

Umbrales de Babel. Amparos e intemperies en la narrativa puertorriqueña*

Malena Rodríguez Castro

A Elsa Noya, prójima en las afinidades electivas

Abstract

Este ensayo se ocupa de textos literarios puertorriqueños de distintos contextos culturales en vías de desaparecer o inusitados en narraciones como “La carta”, de José Luis González, *Memorias de Bernardo Vega*, “Vivir del cuento” de Manuel Ramos Otero, *En babia* de José de Diego Padró, “La muñeca menor” de Rosario Ferré y el poemario *Estrategias de la Catedral* de Vanessa Droz. En ellos se intenta captar imágenes de la ciudad y lo ciudadano deteniéndose en escenas y lenguajes que ponen en crisis dichas categorías centrales de la modernidad: la calle como residencia de la intemperie, la proa de un barco entre una ciudad y otra, el leprosario y la inmigración como espacios otros del exilio, la casona en ruinas consumida en llamas; la mecedora de un balcón frente a un paisaje devastado, la casa como cripta, la danza vertiginosa de una tecata en la catedral. En esa selección de textos la escritura, en cuanto memoria o interpelación, es la posibilidad de presentar la extrañeza de la ciudad como una de las pocas experiencias permitidas a la sociedad contemporánea. Lo hacen precisamente por su incapacidad de dar con la referencia exacta y de contagiarnos de la proximidad de una imagen cuya fugaz iluminación nos permita compartir otra manera de pensar y habitar lo ciudadano.

Palabras clave: puertorriqueño – ciudadano – extrañeza

Abstract

This essay deals with Puerto Rican literary texts from various unusual or vanishing cultural contexts as are “La carta” by José Luis González, *Memorias de Bernardo Vega*, *En Babia* by José de Diego Padró, “La muñeca menor” by Rosario Ferré, and Vanessa Droz’s book of poems *Estrategias de la Catedral*. They all intent to capture images of the city and citizenship focusing on languages and scenes which question those central categories of modernity: the street as the residence of inclemency, a ship’s bow between two cities, a leper’s hospital and immigration as spaces others of exile, the burning family house, the rocking chair on a balcony facing a devastated landscape, the house as a crypt, a drug addict’s giddy dance on the steps to the cathedral. In the selected texts writing, inasmuch it is both memory and interpellation, is the possibility of presenting the strangeness of the city as one of the few experiences allowed to contemporary society. It is so precisely because of its incapacity to render account of the precise reference and thus be able to feel the proximity of an image and its fugacious illumination that allow us to share another way of thinking, and inhabit, the city.

Key words: Puerto Rican – citizenship – strangeness

* “Gravitaciones: la ciudad que nos ciega” es una versión preliminar de este trabajo publicada en Ortiz, Maribel y Droz, Vanessa (eds.), *Escribir la ciudad*, San Juan, Fragmentoimán, 2009.

... podría pensarse que la próxima generación, con su más amplio saber, habría de hallar mala la labor de la generación precedente y que habría que demoler lo construido para volver a empezar.

Franz Kafka, El escudo de la ciudad

Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado.

Walter Benjamin, Tesis de filosofía para la historia

Remito al relato bíblico de la torre de Babel: su caída que condenó, o más bien liberó, al hombre a la multiplicidad de hablas y a la imposibilidad de la hegemonía de un nombre, de una tribu sobre otras.¹ Sus ruinas son la promesa de otras hablas. Su violencia, el potencial de engendrar otras ciudades. Ambas, habla y ciudad, enrarecen la noción de lugar permaneciendo abiertas a saber que aún no saben lo que serán. Como en el relato de Kafka, el tiempo de una ciudad en incesantes construcciones y tribus es una historia de la incompletud, del (por)venir. Pero no de la renuncia ni del abandono. Como Sísifo ante la piedra, no hay certezas, sino deberes. La literatura, la actividad crítica, también son eventos de umbral, apertura de una senda en la que concurren varios lenguajes, varias imágenes.

