinco (incluidos dos niños pequeños) murieron en prisión.

⁴³ Elizabeth "Betty" Parris, hija de Samuel Parris, fue una de las jóvenes que acusó a otras personas de ser brujas durante los juicios por brujería de Salem. Las acusaciones hechas por Betty (Elizabeth) y su prima Abigail Williams causaron la muerte directa de 20 residentes de Salem, 19 de los cuales fueron ahorcados (en su mayoría mujeres) y un hombre fue presionado a morir utilizando el método de tortura de "La tortuga" o "peine forte et dure". (Roach, 2004).

⁴⁴ Samuel Parris fue el ministro puritano en Salem, Massachusetts durante los juicios de brujas de Salem, como Parris había sido un fiscal y promotor activo en los juicios por brujería, en 1693, su parroquia presentó cargos contra Parris por su participación en los juicios. Parris se disculpó en su ensayo *Meditaciones por la Paz*, que presentó en noviembre de 1694. Increase Mather dirigió un concilio de la iglesia que luego presentó cargos en su contra (Gragg, 1990).

que cuando interrogaron a Tituba al día siguiente, ella agregó que conocía técnicas ocultas que su amante en Barbados le había enseñado para protegerse de los poderes del mal. Dado que tal conocimiento no estaba destinado a causarle daño a nadie, Tituba nuevamente le aseguró a Parris que no era una bruja, pero admitió que había participado en un ritual oculto cuando hizo un pastel de brujas en un intento por ayudar a Elizabeth Parris. Francis Hill (2009) sostiene que, a pesar de estas confesiones, no hay pruebas de que Tituba haya realizado los actos que confesó. Existe una segunda versión de este primer interrogatorio, con fecha del mismo día que no está firmada por el escribano y, a diferencia de la primera versión, en ésta no están marcadas las iniciales de los participantes. En esa segunda versión las intervenciones del interrogador y de la acusada aparecen como más extensas y detalladas de lo que se ve en la primera versión, lo cual denota que las transcripciones no son totalmente fieles a lo que en realidad sucedió ese día. El tercer folio en el que aparece la figura de Tituba relata el interrogatorio realizado al día siguiente de su primera intervención. Este folio provee más detalles acerca de los hechos ocurridos y, al igual que el segundo, carece de autor o de cualquier tipo de prolegómeno. Mientras en el resto de los folios relacionados con Tituba se proporciona al lector información acerca de las personas involucradas en el caso tales como nombres apellidos, edad y procedencia, la información sobre Tituba es mínima. Se le describe en una sola oración “titibe an Indian Woman servant”. Su nombre está mal escrito, su origen no se menciona, se desconoce cómo fue su vida antes de ser esclavizada, y no se provee una información clara sobre su etnia. Luego de su confesión Tituba fue encarcelada, con promesa de ser liberada de la prisión una vez pagara los gastos de manutención. Su destino después de los juicios es incierto: según Ann Petry en su novela histórica *Tituba*

of Salem Village (2015) Tituba fue comprada por Samuel Conklin, un tejedor local que conocía a Tituba desde antes y la había instruido en el oficio de tejer, otros registros históricos dan a entender que Tituba fue comprada por un comerciante de esclavos, pero no se provee especificación alguna sobre quién pudo haber sido ese comerciante.

A pesar de la importancia de Tituba como personaje principal en uno de los acontecimientos más recordados en el imaginario cultural estadounidense, poco o casi nada se sabe del personaje real. Existen decenas de producciones literarias, cinematográficas y televisivas que echan mano del personaje de Tituba, siempre manteniendo la narrativa blanca puritana de “Tituba la bruja de Salem, la mujer mala y hechicera”. Sin embargo, de acuerdo con el historiador de los juicios de Salem, Bernard Rosenthal: “In all the contemporary accounts of what happened _ not a single person suggests that Tituba told stories of witchcraft or voodoo. Not one-person hints at it or says anything that could be misconstrued to imply it” (*Salem* 14). Tituba es un personaje sin historia enclavado en una historia que no es la suya, que no le da cabida más allá que para cumplir el propósito de iniciar los juicios de Salem, y por lo tanto no tiene continuidad en esa historia oficial, no tiene ni pasado ni futuro, sólo ese presente en el que se le necesita.

Representaciones de Tituba en la historia y la ficción

Alors que toi, quel nom portes-tu ? Ces propos me mortifièrent, car ils m'avaient déjà traversé l'esprit. J'avais déjà déploré de n'avoir joué dans toute cette affaire qu'un rôle de comparse vite oubliée et dont le sort n'intéressait personne.

"Tituba, une esclave de la Barbade et pratiquant vraisemblablement le hodo."

Quelques lignes dans d'épais traités consacrés aux événements du Massachusetts.

Pourquoi allais-je être ainsi ignorée ? Cette question-là aussi m'avait traversé l'esprit. Est-ce parce que nul ne se soucie d'une négresse, de ses souffrances et tribulations ? Est-ce cela ? Je cherche mon histoire dans celle des Sorcières de Salem et ne la trouve pas (...) De moi, on ne parle pas. " Tituba, une esclave originaire de la Barbade et pratiquant vraisemblablement le hodo. " (*Moi, Tituba Sorcière...230*)

Este pasaje de la novela de Maryse Condé resume lo que ha sido el trasegar de Tituba por las páginas de innumerables registros históricos y producciones artísticas en las cuales sólo ha representado como ella lo dice un papel de comparsa que pronto cae en el olvido y por cuya suerte nadie se interesa, un personaje del que en realidad no se habla, más allá que para seguir sosteniendo la narrativa oficial en la que se le acusa de ser bruja por el simple hecho de ser diferente.

Según Condé, el género, y la espiritualidad nativa de Tituba contribuyó a que fuera una de las primeras brujas de Salem formalmente acusadas en los Juicios de brujería de 1692. Aunque no se discute explícitamente en todas las películas, obras de teatro y libros que dan cuenta del juicio contra Tituba, es posible que el miedo a la diferencia, tanto étnica como cultural, en combinación con los conceptos erróneos sobre "brujería" hicieran de Tituba presa fácil para el asedio de la horda puritana. En cuanto a la comprensión histórica de Tituba y los motivos que llevaron a su condena se ha argumentado que las ideas preexistentes sobre grupos foráneos y las ideas estereotipadas sobre las culturas extranjeras en combinación con las representaciones ficcionales de obras sobre brujería y hechicería crearon un caso en el que la historia y la ficción se moldean mutuamente. Un ejemplo de cómo los prejuicios y estereotipos contaminan los

relatos históricos sobre Tituba se encuentra en el texto del Rev. Charles W. Upham *Lectures on Witchcraft* de 1831, en el que sugiere que la magia indígena y no la inglesa fue la responsable principal de los casos de brujería en Salem y sugiere que Tituba y su esposo John:

may have originated the "Salem witchcraft." They are spoken of as having come from New Spain, as it was then called-that is, the Spanish West Indies, and the adjacent mainlands of Central and South America and, in all probability, contributed, from the wild and strange superstitions prevalent among their native tribes materials which, added to the commonly received notions on such subjects, heightened the infatuation of the times, and inflamed still more the imaginations of the credulous. (Upham, 20)

En su análisis de los hechos Upham agrega, además, que según gente que conoce a los indígenas de México, y de ambos lados del istmo, se distinguen muchas similitudes en sus sistemas de demonología con ideas y prácticas desarrolladas Salem en el tiempo que ocurrieron los incidentes de brujería.

En esencia, las representaciones ficcionales de Tituba que se han hecho dan cuenta de cómo fueron los juicios por brujería de Salem y qué serie de eventos llevaron a sindicarse, enjuiciar y castigar por brujería a los acusados. Sin embargo, estas producciones ficcionales no tienen en cuenta las influencias raciales, políticas, religiosas y económicas de la época que permearon el proceso de enjuiciamiento de los sindicados por hechicería.

Entre las producciones literarias que hacen mención de Tituba está la obra de teatro de Henry Wadsworth Longfellow *Giles Corey of Salem Farms* (1868), la obra se centra en los hechos acaecidos a Giles Corey (c. agosto 1611 - 19 de septiembre de 1692)

un agricultor estadounidense que fue acusado de brujería junto con su esposa Martha Corey durante los juicios de brujas de Salem. Después de ser arrestado, Corey se negó a declararse culpable o no culpable. Finalmente fue ejecutado por aplastamiento, mecanismo de tortura vigente en la época, en un esfuerzo por obligarlo a declararse culpable. El caso de Corey es el único ejemplo de una sanción de este tipo en la historia de los Estados Unidos. Core murió después de tres días de esta tortura. Es importante notar que antes de la obra de Henry Wadsworth Longfellow, siempre se dijo que Tituba era una mujer indígena, hecho que el autor mantiene en la manera como construye el personaje dramático. Sin embargo, en la tercera escena del primer acto de la obra, el autor describe a Tituba como: "the daughter of a man all black and fierce...He was an Obi man and taught [her] magic." Obeah⁴⁵. A partir de este momento el personaje empieza un proceso de metamorfosis racial que la llevará paso a paso de indígena a negra.

Tituba también es una de las protagonistas de la obra teatral de Arthur Miller *The Crucible* (1953), así como en las adaptaciones cinematográficas de la obra en 1957 y 1996. En la obra se refuerza desde el inicio la imagen de Tituba como la instigadora de la brujería en Salem, representación que se inspira mucho en la obra de Marion L. Starkey, *The Devil in Massachusetts* (1949). Miller escribió la obra como una alegoría al Macartismo, época en que el gobierno de los Estados Unidos perseguía a ciudadanos acusados de ser comunistas, período en el que el mismo Miller fue interrogado por el Comité de Actividades Antiestadounidenses de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1956. En este proceso Miller fue declarado culpable de obstruir las investigaciones de dicho comité por negarse a revelar la identidad de los otros

⁴⁵ Obeah, también deletreado Obi es un sistema de magia específicamente africano y afroamericano.

participantes en las reuniones por las cuales se le investigaba. En la obra de Miller, Tituba fue traída a Salem desde Barbados, en donde aprendió a conjurar espíritus e incluso incursionó en la brujería, la hechicería y en prácticas de satanismo. Durante el juicio ella confiesa sus actos de brujería y es encarcelada junto a Sarah Good. Para el cuarto y último acto de la obra, ella se ha vuelto loca por las duras condiciones a la que ha sido sometida y tiene un final desconocido. La Tituba de Miller pasa de ser mitad indígena y mitad negra a ser una esclava negra antillana y el origen de su magia es el satanismo y su influencia africana.

Estas historias ficticias alimentan la teoría de que Abigail Williams y las otras jóvenes involucradas en el incidente intentaron utilizar los conocimientos en hechicería de Tituba en el bosque en donde fueron descubiertas y capturadas. Para salvar su reputación y encubrir su mal comportamiento Abigail acusa a Tituba, a pesar de haber sido ella quien de hecho había bebido de una taza mágica que supuestamente había preparado Tituba para matar a Elizabeth, la esposa de John Proctor y para hechizarlo a él para que la amara. Elizabeth y las otras jóvenes aseguraron haber visto a Tituba con el Diablo. Mary Beth Norton, autora de *In the Devil's Snare: The Salem Witchcraft Crisis of 1692* (2010) asegura que es irónico que la creencia de que Tituba condujo a estas jóvenes por el mal camino haya persistido por igual tanto en el saber popular como en la ficción y la no ficción. Estas acusaciones con tintes racistas se basan en la imaginación de autores como Marion L. Starkey, quien imita a los acusadores de Salem cuando afirma que: “I have invented the scenes with Tituba but they are what I really believe happened.” (*The Devil in Massachusetts* 227) Las primeras imágenes de *The Crucible* le deben mucho a la obra *The Devil in Massachusetts*.

Tituba también es la protagonista del libro *Tituba of Salem Village* de Ann Petry, publicado en 1956. En esta novela escrita para niños de diez años en adelante, Tituba es representada como una mujer negra de las Antillas que cuenta historias sobre Barbados a las niñas de la aldea. Las historias son una mezcla de las historias paganas propias de la memoria puritana y las supersticiones existentes. Según Anna Mae Duane (2012) Petry ofrece tal vez la explicación más persuasiva de todas: que la crueldad engendra crueldad, tanto entre los niños como entre los adultos. Al menos la mitad de la novela tiene lugar antes de los juicios lo cual permite construir el caso para los horrores que siguen. Tituba ofrece un estudio de caso fascinante sobre lo desesperada y mortal que pueden ser las luchas de poder, a la vez que hábilmente hace conexiones entre las jerarquías estrictas de la Puritana Nueva Inglaterra y los resentimientos que eventualmente estallan en un hecho tan violento como los juicios de Salem. Además, muestra la impotencia de los esclavos, sirvientes contratados, huérfanos y mendigos en oposición a la crueldad de los terratenientes.

Tituba es uno de los personajes de la novela *Calligraphy of the Witch* (2007) de la autora estadounidense Alicia Gaspar de Alba. En esta obra Tituba recupera su etnia indígena y es representada como una mujer nativa americana Arahua proveniente de Guyana que domina varios idiomas y es la única persona en el área de Boston que entiende el español. En la representación de Tituba que hace Gaspar de Alba establece nexos entre el personaje y las culturas hispánica y amerindia. En esta obra ella es la amiga y tutora de inglés de Concepción Benavidez, una esclava que termina siendo acusada en el área de Boston de practicar la brujería, acusaciones basadas en los estereotipos en contra de la cultura mexicana y la religión católica.

En años más recientes, el personaje de Tituba ha cobrado vitalidad en las pantallas de la televisión estadounidense, aparece como personaje principal en la serie de WGN *Salem* (2014) en donde se le muestra como una bruja malvada, sensual y dotada de poderes sobrenaturales. En la misma época su historia es recordada en *American Horror Story: Coven* (2013-2014), en esta serie la bruja afroamericana Queenie afirma ser descendiente de Tituba y más adelante en la serie la reina voodoo Marie Laveau y la bruja suprema Goode conversan sobre la historia y el legado de Tituba y sugieren que su magia provenía de sus raíces Arahua. Además, en la primera temporada de la serie *Chilling Adventures of Sabrina* en el capítulo sexto titulado “An Exorcism in Greendale” el espíritu y la fuerza de Tituba son invocados para apoyar a las brujas Spellman en el exorcismo de un demonio.

Como se aprecia en las producciones antes mencionadas, Tituba ha sufrido una metamorfosis étnica a lo largo de la historia, algunos autores sostienen que posiblemente era una indígena sudamericana, centroamericana o de la región Caribe, otros que posiblemente era afrodescendiente. Tituba también pudo haber sido originaria de América Central y no de Barbados como lo sugiere Francis Hill en su libro *The Salem Witch Trials Reader* de 2009. Hay argumentos que afirman que Tituba era afroamericana, pero esto ha sido contradicho por algunos historiadores, incluida Elaine Breslaw, quien culpa parcialmente a Charles Upham de la confusión por haber obtenido información falsa de Samuel Drake, (Breslaw 1996). La raza de Tituba ha sido cambiada de india, a mitad india y mitad negra, a negra y hoy en día está siendo representado como una negra practicante de vudú (como en la obra de Arthur Miller, *The Crucible*). La ficción moldea la historia y los historiadores terminan avalando la narrativa ficticia de dramaturgos y

escritores. Como lo señala Chadwick Hansen (1974), en la metamorfosis racial de Tituba se evidencia una especie de prejuicio racial inverso, puesto que en lo que respecta a las brujas y la brujería, los intelectuales estadounidenses prefieren que el/la acusada de brujería sea indio en lugar de inglés; mitad indio-mitad negro en lugar de indio; que sea negro en vez de mitad indio-mitad negro. Es seguramente significativo que la metamorfosis racial ocasionada por este prejuicio comenzó entre la Guerra Civil y la Primera Guerra Mundial, un período en el que los odios étnicos en los Estados Unidos eran más intensos. Lamentablemente, también puede ser significativo que esta metamorfosis no se detuviera ni se revirtiera después de la Primera Guerra mundial, en cambio se movió inexorablemente hasta su finalización en el 1970.

Tituba Indien, de bruja de Salem a heroína épica.

Moi, Tituba Sorcière noire de Salem es una novela anclada en la historia de los Estados Unidos y Barbados que re-imagina los eventos ocurridos en los juicios de Salem llevados a cabo entre febrero de 1692 y mayo de 1693, eventos históricos que se han convertido en parte del patrimonio cultural occidental. La novela escrita como una transcripción autobiográfica de una bruja olvidada de Salem amplía la historia real de una esclava traída de Barbados a Massachussets por Samuel Parris quien fue acusada de brujería en Salem, arrestada en 1692, y olvidada en la cárcel hasta ser liberada dos años después. Maryse Condé saca a Tituba del silencio al que ha sido sometida en otras obras donde ella figura como personaje, pero no se indaga sobre su vida. Condé crea para Tituba una infancia, una adolescencia y una vejez ficticias. El gesto de buscar construir la vida de Tituba, ese personaje del que prácticamente no se sabe nada, concuerda con una de las tareas que asigna la visión profética del pasado a los escritores del Caribe: “Como

el tiempo antillano fue estabilizado en la nada de una no-historia impuesta, el escritor debe contribuir a restablecer su cronología tormentosa.” (126) Llevar a cabo este proceso garantiza, según Glissant, la reactivación de la dialéctica entre la naturaleza y la cultura antillanas. Condé, además de hurgar en las huellas latentes de la realidad para construir lo que pudo ser la vida de Tituba, decide dar un paso más adelante y convertirla en una especie de heroína épica, como la legendaria Nanny of the maroons. Parece un tanto paradójico que tanto Condé como Santos Febres tomen dos personajes marginalizados, cuyas vidas reales terminan en una derrota para convertirlas en heroínas épicas. Sin embargo, como explica Glissant: “Es la particularidad de un pueblo seguro de su identidad, de transformar una derrota real en victoria mítica (...) y es incluso lícito afirmar que las derrotas de los héroes son necesarias para la unanimidad de un pueblo.” (129). Para enfrentar la ausencia de heroínas épicas que inspiren a las futuras generaciones es necesario utilizar las herramientas y conocimientos del presente para buscar esas heroínas en el pasado y proyectarlas en el futuro.

Desde niña, Tituba aprende de la mano de Man Yaya el conocimiento de sanar a través de remedios herbales y la invocación de los espíritus ancestrales para pedirles guía y consejo, es instruida en la magia y en el ritual del obeah, conocimientos traídos por Man Yaya desde África y que son considerados hechicería y obras del demonio por la puritana sociedad de Nueva Inglaterra. Tituba crece siendo consciente de la importancia de preservar sus rituales y conocimientos ancestrales y del mantenimiento de los lazos espirituales con los seres invisibles que la acompañarán durante toda su vida. La preservación de esos saberes le gana el repudio no sólo de los puritanos, sino de su propia

gente, incluido John Indien quien también hace sonar la palabra bruja como algo denigrante hecho que Tituba no comprende, porque a su modo de ver:

La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude ? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte ?

Como portadora de los saberes ancestrales africanos Tituba tiene una visión diferente y descolonizada de su oficio y de su cultura. Para ella es una gracia superior el poder comunicarse con los invisibles y poder sanar a la gente. A diferencia de John Indien que ha crecido como esclavo entre blancos, ella no comprende ni los preceptos del cristianismo ni su cosmovisión y tampoco entiende las bondades que John ve en su condición de esclavo. Aun así, vencida por su deseo incontrolable de poseer a John Indien sacrifica su libertad para estar con él, se convierte en esclava y esta decisión, como se lo predice Man Yaya, la llevará a afrontar grandes sufrimientos, y finge creer en el cristianismo cuando está en presencia de los blancos. Sus decisiones erradas la llevarán a emprender el periplo del héroe (Campbell 1949), abandonará la cálida Barbados para vivir en la inhóspita región de Massachusetts, en su viaje le servirá de consuelo la presencia sobrenatural de sus invisibles, sus conocimientos la llevarán a ser arrestada por sanar a miembros de la familia que la posee y será enjuiciada por brujería. Su tiempo en prisión es un descenso a los infiernos y su relación con Hester y Benjamin la transforman y luego se embarca en nuevas experiencias que la llevan de regreso a su natal Barbados en donde se involucra en los movimientos libertadores de los cimarrones liderados por

Iphigene, uno de los hijos de Ti-Noël, el personaje de la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (1949). Finalmente, Tituba muere a edad avanzada a causa de sus actividades subversivas y su espíritu la sobrevive con características similares a las de Lilith, la primera mujer de la Tierra, esa misma a la que Dios expulsó del paraíso y se convirtió en el demonio que posee sexualmente a los hombres jóvenes mientras están dormidos. En la manera de hilar el manto de la historia de Tituba, Condé reivindica las tradiciones ancestrales africanas cuestionando la visión que el mundo occidental tiene de ellas y desmitifica la imagen de la mujer bruja. Este rasgo distingue a la novela de Condé de las otras obras ficcionales basadas en el personaje de Tituba. Además, inscribe en la historia la presencia de Tituba como personaje heroico y reclama la importancia de la presencia femenina en los procesos de cimarronaje en el Caribe.

Reescritura y re-imaginación de la historia de Tituba.

A pesar del carácter autobiográfico de la novela y de todos los elementos históricos tratados en el texto, en una entrevista concedida en 1992 a Ann Armstrong Scarboro, Maryse Condé niega la pertenencia de su novela al género de novela histórica:

For me Tituba is not a historical novel. Tituba is just the opposite of a historical novel. I was not interested at all in what her real life could have been. I had a few precise documents: her deposition testimony. It forms the only historical part of the novel, and I was not interested in getting anything more than that. I really invented Tituba. I gave her a childhood, an adolescence, and old age. At the same time, I wanted to turn Tituba into a sort of female hero, and epic heroine, like the legendary "Nanny of the maroons." I hesitated between irony and a desire to be serious. The result is that she is a sort of mock-epic character. (Scarboro 200-01)

Aunque es cierto que la Tituba de Condé no se adhiere de manera literal a la historia (por ser Tituba un personaje que habita en los parámetros de la no historia, no hay rastros de su vida fuera de los registros de los juicios de Salem) la novela de Condé no se ubica por completo en el indeterminismo histórico, su descripción del ambiente del mundo de los puritanos y de la Nueva Inglaterra del siglo XVII resulta bastante ajustada a la historia, al igual que el ambiente histórico de Barbados. El personaje de Tituba encarna el epitome de la marginalización. Ella es una mujer esclava víctima de la economía colonial y aparentemente olvidada por la historia, aspectos que la hacen un objeto de estudio perfecto no sólo para los estudios de género sino también para los estudios poscoloniales. Además, la subversión imaginativa de los registros históricos forma una crítica de la sociedad contemporáneos estadounidense y su arraigado racismo y sexismo.