Me interesa sorprender en varios textos narrativos que cruzan de un siglo a otro la sombra que ejerce la ciudad en sus lugares menos anticipados: en esas encrucijadas entrevistas como apetencias o desalojos.² Como ejercicio de desaceleración en estos tiempos de velocidad me demoro en la figuración poética de aquello que está en vías de desaparecer o que apenas se insinúa: la calle como residencia de la intemperie, la proa de un barco entre una ciudad y otra, el leproso como imagen descarnada y hecha letra de la inmigración, la casona en ruinas consumida en llamas; la mecedora de un balcón frente a un paisaje devastado, la casa y la calle como laberinto. En esos espacios otros procuro captar una imagen como pasaje a un entendimiento que rebase la

¹. Libro 11 del Génesis. Remito a los ensayos de Jacques Derrida sobre el tema, sobre todo *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

². En trabajos anteriores exploré la relación entre ficciones y formas materiales de la ciudad de San Juan, Puerto Rico. Ver, entre otros, "San Juan, rasgadura del espacio: arte y narrativa", en *Revista Iberoamericana*, Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma, vol. XXV, N° 229, 2009; "Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano", en Álvarez, Silvia y Malena Rodríguez Castro (eds.), *Del nacionalismo y el populismo. Cultura y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993; "Divergencias: de ciudadanos a espectadores culturales", en *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, Berkeley, California, N° 42, 1997; y "La década del cuarenta: de La Torre a las calles", en Álvarez, Silvia y Fernando Picó (eds.), *Frente a La Torre, Ensayos del Centenario de la Universidad de Puerto Rico (1903-2003)*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004

posesión de la identificación a favor de la iluminación de aquello que no cesa de acontecer y que nos alude y elude en cada lectura en su relampagueo irreversible. Sigo su pista a partir del recorrido al cual invita “La carta”, de José Luis González.³

Exilios

San Juan, puerto Rico

8 de marzo de 1947

Querida bieja:

Como le desia antes de venirme, aquí las cosas me van vién

Pocas citas de la literatura puertorriqueña activan nuestra memoria cultural y afectiva del modo en que la narrativa de José Luis González lo hizo en sus relatos de los años cuarenta al sesenta, un período coyuntural que marcó el paso de un país agrario al industrial, del campo a la ciudad. El mendigo de “La carta” se afilia al negrito Melodía de “En el fondo del caño hay un negrito” lanzándose tras su reflejo al caño de La Perla, espejismo del progreso anunciado por otro infante de los tiempos, el desarrollismo que acompañó el modelo político del estadolibrismo. Se afilia, también, en “Una caja de plomo que no se podía abrir”, al aullido de la madre ante el cadáver del hijo muerto en la guerra de Corea cuyo dolor, intransferible e inarticulado, sólo encuentra morada en la mínima expresión de la lengua: el grito intolerable que no perturba el automatismo del protocolo militar.⁴

La figura de Juan, solicitando los cuatro centavos de la estampilla, residiendo en el no lugar de la estación de correos, invita a detenernos, a escuchar su relato, a atender la exigencia de su demanda.⁵ La sobriedad del título, la brevedad del relato, la nimiedad de la trama anticipan, paradójicamente, la retórica del encubrimiento de ese otro relato amañado en la inflexión oral,

3. *Antología personal*, de José Luis González, fue uno de los libros censurados en septiembre del 2009 de la lista de lecturas de español secundario por el Departamento de Instrucción Pública por atentar contra la moral y el buen gusto junto a *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá y *Aura*, de Carlos Fuentes.

4. Ver Díaz Quiñones, Arcadio, *Conversaciones con José Luis González*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1976 y *Sobre los principios: Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2006. Ríos Avila, Rubén, “Melodía”, en *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*, San Juan, Ediciones Callejón, 2002 y mis ensayos “Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, N° 162-163, 1993 y “El viajero inquieto: Los deberes de José Luis González”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXX, N° 1, 2003.

5. Distingue Jacques Derrida entre la justicia y el derecho; la apelación y la aplicación de la ley: “Una experiencia, como su nombre indica es una travesía, pasa a través y viaja hacia un destino para el que aquella encuentra el pasaje [...] Ahora bien, no puede haber experiencia plena [...] de aquello que no permite el pasaje. Aporía es un no camino. La justicia sería, desde este punto de vista, la experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia [...] Una voluntad, un deseo, una exigencia de justicia cuya estructura no fuera una experiencia de la aporía, no tendría ninguna posibilidad de ser lo que es, a saber una justa apelación a la justicia”. Ver *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 38-39.