La acertada decisión de Condé de posicionar a Tituba desde el título mismo de la obra como la narradora de su propia historia da un vuelco a las dinámicas del poder colonial y le permite al sujeto colonizado emancipar su voz e inscribir su corporalidad en la historia de la cual ha sido borrado. Además, en ese proceso de emancipación se reescribe la historia de la mujer racializada para borrar de ella los estereotipos impuestos por la visión colonial sobre el cuerpo negro, por ejemplo: la bruja pasa a ser descrita como sanadora o médico y su conocimiento ancestral se trata con respeto. La novela inicia con la narración del origen de Tituba:

*Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris. Quand, de longues semaines plus tard, on arriva au port de Bridgetown, on ne s'aperçut point de l'état de ma*

mère. Comme elle n'avait sûrement pas plus de seize ans, comme elle était belle avec son teint d'un noir de jais et, sur ses hautes pommettes, le dessin subtil des cicatrices tribales, un riche planteur du nom de Darnell Davis l'acheta très cher.

(13)

En primer lugar, el drama de Abena pone de manifiesto lo que significó la realidad de miles de africanos secuestrados en su lugar de origen para luego ser transportados como mercancía y ser comerciados en el Caribe. Su historia es el epítome de la situación de marginalización, vulnerabilidad y abuso sexual experimentado por las mujeres negras durante la época esclavista. Los registros históricos muestran que en Barbados la utilización de mano de obra de esclavos africanos no fue tan extensa durante la primera mitad del siglo XVII, o antes del cultivo del azúcar, ya que antes de la aparición de la industria azucarera, en Barbados se cultivaron productos como el tabaco, el algodón y el índigo. El tabaco fue el principal producto de exportación entre 1624 y 1629 ya que, el alto valor del producto impulsó a los dueños de plantaciones a aumentar el cultivo. Al igual que ocurre en cualquier economía capitalista la oferta superó la demanda y en 1631 los precios del tabaco cayeron precipitadamente (Beckles 24). El gobierno británico restringió el cultivo de tabaco para evitar la sobreproducción del producto, esta orden fue ignorada por los plantadores en Barbados, quienes siguieron manteniendo el mismo ritmo de producción, pese a la reconocida mala calidad de su tabaco, y para finales de la década mientras la producción de tabaco había bajado en Virginia y St. Christopher en Barbados aumentaba.

Como eran grandes emprendedores los comerciantes de Barbados, cuando la demanda del mercado se los exigió cambiaron su modelo de producción del tabaco al

algodón cuando la demanda de algodón aumentó en Inglaterra. Al inicio de esta nueva empresa los resultados fueron exitosos, al punto de inspirar a otros colonos ingleses en la región a incursionar en la producción de algodón. Sin embargo, al igual que sucedió con el tabaco años atrás, la oferta superó a la demanda y el precio del algodón se derrumbó en 1636. (Beckles 25–26). El cambio de circunstancias llevó a los dueños de plantaciones a experimentar con el cultivo del índigo, planta utilizada para extraer colorantes como el añil. A principios de la década de 1640, la economía de la isla se volcó hacia la producción de índigo por el atractivo rendimiento financiero que ofrecía, pero este emprendimiento tampoco duró mucho, como era de esperarse el mismo ciclo de auge y caída de los precios ocurrió con el añil, un ingrediente esencial para hacer ciertos tintes para la floreciente industria textil en Europa y América del Norte, para 1643, el exceso de oferta de índigo provocó un colapso en los precios y muchos productores pequeños quedaron en la ruina. Beckles señala que, en última instancia, fue el cultivo de caña de azúcar lo que sacó la economía de Barbados a flote, tanto que a principios de 1650 Barbados era descrita como: “the richest spot in the New World. One observer pointed out that the island's value, in terms of trade and capital formation, was greater than all the English colonies put together” (Beckles 26). La caña de azúcar había sido introducida en la isla en la década de 1630, pero debido al alto costo de la siembra y la atención de los cultivos, no se sembraba a gran escala y no se procesaba para obtener azúcar, su utilización se limitaba a la alimentación de ganado, la producción de combustible y como fertilizante para otros cultivos. La demanda por azúcar en Europa era tan alta que cuando Barbados modificó su modelo de producción para volverse un productor de azúcar la necesidad de mano de obra era tal que incrementaron la importación de esclavos de

manera alarmante. Entre 1601 y 1650, hubo un estimado de 24,500 llegadas de esclavos a Barbados. Este número aumentó más de dos veces y media a 63,200 esclavos durante el período comprendido entre 1651–1675. Según la novela de Condé, en mayo de 1693, cuando el gobernador Phips declara un perdón general para los condenados en los juicios de Salem y Tituba es puesta en venta nuevamente, su edad es 25 años, razón por la cual se puede suponer que Abena fue traída a Barbados entre 1667 y 1668, en pleno auge de la importación de esclavos a la isla en medio del boom de la economía azucarera en la región. A sus escasos 16 años, Abena es violada por un marinero en el puerto mientras los amigos de éste hacen una ronda para contemplar y celebrar el horrible espectáculo. El producto de esa violación, de ese acto de “odio” y de “desprecio” que simboliza la colonización europea es Tituba. Posteriormente Abena es transportada a Barbados y vendida en el mercado de esclavos de la isla a un rico dueño de una plantación, quien al descubrir que ella está embarazada, la regala a Yao, otro de sus esclavos. Yao era un joven guerrero, víctima de las guerras entre los Fante y los Asante, que no se resignaba a plantar caña, a cortarla y a transportarla al molino. Dos veces había intentado matarse masticando raíces venenosas. En ambas oportunidades lo habían salvado de milagro y devuelto a una vida que odiaba. La historia de Yao deja ver uno de los hechos más dolorosos y vergonzosos de la historia de la diáspora africana, la participación de algunos africanos en la venta de su propio pueblo a los esclavistas europeos. Las guerras de expansión que los Asante iniciaron en la década de 1680 produjeron un flujo considerable de esclavos en la pequeña villa pesquera de Annamaboe y la convirtieron en un punto importante en el comercio del Atlántico (Sparks 2014). Los holandeses habían establecido un lugar de comercio en la villa en 1638, pero fueron desplazados por los

ingleses, quienes construyeron un fuerte en 1679. En ese entonces, la villa como tal no era un lugar para el comercio de esclavos sino un lugar conveniente para que los barcos de esclavistas se abastecieran de provisiones antes de emprender su viaje hacia la ruta esclavista. Fue hasta el inicio de la guerra que Annamaboe se transformó en poco tiempo en el centro del embarque y el comercio de la Costa de Oro y en uno de los centros más grandes de exportación de esclavos en la costa oeste de África. Los ingleses pretendieron monopolizar el comercio, pero se vieron forzados a negociar los términos de negociación con los Fante, quienes controlaban el lugar.

Yao también es una de las herramientas que utiliza Condé para reescribir la historia del Caribe y limpiar el origen traumático de Tituba:

_C'est l'enfant du maître, n'est-ce pas ?

Des larmes, encore plus brûlantes, de honte et de douleur, jaillirent des yeux d'Abena :

_Non, non ! Mais c'est quand même l'enfant d'un Blanc.

Comme elle se tenait là, devant lui, tête basse, une immense et très douce pitié emplit le cœur de Yao. Il lui sembla que l'humiliation de cette enfant symbolisait celle de tout son peuple, défait, dispersé, vendu à l'encan. Il essuya l'eau qui coulait de ses yeux :

_Ne pleure pas. A partir d'aujourd'hui, ton enfant c'est le mien. Tu m'entends ?

Et gare à celui qui dira le contraire. (16)

La respuesta de Yao a la situación de Abena pone de manifiesto su voluntad por resarcir el honor no sólo de Abena, sino el de todo el pueblo africano que soportaba los vejámenes de la economía esclavista. La autora le otorga a Yao la agencia necesaria para

determinar el futuro de la familia que está por construir, una familia híbrida donde se mezcla la sangre y las tradiciones de más de un pueblo y una etnia, la síntesis del pueblo Caribe. En la historia de Condé el origen del pueblo caribeño pasa de ser un evento netamente circunstancial, a reflejar la determinación de los africanos de unirse para hacerse más fuertes. Cuando se presenta el nacimiento de Tituba ocurre un hecho similar:

Ensuite, me tenant par les pieds, il présente mon corps aux quatre coins de l'horizon. C'est lui qui me donna mon nom : Tituba. Ti-Tu-Ba.

Ce n'est pas un prénom ashanti. Sans doute, Yao en l'inventant, voulait-il prouver que j'étais fille de sa volonté et son imagination. Fille de son amour. (17)

El origen de Tituba, descrito por ella misma al inicio de la novela como un acto lleno de “odio” y de “desprecio” por ser el producto de la violación de un marinero blanco a una esclava adolescente es purificado por Yao, quien lo transforma en un nuevo comienzo. En una especie de ritual de apropiación del nuevo espacio que los alberga, Yao presenta el cuerpo recién nacido de Tituba a los cuatro puntos del horizonte mientras le da un nombre “Ti-Tu- Ba”, la imagina, y al nombrarla, al igual que el dios de los europeos durante el génesis del mundo que crea el día, la noche y el universo entero con sólo nombrarlos, Yao crea a Tituba y pasa de ser un simple esclavo a ser un dios creador de una nueva especie. El nombre que le otorga en su acto de creación no es Asante, sino un nuevo nombre que él inventa, lo cual puede ser leído como la necesidad de marcar el nacimiento de un nuevo linaje fuera de la nativa África. La novela de Condé es rica en ejemplos de momentos en los que se presenta una narrativa histórica diferente de la universalmente impuesta y aceptada. Tanto en el pasaje que describe a Yao bautizando a Tituba, como en el pasaje que sigue a continuación donde se describe el origen del

hombre Condé adopta la estructura del mito. Glissant (2010) señala que: “El mito, elemento de la conciencia histórica en formación, prefigura la historia y también repite necesariamente sus accidentes, transfigurándolos, es decir, que es, a su vez, productor de historia” (131) el mito funciona como un vínculo entre la literatura y la historia que sirve para establecer un tiempo y un lugar donde antes no existía. Como se observa en este aparte :

_Il y a longtemps, très longtemps, du temps où le diable était petit garçon en short de drill blanc, raide empesé, la terre n'était peuplée que de femmes. Elles travaillaient ensemble, dormaient ensemble, se baignaient ensemble dans l'eau de rivières. Un jour l'une d'entre elles réunit les autres et leur dit : « mes sœurs, quand nous disparaîtrons, qui nous remplacera ? Nous n'avons pas créé une seule personne à notre image ! » Celles qui l'écoutaient, haussèrent les épaules : « Qu'avons-nous besoin d'être remplacées ? » Pourtant certaines furent d'avis qu'il le fallait : « Car sans nous qui cultivera la terre ? Elle ira en friche sans plus porter des fruits ! » Du coup, toutes c'est ainsi qu'elles inventèrent l'homme !
(236-237)

En este nuevo génesis de la raza humana ofrecido por un grupo de mujeres cimarronas ejemplifica la trasgresión de las narrativas clásicas en las cuales dioses masculinos son los encargados de dar vida y crear y gobernar el mundo. Aquí se destruyen los mitos tradicionales que dan al hombre como iniciador del mundo y se deja esa responsabilidad en manos de la hermandad femenina. En esta nueva visión se lleva a cabo un desmonte de lo que Glissant denomina la Historia con H mayúscula y la escritura sacralizada en el absoluto del signo escrito. La nueva narrativa sobre el origen del hombre que se propone

en el texto coloca a la mujer en el centro de la historia en un clima de hermandad femenina. En la marcada agenda de empoderamiento femenino y recuperación de la agencia sobre el cuerpo femenino que propone la novela abundan las reflexiones sobre la marginalización de las mujeres independientemente de su color de piel. Además, el texto le da voz a los oprimidos en general. Al respecto, Luis Alberto Vidal (2013) señala que lo novedoso en el texto de Condé radica en que los oprimidos no solo son los negros. En la novela el discurso “devela un haz de cuerpos vulnerables que involucra también a los individuos de raza blanca, ya que resultan subyugados a través de la repetición de unos patrones culturales y sociales fundamentados en un pensamiento occidental tanto xenofóbico o chovinista como patriarcal.” (171). Los cuerpos vulnerables identificables en el texto son el cuerpo racializado, el cuerpo sexuado y el cuerpo manipulable en su edad temprana y lo transgresor de la novela de Condé reside en la manera como refleja la opresión ejercida sobre el pueblo indígena por parte de los blancos y la discriminación y persecución entre los blancos justificada en un dogma religioso. Este último caso se representa en la historia de Benjamín Cohen d’Acevedo, el mercader judío lusitano que en la versión de Condé compra a Tituba después de los juicios de Salem. Cohen es viudo y necesita a alguien que lo ayude en el cuidado de sus hijos, con el tiempo la relación entre Benjamin y Tituba trasciende al plano sexual y amoroso. Él encuentra en Tituba la solidaridad que le despierta el comprender que tanto negros como judíos comparten destinos y sufrimientos similares, los dos personajes entablan conversaciones acerca de cuál de las dos culturas había tenido mayor sufrimiento y número de muertos a lo largo de la historia de la humanidad.

Una complicidad similar se forja entre Tituba y Hester durante su estancia en la prisión, para lo cual, Condé violenta el orden histórico de los mundos ficcionales y hace posible el encuentro entre estos dos personajes. Hester Prynne, el icónico personaje de la novela de Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter*, cuya historia se desarrolla en la muy puritana Massachusetts Bay Colony entre 1642 y 1649 entabla una relación intelectual y erótica con Tituba, quien existió medio siglo más tarde. Hester sostiene largas conversaciones con Tituba sobre el feminismo, el derecho a la libre elección de la maternidad, el derecho al aborto y la opresión ejercida por el patriarcado sobre las mujeres, temas que siguen siendo vigentes en el mundo actual. En sus conversaciones también se cuestiona la actitud el puritanismo y su doble moral y cómo este afecta el presente. Al respecto Condé explica que: "Writing Tituba was an opportunity to express my feelings about present day America. I wanted to imply that in terms of narrow-mindedness, hypocrisy, and racism little has changed since the days of the Puritans" (Scarboro 203).

Hester es también la encargada de aleccionar a Tituba en las estrategias para manipular a sus enjuiciadores y conseguir evadir la pena de muerte, ya que ella conoce de primera mano las entrañas de la sociedad y el pensamiento de los puritanos:

Hester m'apprit à préparer ma déposition. Parlez d'une fille de Révérend pour en savoir un bout sur Satan ! N'avait-elle pas rompu le pain avec lui depuis l'enfance ? Ne s'était-il pas vautré sur son édredon dans sa chambre sans feu en la fixant de ses prunelles jaunâtres ? (157)

Tituba pone de manifiesto la obsesión puritana con el Demonio y lo irónico que resulta que en una sociedad que se precia de tener a Dios como centro y guía de su actuar

se pase el día entero viendo al Demonio en todos sus actos rutinarios. La inclusión de Hester como personaje de *Moi, Tituba...* sirve también para darle la agencia que se le niega en la novela de Hawthorne. La Hester de Condé es una mujer moderna y emancipada, que habla por sí misma, educada e irreverente y su final será diferente al de su primera historia ficcional, en esta ocasión Hester decide acabar con su vida y la de la criatura que espera para ahorrarse el tratamiento enfermo y cruel que la sociedad puritana tiene planeado para ella, también como una forma de vengarse de su amante y padre de su hijo, Arthur Dimmesdale, ministro de la iglesia puritana.

Son muchas las ventanas al pasado que Condé abre en su exploración de reescritura de la historia y en el ejercicio de escuchar las voces de los personajes que la historia oficial ha silenciado a lo largo del tiempo. El resultado de su búsqueda es el descubrimiento de la convergencia en las múltiples historias que el Caribe puede contar.

Conclusiones

But we (Caribbean) can write history. It is not only the Europeans who can write. We can do it, too. We could write the history of Guadeloupe and Martinique, but we would lose the tiny events which have more importance to people than the big events (...) the task of the writer is to forget about this kind of superstructure which is imposed upon us by education, tradition, and going to university. We have to listen to another voice. We can write just like the whites. But we must use another method. ("No Silence: An Interview with Maryse Condé" 549)

Esta reflexión de Maryse Condé acerca de la capacidad de los caribeños de escribir su propia historia de manera descolonizada y totalmente emancipada de la superestructura impuesta por la tradición resume lo hecho en su autobiografía ficcional de

Tituba. En su novela *Moi, Tituba sorcière noir de Salem*, Maryse Condé rompe con la desidia histórica que ha sepultado a Tituba bajo el peso de una única narrativa que la condena a ser solamente una bruja de Salem, sin derecho a un pasado anterior o un futuro posterior a los juicios de Salem. La autora denuncia en un apéndice de la novela que hacia 1693 : “Tituba, notre héroïne, fut vendue pour le Prix de sa “pension” en prison, de ses chaînes et de ses fers. A qui? le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu’aucun ne s’en soucie. (277-278). La novela de Condé rescata a Tituba del olvido y reconstruye ese antes y después que el racismo histórico le negó al personaje:

Je sentais que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là "une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le "hoodoo". On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorait. (...) Aucune, aucune Biographie attentionnée inspirée recréant ma vie et ses tourments (173)

En la novela se le da voz al personaje marginalizado que nunca tuvo oportunidad de contar su participación en la historia, Tituba fue capturada y procesada por delito de hechicería. Su enjuiciamiento dio origen a uno de los procesos jurídicos más famosos de la historia. Sin embargo, no sabemos de ella. Al mismo tiempo, con *Moi, Tituba sorcière noir de Salem* Maryse Condé se involucra en un proyecto de desmitificación y revisión histórica. En primer lugar, reescribe la historia de la esclavitud africana en América y el Caribe para restablecer vínculos enterrados bajo el polvo del tiempo. La historia y el

recorrido del personaje creado por Condé sirve de puente que conecta las múltiples historias enterradas de los africanos traídos a América para ser esclavizados. La novela revisita las guerras entre los Asante y los Fante y la contribución de ésta a la trata de esclavos. También se plasma en el relato la experiencia desgarradora de los africanos trasplantados en el nuevo continente, la cosificación y fetichización de sus cuerpos y su cultura y el nacimiento de la cultura afrocaribeña. Al elegir un personaje femenino perteneciente a un lugar y tiempo alejado del suyo, la autora crea paralelismos entre la sociedad contemporánea y la sociedad del pasado en la que vivió la heroína de su obra.

Tanto Condé como Santos Febres conectan las historias de África, el Caribe y los Estados Unidos para mostrar las repeticiones y continuidades de estructuras racistas, imperialistas y machistas en la cultura occidental actual. En su ejercicio escritural, ambas autoras traen a la superficie los lazos submarinos que constituyen la unidad del Caribe como alguna vez lo expresó el poeta e historiador barbadosense Edward Kamau Brathwaite “The unity is submarine”. Por un lado, la autora guadalupeña reclama la historia de Tituba para el Caribe e imprime en el relato de su vida el legado histórico de las vivencias de los afrocaribeños. En Tituba se reflejan las experiencias de las mujeres secuestradas para ser esclavizadas, los esfuerzos por mantener en el nuevo mundo las tradiciones médicas y espirituales de los ancestros africanos, la resistencia femenina y la participación de las mujeres en los movimientos de emancipación de los cimarrones, experiencia, esta última, que no se refleja mucho en textos anteriores. Por su parte, Santos Febres hace visible en su relato los nexos comerciales en la economía de la explotación sexual en el Caribe, el tráfico de cuerpos que se realiza para satisfacer el deseo masculino. A través de Isabel se explora la situación de marginalización de los afro-

puertorriqueños a principios del siglo XX y cómo a pesar de que la barrera económica sea atravesada por uno de ellos, la discriminación social del sistema de clases no deja que haya una verdadera movilidad social. Isabel consigue mucho dinero y poder a través de su negocio, pero esto no es suficiente para que sea aceptada en los círculos sociales a los que sólo los blancos de clase social alta tienen acceso. Además, Santos Febres usa el rico telón de fondo de los tumultuosos años de la Segunda Guerra Mundial para mostrar la continuidad histórica de los abusos en la relación entre los Estados Unidos y Puerto Rico. Por ejemplo, la novela provee ejemplos de cómo los jóvenes de la isla son usados como soldados para pelear las guerras de un país que los discrimina.

Mayra Santos Febres amplía la narrativa existente sobre la vida de Isabel Luberza Oppenheimer para desmitificar la imagen de Isabel Luberza y construir un personaje con otras facetas más allá de la simple prostituta que se ha mostrado en otras producciones culturales. La autora muestra la imagen de una empresaria fuerte, hecha a sí misma que logra tener acceso a la riqueza, el poder y la fama en la sociedad puertorriqueña.

Maryse Condé y Mayra Santos Febres rompen con las super estructuras académicas que imponen el discurso histórico tradicional y se arriesgan a dar un paso adelante y reescribir la historia del Caribe. Aunque ambas autoras hacen uso de las herramientas emancipadoras del presente como los discursos feministas, antirracistas y anti-clasistas para ayudar a Tituba e Isabel a proyectarse en el futuro como heroínas épicas, Maryse Condé va más allá en el intento. Condé hace a Tituba la narradora de su historia, la convierte en el eje central del relato y en la protagonista, lo cual aporta credibilidad al personaje y le da más fuerza como protagonista. Además, juega con la

parodia para lograr, al final del relato, inmortalizar al personaje. Tituba como cuerpo vivo desaparece, pero su espíritu y sus ideas siguen vivas.