en el formato epistolar, en la discreta acotación del narrador. En efecto, este cuento problematiza la relación del escritor, ante los nuevos procesos de desplazamiento y reconfiguración urbana emergentes, con los cambios de soberanía y modernización del siglo xx. En “La carta”, la promesa del envío del retrato como prueba eficiente del bienestar y ascenso social de Juan, si acaso se cumple, es en la imagen que le queda al lector: la de un hombre acucillado que nos pide la bendición.⁶ Su fuerza icónica es reforzada por la bastardilla, la puntada que marca la distancia entre su habla, cuyo efecto de inmediatez mediatiza la carta, y la puntualización del narrador culto. Un narrador que, protegido en la pretendida neutralidad de la tercera persona y del discurso indirecto, registra la escena como el lente de la cámara de la foto que nunca se tiró: la de un sujeto arrojado de los procesos de movilización social cuya peligrosidad reside en infestar el presente de esos años y su promesa de ley y bonanza para los nuevos ciudadanos. De manchar, con los restos desechables de la devastación todavía cercana, la utopía de una ruralía en una tradición literaria ante la cual González protestó en sus relatos. De confundir en el gesto performático las promesas del estado benefactor y del pordiosero. Y es que, como escribe José Francisco Ramos:

Un mendigo no es sólo alguien que pide y depende de la misericordia de los demás. Un mendigo es alguien que se entrega a la intemperie, es decir, a la desnudez del sufrimiento. Si el acto de pedir es una humillación, el gesto del mendigo es una parábola de la insatisfacción, del volver a empezar una y otra vez, cada día, con el recuento del polvo y el presentimiento del olvido.⁷

En toda su obra crítica, Walter Benjamin insistió en que el presente ya está inscrito en las ruinas del pasado. Hoy un deambulante está incorporado, naturalizado en nuestro paisaje urbano. Pero, en los cuarenta, el canto de cisne del populismo precisaba su ocultación, su domesticación en las vitrinas de bienes y servicios y en la anunciada democratización de la “vida buena”. No obstante, aún circula la carta de Juan como impertinente molestia exponiéndose a

⁶. Sólo queda el envío de la carta, aquella que llega a su destino aun aunque vaya sin destinatario, cuando, como plantea Slavoj Žižek, nos interpela asestándonos el golpe de su proximidad insoportable. De la carta, como del mendigo, cabe la pregunta de si no es, en última instancia, “no un significante sino, antes bien, un objeto que se resiste a la simbolización, un excedente, un residuo material que circula entre los objetos y mancha a su poseedor momentáneo”. Ver “Por qué una carta siempre llega a su destino”, en *¡Goza tu síntoma!*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, p. 22. En su análisis del film de Chaplin, el mendigo es la interposición, la mancha carente de sentido en las luces de la ciudad “ocupando un lugar que no le corresponde, que no está destinado a él”.

⁷. Ramos, José Francisco, “El imposible humanismo”, *Actas del Simposio Las Humanidades Hoy*, Facultad Humanidades y NEH, Universidad de Puerto Rico, 2000, p. 31.

nuestra mirada sin el disfraz de su yo ideal, reducido a la desnuda existencia de ser el residuo de nuestras utopías ciudadanas. He ahí su ambigüedad y su amenaza: reescribir en cada lectura que hacemos de ella la traumática trama de nuestra modernidad desigual.

*El San Blas sale a la una.*⁸ Muchos puertorriqueños escucharon esa frase de sus abuelos. En efecto, surcar el mar a buscar fortuna en la nueva metrópoli a principios del siglo xx fue subir al vapor San Blas de Coamo. Algunos de ida y otros en tránsito, muy pocos de regreso. De una orilla a otra, la travesía dejó su impronta en diversos géneros literarios, en memorias y testimonios, en fotos, postales y recortes de prensa. En ellos, el inicio de siglo y la experiencia personal anticipada apuntaron su deseo de ciudad. Si la llegada o la salida fue umbral, su imagen paradigmática fue la mirada sobre cubierta. Desde el San Blas, el puerto, frontera última de la ciudad, atrapaba el paisaje del país ajeno o propio vertido al mar, envalijándolo en la memoria o transmutándolo en el objeto perdido o recuperado.