Por el contrario, Santos Febres decide escindir el personaje y opta por una narración polifónica en la cual múltiples voces, a veces confusas, van contando el relato, y queda en manos del lector descifrar el personaje. Al final de la obra, la autora se ciñe a la historia e Isabel muere asesinada en su casa.

Ambas autoras coinciden en construir personajes que ejercen su sexualidad libremente, aman bajo sus propias reglas y no tiene como prioridad ser madres o formar y sostener una familia. A pesar de tener hijos, su relación con la maternidad es complicada, aspecto que contradice la idea sexista que sostiene que toda mujer nació para ser madre. Este aspecto de las dos novelas es una de las mejores muestras el ejercicio de la visión profética del pasado, ya que ambas escritoras abordan creativamente la opacidad del pasado y superan la intención histórica, la transgreden y desmitifican por medio de la intención poética de la creación. Tanto Condé como Santos Febres logran navegar en la discontinuidad de la historia caribeña desde una perspectiva del porvenir sorteando las brechas de la no historia del Caribe.

CAPÍTULO V CONCLUSIONES

Como una manera de vencer los obstáculos que impiden un estudio global del Caribe, esta investigación propuso el estudio de los sujetos de la región desde el cuerpo, porque todos los aspectos involucrados en la construcción identitaria de los sujetos del Caribe afectan directamente el cuerpo de sus habitantes. Esta metodología permitió abarcar la construcción del sujeto desde un espectro menos limitante y facilitó establecer relaciones entre los mismos, al romper las barreras raciales, geopolíticas, lingüísticas y culturales que distancian a los sujetos de la región.

La utilización de este enfoque de investigación basado en el estudio del cuerpo hizo posible poner en diálogo las obras literarias de dos autoras que, quizá por la diferencia de idioma y región de origen, hasta la fecha no habían sido estudiadas en conjunto, como la guadalupeña Maryse Condé y la puertorriqueña Mayra Santos Febres.

Al estudiar obras escritas en español y francés, este estudio desafió la división convencional de la región en bloques coloniales, argumentando que otros factores como la trayectoria histórica o la autonomía política pueden permitir comparaciones más fructíferas que las que simplemente se basan en el lenguaje. La adopción de esta metodología de estudio basada en el cuerpo también hizo posible comparar dos novelas escritas por la cubana Zoé Valdés y la dominicana Rita Indiana Hernández, cuyas obras no habían sido comparadas antes. Además, permitió trazar conexiones entre una escritora del Caribe continental y una del caribe insular, al analizar en conjunto dos relatos de la colombiana Marvel Moreno y la puertorriqueña Rosario Ferré. Realizar esta

investigación a través del estudio del cuerpo es importante porque permite conocer mejor la región y entender mejor la manera cómo se construyen las subjetividades femeninas en el Caribe. El análisis de las representaciones y construcciones del cuerpo de la mujer caribeña me permitió ver cómo se perpetúan los mecanismos coloniales de dominación del cuerpo: racialización, deshumanización, mercantilización, cosificación.

Este estudio también permitió descubrir los obstáculos que deben enfrentar las niñas, jóvenes y mujeres del Caribe para construir su identidad y cómo ese proceso es descrito y documentado por otras mujeres caribeñas que conocen cómo es devenir mujer en el Caribe.

En el capítulo dos: “Jaulas de oro: Los sujetos deshumanizados y la conquista de la escritura” examino dos textos muy cortos que reflejan los inicios de una propuesta estética desde el Caribe hispano preocupada por problematizar la construcción de la subjetividad femenina en la región. El cuento de Rosario Ferré “La muñeca menor” recopilado en Cuadernos de Pandora y la historia de Dora, protagonista del primer capítulo de *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno. Tanto en el relato de Moreno como en el de Ferré ejemplifican cómo el recorrido de convertirse de niña a mujer incluye una historia dolorosa de sexualidad proscrita, marginalización, abuso y mutilación corporal. En ambos relatos, las protagonistas son víctimas del desprecio del discurso médico por el cuerpo femenino. El cuerpo de la tía en “La muñeca menor” es explotado por los dos médicos que se suponen deber curarla y al no curarla y dejar que mal viva arrastrando una pierna purulenta, la obligan a vivir una vida de enclaustramiento y soledad. Por la mutilación de la cual es víctima su cuerpo, la tía no puede acceder a

casarse o a ejercer su vida sexual. En el relato de *En diciembre llegaban las brisas*, la sexualidad de Dora es controlada primero por su madre y luego por su esposo. Su cuerpo es violado y maltratado física y mentalmente por su esposo, con el objetivo de enloquecerla y poder internarla a un manicomio. El cuerpo de los personajes de estas historias es un campo de batalla en el cual se desarrollan varias luchas de poder directamente relacionadas con el género, la clase social y la etnia de sus protagonistas. La capacidad de subversión de las subjetividades que se construyen en estos dos relatos es limitada. Dora acaba destruida, sumida en la más trágica alienación, mutilada y castrada, su vida es en parte la repetición de las historias de su madre y su abuela. En el caso de la sobrina menor y de la tía vieja el panorama no es más alentador, ambas sufren una metamorfosis que las convierte en la muñeca menor, esta metamorfosis funge como alegoría irónica del proceso de feminización. Un acto de performance subversivo que denuncia la construcción de la feminidad y sus resultados devastadores sobre la experiencia femenina.

En el capítulo tres: “Aproximaciones a un sujeto femenino comprometido políticamente” presenté un análisis de las novelas *Te di la Vida Entera* de la escritora cubana Zoé Valdés y *La Estrategia de Chochueca* de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández. Mi estudio se centró en los sistemas políticos opresores y la manera como estos afectan la corporalidad y la ciudad, y la relación que establecen los sujetos productos de estos sistemas de poder y la ciudad en la que habitan. Mi análisis de estas obras corroboró la hipótesis del inicio: las relaciones de poder penetran la materialidad de los cuerpos y éstos manifiestan la absorción de los sistemas políticos modificándose, destruyéndose, mutando o desapareciendo. Estos sistemas políticos también afectan los

espacios urbanos y la manera como los sujetos se relacionan con ellos. En la novela de Valdés, el cuerpo de la protagonista se transforma en un cuerpo desgastado y decadente, incluso autolimitante de sus funciones orgánicas y representaciones estéticas. Su hija María Regla muere bajo los escombros del edificio donde vive, el cual colapsa por la precariedad general del sistema. En la novela de Hernández, se produce un cuerpo maleable en el que se materializa el reciclaje cultural; el cuerpo de Silvia se acomoda a las circunstancias y termina por sobrevivir con lo desechado por otros. Silvia y sus amigos son sujetos queer que trasgreden las fronteras del comportamiento sexual aceptado socialmente y el precio que deben pagar por esta resistencia es el rechazo. El que la sociedad los vea como seres abyectos que no tienen derecho a compartir el mismo espacio con el resto de las personas cuya identidad performativa sí se adecua a los parámetros sociales dominantes. Los fantasmas del discurso trujillista producen un conjunto de subjetividades híbridas cuya capacidad maleable les facilita la adaptación a situaciones diversas. Silvia llega a transformarse a través del relato en una especie de vampiro que succiona sin reparo la sangre de la ciudad. Silvia y sus amigos se forman como subjetividades híbridas, flexibles, mutantes o maleables. Subjetividades camaleónicas de piel escurridiza que se cuelan por los espacios liminales de la ciudad y sus submundos para poder manifestar su ser. Es precisamente esa capacidad de maleabilidad y mutabilidad la manera cómo Silvia subvierte el sistema, el cual a través de su ideología castrante le exige ser estática y predecible.

La manera que Cuca y María Regla emplean para subvertir el destino al que las induce el sistema político es contar lo que pasó desde su perspectiva. Ellas se apartan de la narrativa oficial de la experiencia revolucionaria, siempre optimista y exaltadora de

triumfos y logros, para dejar el testimonio de sus vivencias y sufrimientos. A través del acto de narrar, ellas inscriben sus historias y de esta manera reclaman la ciudad y la vida que les fue arrebatada por la Revolución. A través de sus testimonio, Cuca y María Regla reconstruyen desde la memoria y el sentimiento la ciudad que poco a poco se ha ido perdiendo entre escombros, al narrar sus experiencias se reapropian de sus cuerpos separándolos de la narrativa oficial que les arrebató su individualidad limitándolas a ser cuerpos útiles al servicio del sistema estatal.

En el capítulo cuatro: “Heroínas en perspectiva: en busca de un pasado épico.” estudié las novelas *Moi, Tituba sorcière ... noire* de Salem de Maryse Condé y *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos Febres. En mi análisis sostengo que el ejercicio de reescribir las historias de Tituba Indien y de Isabel Luberza Oppenheimer que llevan a cabo Condé y Santos Febres cambia la narrativa a través de la que se ha contado la historia de la mujer racializada en el Caribe. Además, la inscripción corporal de las protagonistas en estas narraciones históricas sirve como una reconquista consciente del cuerpo femenino y su sexualidad. En su manera de narrar las dos historias antes mencionadas estas escritoras materializan una “visión profética del pasado” usando la literatura como herramienta en la recuperación de la historia del Caribe. Esta manera de abordar la escritura hace posible que se altere no sólo la manera como se ha venido narrando el cuerpo racializado, sino que permite la construcción de subjetividades más emancipadas capaces de subvertir su propio destino. En estas dos novelas, las protagonistas eligen libremente a quién amar, si quieren o no ser madres y qué tipo de empresas emprender. La agencia que las escritoras le otorgan a sus personajes hace que

estas se construyan como subjetividades emancipadas pese a la condición de subalternidad en la cual nacen.

Como se ha demostrado a lo largo de este estudio, las escritoras caribeñas han hecho uso de sus textos para crear universos en los cuales se les da voz a las experiencias de vida de personajes que antes habían sido olvidadas por el canon tradicional. Ellas se han apropiado de los mecanismos de escritura para transformarlos y generar nuevas representaciones, diferentes de las clásicas representaciones masculinas, del sujeto femenino en la literatura, la historia y el imaginario colectivo.

Para lograr este objetivo, las escritoras caribeñas han tenido que luchar en contra de los paradigmas nacionalistas masculinos y paternalistas y en contra de los modelos literarios europeizados que constituyen el canon literario de sus naciones para poder producir narrativas más incluyentes que reflejan la diversidad cultural, racial e identitaria del Caribe. Por una parte, las narrativas europeas sobre el Caribe han servido para convertir en exótico y en objeto al sujeto caribeño y, por otra parte, las teorías más sonadas sobre el Caribe como Negritud, Antillanidad o Creolidad han excluido la experiencia femenina y las voces de las escritoras de la región.

Este estudio permitió demostrar que la subjetividad surge entre el cuerpo vivido y el cuerpo objetivado de un sujeto capaz de agenciar su propia identidad, ya que los cuerpos son espacios o lugares en donde la sociedad tiene su radiografía más descarnada.

Como lo explica Foucault (1993), los discursos sobre el poder disciplinario que constituyen la subjetividad pueden rastrearse históricamente para que podamos ubicar tipos particulares de "régimenes del yo" en coyunturas históricas y culturales específicas. Es decir, se considera que el sujeto es total y únicamente el producto de la historia y que

es generado por los discursos que le permiten llegar a existir. Este aspecto se hace notorio en la manera como se construyen los sujetos femeninos en los textos analizados en este estudio. Por ejemplo, en los textos de Rosario Ferré de 1976 y de Marvel Moreno de 1987 aún se observa el énfasis en retratar una subjetividad femenina constreñida por los discursos patriarcales que promueven la obligatoriedad en la mujeres de asumir los roles de madre, esposa y ama de casa. Este discurso sobre la maternidad obligatoria y el control sexual de la mujer se subvierte y se derrota en las otras novelas analizadas en este estudio. En estas otras producciones el énfasis está en la emancipación de la subjetividad femenina del rol de madre como algo obligatorio, además de la emancipación del deseo sexual femenino. A diferencia del discurso pro maternidad y anti emancipación sexual que se diluye en el tiempo, el discurso opresor del racismo persiste en todas las obras analizadas. Desde el deseo de blanqueamiento racial o la preferencia por el genotipo blanco presente en Ferré y Moreno, pasando por el discurso trujillista que excluye lo haitiano y el discurso de la Revolución que proclama acabar con el racismo, pero no cumple, hasta llegar a las novelas de Condé y Santos Febres en donde las autoras re imaginan y reescriben la historia para lograr darle agencia al sujeto racializado. Finalmente, al momento de analizar los mecanismos de subversión del sujeto caribeño, el mecanismo de subversión común en las obras analizadas es la escritura.

La necesidad de dejar un testimonio escrito de lo sucedido a las protagonistas de los relatos. En *En diciembre llegaban las brisas* Lina es la encargada de narrar las historias de Dora y sus otras amigas para dejar un testimonio de lo sucedido y una advertencia a las generaciones futuras de lo que puede ser su futuro sino se emancipan del discurso patriarcal. En *Te di la vida entera* el cadáver de María Regla atormenta a una

escritora para que cuente su historia y la historia de Cuca, al punto de lograr volver a la vida a través de la narración. Por su parte, Silvia escribe en su andar su historia y la de su generación en las páginas de la ciudad trujillista. Tituba cuenta su propia historia para remediar el silenciamiento de su voz en la historia de los juicios de Salem y en la abundante producción literaria donde ella aparece como personaje.

En conclusión, los resultados de este estudio pueden ampliarse realizando conexiones con las obras de otras autoras del Caribe con preocupaciones similares a las autoras ya expuestas. Partiendo de los resultados de la comparación de las obras de Marvel Moreno y Rosario Ferré sería iluminador estudiar las aproximaciones al cuerpo y la construcción de la subjetividad femenina en las obras de otras autoras del Caribe como la autora dominiquesa Jean Rhys o la guadalupeña Simone Schwarz-Bart.

El estudio de la relación entre dictadura ciudad y cuerpo se vería enriquecido si se amplía a analizando la situación haitiana a través de la obra de escritoras como Yanick Lahens o Kettly Mars cuyas novelas *la couleur de l'aube* y *Saisons Sauvages* reflejan esta problemática.

REFERENCES CITED

Chapter I

- Barker, Chris. *Making sense of cultural Studies: Central Problems and Critical Debates*. Sage Publications, 2002.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*: Edición definitiva. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Bernabé J., P. Chamoiseau y R. Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Tran. Shaun Whiteside. Standford, CA: Stanford University, 1991.
- *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*, 2ª edic, Barcelona: Anagrama, 1999.
- *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Busia, Abena P.A. "This Gift of Metaphor: Symbolic Strategies and the Triumph of Survival in Simone Schawarz-Bart's The Bridge of Beyond," Out of the Kumbia eds. Carol Boyve Davies and Elaine Savory Fido. Trenton: Africa World Press, 1990.
- Carpentier, Alejo, Márquez Rodríguez, Alexis, and García-Carranza, Araceli. *Los Pasos Recobrados: Ensayos De Teoría Y Crítica Literaria*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2003. Print. Biblioteca Ayacucho (Caracas, Venezuela).
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine, 1989.
- *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1971 [1951]
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière : noire de Salem*. Paris : Mercure de France, 1988, [1986].
- De Bouvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe*, Tome 1, Les faits et les mythes. Tome II, L'expérience vecue, Gallimard, Paris, 1949, renouvelé 1972. Trad. esp. El segundo sexo, Editorial Siglo Veinte, 1962, 2 vol.
- Fanon, Frantz. *Black Skins, White Masks*. 1952. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.

- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán en Identidad y descolonización cultural en Antología del ensayo cubano moderno de Luis Rafael*. Madrid: Editorial Complutense, 2011.
- Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. New York, Random House, 1976.
 ---- *Maldito amor y otros cuentos*. México: FDE, 2006.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995.
- . *The History of Sexuality. An Introduction*. Vol 1. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.
- . *The Use of Pleasure. The History of Sexuality*. Vol 2. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.
- . “Nietzsche, la genealogía y la historia” en *Microfísica del poder*. Madrid. Ed. La Piqueta, 1993.
- . *Power. The Essential Works of Foucault 1954–1984*. Ed. James D. Faubion. Trad. Robert Hurley et al. New York: The New Press, 2000.
- . and Alan Sheridan. *The Archaeology of Knowledge*. 1st American ed., Pantheon Books, 1972.
- . *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1992.
- Gauvin, Lise. “L’imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant” *Études française*, 28 2-3, pp.11-22.1992 online : [Date of reference: 15 / October / 2013] Available in: <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1992/v28/n2-3/035877ar.pdf>
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris : Gallimard, 1990.
- *Traité du Tout-monde*, Paris : Gallimard, 1997. Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- Hernández, Rita Indiana. *La estrategia de Chochueca*. Santo Domingo, Rep. Dominicana: Riann, 2000.
- Izard Martinez, Gabriel. “Heritage, Territory and Identity in the African Diaspora: Toward an ethnography of retorno Estudios of Asia and Africa” [online] 2005, XL (January to April): [Date of reference: 30 / October / 2013] Available in: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58640103>> ISSN 0185-0164

- Kuss, Malena. *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History, Vol. 2: Performing the Caribbean Experience*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-portraiture*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Malinowski, Bronislaw. "Introducción." En Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trad. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern UP, 1968.
- . *Phenomenology of Perception*. Trad. Colin Smith. New York: Routledge Classics, 2003.
- . *The World of Perception*. Trad. Oliver Davis. New York: Routledge, 2004.
- . *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*. Ed. Thomas Baldwin. New York: Routledge, 2004.
- Morejón, Nancy. "Lengua, Cultura y Transculturación en el Caribe: Unidad y Diversidad", en revista Temas. No: 6, Abr-jun. 1996.
- Moreno, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas*. Bogotá, Plaza y Janés, 1987.
- . *Cuentos completos*. Bogotá, Editorial Norma, 2001.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. Disponible en línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Ortiz Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana: [1940] 1991.
- Rodríguez, Ileana, Zimmerman, Marc, and Institute for the Study of Ideologies Literature. *Process of Unity in Caribbean Society: Ideologies and Literature*. Minneapolis, Minn.: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983.
- Santos-Febres, Mayra. *Nuestra Señora de la noche*, Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 2006.
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

Zayas, Luis O. *Mito y política en la literatura puertorriqueña*. Madrid, Partenon, 1981.
En Palmer-López, Sandra. "Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución
estética y literaria", *Acta Literaria* n° 27 (2002): 157-169. Disponible online.

Walsh, Catherine. *Las Geopolíticas del Conocimiento Y Colonialidad Del Poder*:
Entrevista a Walter Mignolo. Santiago.Chile: Universidad Bolivariana, 2003.
Disponible online.

Maryse Condé : « La négritude est morte à Montrouge le 8 janvier 2015 » Par Tirthankar
Chanda Publié le 28-07-2017 Modifié le 28-07-2017 à 15:33 disponible en linea :
<http://www.rfi.fr/hebdo/20170728-maryse-conde-negritude-antilles-guadeloupe-ivan-ivana-creolite-aime-cesaire>

Chapter II

Araújo Helena, "Escritoras latinoamericanas: Por fuera del 'boom'" *Quimera: Revista de
Literatura* 30 (April 1983): 8–11.

Barradas, Efraín. "La figura en la alfombra: Nota sobre dos generaciones de narradores
puertorriqueños". San Juan: Ínsula 356-57 ,1976.

Buil, Aránzazu Sarría. "" Libre"(1971-1972), más allá del exilio español." *Prensa,
impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-
François Botrel*. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005.

Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid:
Ediciones Cátedra, 2000.

--- *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*; Buenos
Aires: Paidós, 2003.

Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Hacia una
tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1982.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. prólogo y traducción de Ana María Moix;
traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona : Ed. Anthropos,
1995.

Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière : noire de Salem*. Paris : Mercure de France, 1988,
1986.

--- *Le coeur à rire et à pleurer Souvenirs de mon enfance*. Paris : Robert Laffont (1999)

Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. New York: Random House, 1976.

- . "La cocina de la escritura." Sitio a Eros. México: Joaquín Mortiz, 1980, 13-33.
Publicado con autorización de Susan Bergholz Literary Services, New York:
Edición digital de Suzanne S. Hintz.
- . "Marvel Moreno o el tigre agarrado por la cola". *Caravelle* 66, 1996. 132-134.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI. 1984.
- . *La microfísica del poder* 3º ed. Madrid: La Piqueta. 1992.
- . "El sujeto y el poder: por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto" *Texto y Contexto*. Abr-Jun. 1995: 7-24.
- . *Discurso poder y subjetividad*. En O Terán (Comp). Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto. 165-89.
- García Ramis, Magali. *Felices días, tío Sergio*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1986.
- Gilard, Jacques. "Elite, femineidad y mestizaje en el Caribe. Los cuentos de Rosario Ferré y Marvel Moreno." *Cuaderni del Dipartimento*. Università de Bergamo, 1996a. p. 113-125.
- . "Introducción" La obra de Marvel Moreno. *Actas del Coloquio Internacional de Toulouse*. 3-5 abril, 1997. Ed. De Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya. Viareggio Mauro Baroni Editor, 1997. 9-18.
- Graña, María Cecilia. "Escribir desde el umbral: lo perturbante en tres relatos femeninos." *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 21, enero-junio de 2000, pp.295-320.
- Hernández, Angela. *Mudanza de los sentidos*. Santo Domingo: Editora Cole, 2001 *Charamicos*. Santo Domingo: Editora Cole, 2003.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Ediciones AKAL, 1979.
- López, Pablo Sánchez. "El proyecto literario y político de la revista "Libre". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. *Notas. Reseñas iberoamericanas* 17 (2005): 29-40.
- Miranda S, Dalín. "Familia, matrimonio y mujer: el discurso de la iglesia católica en Barranquilla. (1863-1930)". *Revista historia crítica* N° 23. 2003: 2.
- Moreno, Marvel. *Cuentos completos*. Bogotá: Editorial Norma, 2001.
- . *En diciembre llegaban las brisas*. Bogotá: Plaza y Janés, 1987.

Palmer-López, Sandra. "Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria". *Acta lit.*, Concepción, n. 27, p. 157-169, 2002. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700012&lng=es&nrm=iso>. accedido en 12 oct. 2015. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482002002700012>.

Porbén, Pedro P. *La Revolución Deseada: Prácticas Culturales Del Hombre Nuevo En Cuba*. Editorial Verbum, 2014.

Slemon, Stephen. "The scramble for post-colonialism". C. Tiffzn & A. Lawson. (Eds.) *De-scribing Empire. Post-Colonialism and Textuality*. London & New York: Routledge. 15-34. 1994.

Warner-Vieyra, Myriam. *Le quimboiseur l'avait dit*. Paris : Présence Africaine, 1980.

Zayas, Luis O. *Mito y política en la literatura puertorriqueña*. Madrid, Partenon, 1981. En Palmer-López, Sandra. "Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria", *Acta Literaria* n° 27 (2002): 157-169. Disponible online.

Chapter III

Almendros, Néstor y Jiménez-Leal, Orlando. *Conducta Impropia*. Playor, 1984.

Alvarez Borland, Isabel. "Fertile Multiplicities": Zoé Valdés and the Writers of the '90s Generation. In *Cuba: Idea of a Nation Displaced*, ed. Andrea O'Reilly Herrera. Pp. 253–266. Albany: State University of New York, 2007.

Anderson, Mark D. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2011.

Arnold, A. James. *A History of Literature in the Caribbean*. J. Benjamins, 1994.

Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Edition de Seuil, 1992. Traducción: Margarita Mizraji.

Balderston, Daniel, González, Mike y López, Ana M. *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures, Volume 1*. CRC Press, 2000.

Bauman, Zygmunt. *Identity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2004.

Béhar, Sonia. *La caída del Hombre Nuevo: Narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang, 2008.

Betancor Martel, Orlando. "Penélope en La Habana en la obra *Te Di La Vida Entera* de Zoé Valdés". *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*.

- Número 18 Julio-septiembre, 2010.
http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3705989
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Traducción: Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Buckwalter- Arias, James. "Sobrevivir el "Período Especial" la suerte del "Hombre nuevo" y un cuento de Senel Paz." *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 204, Julio-septiembre 2003, 701-714.
- Bustamante, Fernanda, (editor.) *Archivos: Rita Indiana*. Ediciones Cielonaranja, Santo Domingo, 2017.
- Capdevila, Lauro. *La Dictature De Trujillo: République Dominicaine, 1930-1961*. Le Harmattan, 1998.
- Castro, Fidel. "Discurso en la despedida de las víctimas de bombardeo contra los aeropuertos cubanos, efectuado frente al cementerio de Colón", el día 16 de abril de 1961. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/fl60461e.html>
- Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. John Wiley & Sons, 2010.
- China, Madelin, Mesias, Rosendo et al. *Lecciones y alternativas sobre el problema habitacional en La Habana Vieja: enfoque desde la perspectiva de reducción de riesgos*. Pnud; Gret; VeT; Cooperacion italiana; Cosude, 2008.
- Coyula, Mario. El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía. En Heras, E. y Navarro, D. (eds.). *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión* (pp. 47-68). La Habana: Centro Cultural Criterios, 2007.
- Cross Beras, Julio A. *Sociedad y desarrollo en República Dominicana, 1844-1899*. Editorial CENAPEC, 1984.
- Cushion, Steve. *A Hidden History of the Cuban Revolution: How the Working Class Shaped the Guerrilla Victory*. Monthly Review Press, 2016.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- "Andar en la ciudad". *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*. Chile. Julio, N° 007, 2008.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

- “Posdata sobre las sociedades de control”, en *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires, Editorial Altamira, 1999.
- Del Carmen Faccini-Brufau, María. "El discurso político de Zoé Valdés: *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 7, 2002, P.5.
- Del Real, Patricio, and Anna Cristina Pertierra. “Inventar: Recent Struggles and Inventions in Housing in Two Cuban Cities.” *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, vol. 15, 2008, pp. 78–92. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27804884.
- De Maeseneer, Rita. “La (est)ética del hambre en el Período Especial”. *Cuadernos de Literatura* 20. 39, 2016. P 356-373. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ehpe>
- De Peña Díaz, Luisa. Entrevista por Leonora Ramírez S. *Diario Hoy Digital*, 18 mayo, 2011. <http://hoy.com.do/mas-de-50000-personas-murieron-victimas-de-la-dictadura-de-trujillo/> Accessed 22 March. 2019.
- De Maeseneer, Rita y Bustamante, Fernanda. “Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar Y Junot Díaz”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, Núm. 243, abril-junio 2013, 395-414.
- Diederich, Bernard. *Trujillo: The Death of the Goat*. Boston: Little, Brown, and Co, 1990.
- Dilla Alfonso, Haroldo, and Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (México D.F.). *Ciudades En El Caribe: Un Estudio Comparado De La Habana, San Juan, Santo Domingo Y Miami*. 1ª ed., FLACSO México, 2014.
- Faxas, Laura. *El mito roto: sistema político y movimiento popular en la República Dominicana, 1961-1990*. Siglo XXI, 2000.
- Farber, Samuel. *The Origins of the Cuban Revolution Reconsidered: Envisioning Cuba*. University of North Carolina Press, 2007.
- Farrés Delgado, Yasser. “Colonialidad territorial y evolución urbana en La Habana”. *Apuntes*, Vol 28. N° 1, 8-23. Bogotá, junio-enero. 2015.
- Fernández, Morbilia: “La Habanidad en la memoria. Estudio del cronotopo en *Te di la vida entera* de Zoé Valdés”. En *Divergencias*, Revista de estudios lingüísticos y literarios. Universidad de Arizona. Volumen 1, otoño de 2003.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

- *El poder psiquiátrico*, Curso 1973-1974. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2007.
- *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo XXI. 2000. Económica, 2007.
- "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, pp.127-162, 1984.
- Gallardo Saborido Emilio José. *El Martillo Y El Espejo: Directrices De La Política Cultural Cubana (1959-1976)*. Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- García Luis, Julio. *Cuban Revolution Reader: A Documentary History of Fidel Castro's Revolution*. Ocean Press, 2008.
- Gavigan, Patrick J. "Beyond the Bateyes: Haitian Immigrants in the Dominican Republic." New York: National Coalition for Haitian Rights (NCHR), 1996.
- Guerra, Sergio y Maldonado Gallardo, Alejo. *Historia de la revolución cubana*. Editor Txalaparta, 2009.
- Gutiérrez Rojas, Rafael. *Historia mínima de la revolución cubana*. Editor El Colegio de México AC, 2015.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.
- Hee, Jung Seung: "Te di la vida entera: una versión en bolero de la Revolución Cubana" en *Espéculo*, nº 25, 2003.
- Hernández, Rita Indiana. *La estrategia de Chochueca*. Isla Negra, 2003.
- Kumaraswami, Par. *Rethinking the Cuban Revolution Nationally and Regionally: Politics, Culture and Identity*. Wiley-Blackwell, 2012.
- Lacan, Jacques: *El Seminario*. Libro 3, Las psicosis, Barcelona, Paidós, 1984.
- Larrea, Andeka. "El cuerpo y el espacio". *Revista Hermes*, 13, 2004.
- Le Breton, David. *Adiós al cuerpo*. Traducción de Ociel Flores. Ed. La Cifra, 2007.
- Lindon, Alicia. "La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento." *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos emociones y sociedad*, 2009.

- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Machado, Irene: “Liminalidad e intervalo: La semiosis de los espacios culturales”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. Nº 10, Año 2001, pp. 20-40.
- MacEwan, Arthur: *Revolution and Economic Development in Cuba*. Palgrave Macmillan UK, 1981.
- Mariner, Joanne and Christine Strumpfen-Darrie. “Personas ilegales”: haitianos y dominico-haitianos en la República Dominicana. Human Rights Watch, 2003.
- Mateo, Andrés L. *Mito y cultura en la era de Trujillo*. Santo Domingo: Librería La Trinitario/Instituto del Libro, 1993.
- May, Rachel, Schneider, Alejandro y González Arana, Roberto. *Caribbean Revolutions: Cold War Armed Movements*. Cambridge University Press, 2018.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce, 2008.
- Palacios, Rita M. “Actos Peatonales, Actos De Consumo: ‘La Queerificación Del Espacio En La Estrategia De Chochueca’ De Rita Indiana Hernández.” *Hispania*, vol. 97, no. 4, 2014, pp. 566–577. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24369196.
- Perez, Louis A., Jr. *Cuba under the Platt Amendment, 1902–1934*. University of Pittsburgh Pre, 1986.
- Ponte, Antonio. “El arte de hacer ruinas”, en: *El arte de hacer ruinas*. México D.F pp. 7-29, 2005.
- Portela, Ena Lucía. “Literatura versus lechuguitas: breve esbozo de una tendencia”. *Voces para cerrar un siglo Vol I*. Ed. René Vázquez Díaz. Estocolmo: Olof Palme, 1999. 70-79.
- Rancier, Omar. “Santo Domingo, Modernity and Dictatorship”. *Docomomo* N°33 September 2005. Translated by Jon Kite. Web https://dlf.uzh.ch/sites/despues-de-trujillo/files/2016/11/Omar_Rancier_Santo_Domingo.pdf
- Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.
- Rodríguez, Néstor E. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. *Cronología de Trujillo*. Impresora Dominicana. 1955.

- Rita Indiana Hernández y la novísima narrativa dominicana. *Literatura dominicana: Rita Indiana Hernández y La estrategia de Chochueca*. Latin Art Museum, 2006. Web. 30 de enero, 2013. <http://www.latinartmuseum.com/RITA.htm>.
- Rojas, Rafael. "Díaspóra y literatura: Indicios de una literatura postnacional." *Encuentro* 12-13 (Spring-Summer 1999), (136-46).
- Rojas, Ricardo Manuel, and Centro para la Apertura y Desarrollo de América Latina (Buenos Aires). *Los Derechos Fundamentales Y El Orden Jurídico E Institucional De Cuba*. CADAL, etc., 2005.
- Riess, Barbara D. "Telling the Revolutionary Tale: National Identity, Literary History, and María Elena Llana's Liminal Cuba". *Latin American Literary Review* 36.72 (2008): 83–106. Web: http://www.jstor.org/stable/41220634?seq=1#page_scan_tab_contents
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York and Oxford: Oxford UP, 1985.
- Suárez, Karla. *Silencios*. Madrid: Santillana, 2008.
- Sweig, Julia. *Inside the Cuban Revolution: Fidel Castro and the Urban Underground*. Harvard University Press, 2002.
- Torres-Saillant, Silvio. *Introduction to Dominican Blackness*. CUNY Academic Works, 2010.
- "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity." *Callaloo*, vol. 23, no. 3, 2000, pp. 1086–1111. JSTOR, www.jstor.org/stable/3299726.
- "Before the Diaspora: Early Dominican Literature in The United States. En *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage, Volumen 3*. Editores Ramón A. Gutiérrez, Genaro M. Padilla, María Herrera-Sobek. Arte Público Press, 1993.
- Toro-Morn, Maura I, et al. *Migration and Immigration: A Global View*. Greenwood Press, 2004.
- Tuan, Yi Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*. N. Jersey: Ed. Prentice Hall, 1990.
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Ed. Planeta, Barcelona, 1996.
- Vera-Rojas, María Teresa. "¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández." En *Archivos: Rita Indiana*. / Fernanda Bustamante Escalona (editora). Ediciones Cielonaranja, Santo Domingo, 2017.

Whitfield, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and 'Special Period' Fiction*. Minneapolis: Minnesota Press, 2008.

Zamora, Margarita. *Cuba: Contrapuntos de Cultura, Historia y Sociedad*. Ed. Callejón. San Juan, 2007.

Zanetti Lecuona, Oscar. *Historia mínima de Cuba*. Colegio de México, 2013.

Zaragoza Zaldívar, Francisco. "La narrativa cubana de los noventa" En: *Congreso Brasileiro De Hispanistas*. São Paulo, 2002.

Chapter IV

Aparicio, Frances R. *Listening to salsa: gender, Latin popular music, and Puerto Rican cultures*. Wesleyan University, 1998.

Balderston, Daniel, González, López, Mike & Ana M. *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, Routledge, 2002.

Bernabé, Jean ; Chamoiseau, Patrick y Confiant, Raphaël. (2011). *Elogio de la creolidad*. (Trad. Mónica del Valle y Gertrude Martín Laprade). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Beckles, Hilary McD. "Plantation Production and White 'Proto-Slavery': White Indentured Servants and the Colonization of the English West Indies, 1624-1645." *The Americas*, vol. 41, no. 3, 1985, pp. 21–45. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/1007098.

Bernstein, Lisa. "Demythifying the Witch's Identity as Social Critique in Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem*. *Social Identities*, 3:1, 77-90, 1997. DOI: 10.1080/13504639752177

Breslaw, Elaine G. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: New York University Press, 1996.

Canizares, Baba Raul. *Oshún: Santería and the Orisha of Love, Rivers & Sensuality*. Editor Original Publications, 2001.

Celis Salgado, Nadia V. and Santos Febres, Mayra, "'Mayra Santos-Febres: El lenguaje de los cuerpos". *A Body of One's Own: Conversations with Caribbean Women Writers*" (2008). Hispanic Studies Faculty Publications. 3. <https://digitalcommons.bowdoin.edu/hispanic-studies-faculty-publications/3>

Césaire, Aimé and Irele, Abiola. *Cahier D'un Retour Au Pays Natal*. 2nd ed. Columbus: Ohio State UP, 2000.

- Cirules, Enrique. *El imperio de La Habana*. Editorial Letras cubanas. La Habana, Cuba, 1999.
- Condé, Maryse. *Hérémakhonon*. Paris : Union Générale D'éditions, 1976. Print. Série La Voix Des Autres.
- *La Parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*, L'Harmattan, Paris : 1979.
- Ségou : Les murailles de terre*. Paris : Robert Laffont, 1984
- Ségou II : La terre en miettes*. Paris : Laffont, 1985.
- Moi, Tituba Sorcière : Noire de Salem*. Collection Folio. Paris : Mercure de France, 1988.
- Traversée De La Mangrove*. Paris : Mercure De France, 1992.
- Condé Maryse, and Pfaff Françoise. *Conversations with Maryse Condé*. University of Nebraska Press, 1997.
- Damas, Léon-Gontran. *Pigments Névralgies*. Edition Définitive / Dessins Hors-texte De Max Pinchinat. ed. Présence Africaine. Paris, 1972.
- De León, G., & Dávila Gonçalves, Michele C. *Twenty-first century Latin American narrative and postmodern feminism*. Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Duane, Anna Mae. "Tituba of Salem Village (review)." *The Journal of the History of Childhood and Youth*, vol. 5 no. 1, 2012, pp. 154-156. Project MUSE, [doi:10.1353/hcy.2012.0008](https://doi.org/10.1353/hcy.2012.0008)
- Ferré, Rosario. "Cuando las mujeres quieren a los hombres" en *Papeles de Pandora*. Random House, 1976.
- Foucault, Michel (October 1984). "Des Espaces Autres". *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », no 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, p. 46-49.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Glissant, Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard, 1997. Print. Collection Folio/essais.

- Monsieur Toussaint : A Play*, trs. J. Michael Dash with Édouard Glissant. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers, 2005, 15-16.
- González, José Luis. "En el fondo del caño hay un negrito" en *Antología Personal*. Universidad de Puerto Rico, 1990.
- Gragg, Larry. *A Quest for Security: The Life of Samuel Parris, 1653–1720*. New York: Greenwood, 1990.
- Hansen, Chadwick. "The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro". *The New England Quarterly*, Vol. 47, No. 1 (Mar. 1974), pp. 3-12 Published by: The New England Quarterly, Inc. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/364324> Accessed: 12-11-2018 05:29 UTC
- Hill, Frances. *The Salem Witch Trials Reader*. Cambridge, Massachusetts, Da Capo Press, 2009.
- Jalalzai, Zubeda. "Historical Fiction and Maryse Condé's I, Tituba, Black Witch of Salem." *African American Review*, vol. 43 no. 2, 2009, pp. 413-425. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/450915.
- Kumari, Ayele. *Iyanifa: Women of Wisdom*. Maat Group, 2013.
- Lewis, Barbara, and Maryse Condé. "No Silence: An Interview with Maryse Condé." *Callaloo*, vol. 18, no. 3, 1995, pp. 543–550. JSTOR. www.jstor.org/stable/3299141.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1995.
- López Rojas, Luis Alfredo. *La mafia en Puerto Rico: las caras ocultas del desarrollo, 1940-1972*. Isla Negra Editores, 2004.
- Saito, Midori. "On Representations of Nature and Women in Caribbean Literature". *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, 55(1): 27-33, Dec 2014.
- Méndez Panedas, Rosario. "El sujeto caribeño o la seducción de la alteridad en *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos Febres" en *Especulo Revista Literaria*. Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Messinger Cypess, Sandra. "Tradition and Innovation in the Writings of Puerto Rican Women," en *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*, ed. Carole Boyce Davies and Elaine Savory Fido. Trenton, N.J.: Africa World Press, 1990.

- Millwar, Jessica: "Tituba," *Black Women in America, Second Edition*, ed. Darlene Clark Hine (New York: Oxford University Press, 2008); Bernard Rosenthal, "Tituba's Story," *New England Quarterly* 71.2 (1998). - See more at: <http://www.blackpast.org/aah/tituba#sthash.KDxgfQSk.dpuf>
- Muller-Bergh, Klaus, and Roberto Gonzalez Echevarria. "Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home." *The Modern Language Journal* 63.1/2 (1979): 70.
- Noakes, Beverley Ormerod. *An Introduction to the French Caribbean Novel*. London: Portsmouth, N.H., USA: Heinemann, 1985.
- Norton, Mary Beth. *In the Devil's Snare: The Salem Witchcraft Crisis of 1692*. Vintage EBooks, 2010.
- Patton, Stacey Pamela: "Tituba," *Encyclopedia of African American History, 1619-1895: From the Colonial Period to the Age of Frederick Douglass*, Paul Finkelman, ed. New York: Oxford University Press, 2008.
- Petry, Ann. *Tituba of Salem Village*. Open Road Media, 2015.
- Ramos Otero, Manuel. "La última plena que bailó Luberza" en *El cuento de la mujer del mar*. Editorial Huracán, 1979.
- Ramos Rosado, María Esther. *La mujer negra en la literatura puertorriqueña*. San Juan, P.R. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. Callejón, 2002.
- Roach, Marilynne K. *The Salem Witch Trials: A Day-by-day Chronicle of a Community Under Siege*. Taylor Trade Publishing, 2004.
- Rosado, José Ángel. Ed. Prólogo. *El rostro y la máscara. Antología de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*. San Juan: Isla Negra & Universidad de Puerto Rico, 1995. XIII-XXV.
- Rosenthal, Bernard. *Salem Story: Reading the Witch Trials of 1692*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Rodríguez, Néstor E. "Espectros, alienígenas, clones: los sondeos poscoloniales de Pedro Cabiya." *Revista Iberoamericana LXXV*. 229 (octubre-diciembre 2009): 1243-1251.
- Rodríguez Vázquez, Luis Antonio. *La noche que mataron a Isabel la negra y otros relatos eróticos*. Lulu.com, 2017.

- Sánchez-Pardo González, Esther. "Razón colonial, imaginario de-colonial y feminismos: Nancy Morejón, Jamaica Kincaid y la construcción de la identidad cultural en la poética del caribe." *Investigaciones feministas* 6.0: 195, 2015.
- Santos Febres, Mayra [compiladora]. *Mal(h)ab(l)ar: antología de nueva literatura puertorriqueña, 1. Ed.*: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades: Yagunzo Press International, Puerto Rico, 1997.
- . *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- . *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- . *Fe en disfraz*. Doral, FL: Santillana/Alfaguara, 2009.
- . *La amante de Gardel*. Grupo Planeta España, 2015.
- . "Soy del Caribe" (interview) in *Nuestra señora de la noche*. New York: Rayo, 2008. 351-56.
- Lise, Sauriol. *Auto-reflexividad, erografía y leitmotifs liminales en la producción narrativa de Mayra Santos-Febres (1995-2009)*. Thesis/dissertation. Université de Montréal (Faculté des arts et des sciences) 2015.
- Thomas, Bonnie. "Reflections on the French Caribbean Woman: The Femme Matador in Fact and Fiction." *Kunapipi: Journal of Postcolonial Writing* 26.1: 98-110, 2004.
- Shapiro, Laura. "The Lesson of Salem". *Newsweek*. New York City, New York. pp. 64–67, 31 August 2016.
- Shelton, Marie-Denise. "Condé: The Politics of Gender and Identity." *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 67.4 (1993): 717-22.
- Sparks, Randy J. *Where the Negroes Are Masters: An African Port in the Era of the Slave Trade*, Harvard University Press, 2014.
- Valle Ferrer, Norma. *The Story of Luisa Capetillo, a Pioneer Puerto Rican Feminist*. Peter Lang, 2000.
- Vidal, Luis Alberto. "Cuerpos vulnerables con máscaras blancas: Yo, Tituba, la bruja negra de Salem de Maryse Condé" *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* No. 18, Julio-diciembre 2013. P,167 – 193.
- Wallace, Karen S. "Black Women in Black Francophone Literature: Comparisons of Male and Female Writers" *The International Fiction Review*, 11, No. 2,1984.

Walcott, Derek. "The Muse of History" in *Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, et al., Routledge, 1994.

Webb, Barbara J. *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Édouard Glissant*. Amherst: U of Massachusetts, 1992.

Wolff, Rebecca. Interview: "Maryse Condé" Archived November 1, 2016, at the Wayback Machine., *Bomb Magazine*, Vol. 68, Summer 1999.