En la memoria suscrita al nacionalismo culturalista, la representación literaria de la inmigración fue hostil ante la derrota que suponían los procesos de pérdida o debilitamiento de la identidad en el paso de una orilla a otra, o celebratoria cuando la otra ciudad era vencida en el regreso al país natal. Esta primera sección gravita sobre otras percepciones en textos de diversa factura: *Memorias*, de Bernardo Vega; la novela *En babia*, de José de Diego Padró y el relato “Para vivir del cuento”, de Manuel Ramos Otero. Me pregunto en ellos por los umbrales de esas otras ciudades del inmigrante. Para Juan, el mendigo de “La carta”, en los cuarenta la ruta del campo a San Juan fue la de los deambulantes. Para otros, el traslado a principios del siglo xx a esa otra ciudad nuestra que es Nueva York fue, como el Bernardo Vega de *Memorias*, residenciarse en la Babel de Hierro o, como para Sebastián Guenard de *En babia*, transitar una región dantesca alternando el cielo y el infierno. Mientras, para Monserrate Álvarez, el personaje de “Vivir del cuento”, el desplazamiento forzoso de un océano a otro conduce al espejeo de otra isla donde el braquero sigue siendo cuerpo para la caña, invisible para los registros históricos y culturales.

Siempre se está en otro lugar: Memorias

Pensemos en la palabra del testigo, de aquél para quien la letra es la memoria de una memoria, siendo ésta, a su vez, eco diferido. Testimoniar como el que tras vivir un acontecimiento no puede menos que ofrecerlo a otros como relato:

⁸ “El San Blas sale a la una” es la frase que prácticamente cierra la novela *En babia*. *Manuscrito de un braquicéfalo*, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1940, p. 725.

como escritura de lo tentativo, de lo incompleto.⁹ En 1977, César Andreu Iglesias, narrador y periodista, editó un manuscrito escrito a tinta y en papel a rayas: *Memorias de Bernardo Vega* con un comentario inicial de José Luis González, con quien compartió su afiliación al Partido Comunista. Se trató de un solitario sobreviviente de una tradición cultural y política que, como su autor, un intelectual orgánico de una clase obrera emergente, se formó en las luchas sindicales y en las primeras inmigraciones a Nueva York, y, sobre todo, en las sesiones de lectura y del saber público de los talleres de hilado de tabaco configuradores de un nuevo pacto ciudadano a las opciones criollas.¹⁰ Éste nos regresa a uno de los olvidos impenitentes de la memoria oficial. En el intervalo entre siglos, el proyecto cultural obrero, compuesto mayoritariamente por artesanos en vías de proletarización, especializados con o sin taller propio, compitió con el de la pequeña burguesía criolla vinculada a la tenencia de tierras y con el del sector profesional y financiero vinculado a la nueva metrópoli por el derecho a la representatividad cultural, una noción que problematizaba la de representatividad nacional. Un reclamo avaló su participación: el acceso a la palabra escrita, patrimonio casi exclusivo de la cultura alta de criollos y peninsulares, y a la oralidad, adjudicada a la cultura popular del artesanado y el campesinado.¹¹ *Memorias* es su memoria. San Juan, Nueva York, su escenario.

Pensemos que ese testigo habla desde un registro que lo mira con ojos no familiares: el relato de la propia vida. Pero ¿cómo testimoniar en un género que, de por sí, es traicionero? Sobre las ficciones del yo, Vanessa Vilches Norat ha destacado el engañoso pacto entre el yo que enuncia y el yo extratextual que “quiere testificar lo irregular, lo idiosincrásico, lo singular, las memorias del sujeto y sus deseos privados, pero [...]. El pasado, el referente no existe, es un trazo en la memoria [...]. A su vez, toda autorrepresentación supone una forma en que el sujeto se cuenta a sí la historia de sí mismo. Él es su primer otro, el primer oído que escucha [...]”.¹² Son, por lo general, tramas de caída y redención; de logros y sacrificios, y de las fragilidades y fortalezas de un yo que se ofrece como sujeto y predicado enunciativo. Excepto que el texto que leemos se trata de la memoria de la memoria de una memoria. Esto es, de una sobrevivencia que atraviesa varios usos

⁹. Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000. Escribe Agamben: “El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede sino recordar” (25).

¹⁰. Sobre estas versiones alternativas de ciudadanía y su recuperación literaria ver mi ensayo: “Oír leer, memoria y cultura obrera”, en *Caribbean Studies*, vol. 24, 1991. Vega llega a Nueva York en la antesala de la primera gran emigración de puertorriqueños a los centros urbanos e industriales norteamericanos, la cual se intensificó entre 1918 y 1919 como efecto de la Primera Guerra Mundial y la Ley Jones de 1917, que otorgó la ciudadanía. Muchos de ellos destinados a trabajar en las fincas, pero también en campamentos, acantonamientos y fábricas de armamentos como aquel en el que Vega tendrá su primer empleo.

¹¹. Sobre el debate acerca de la relación entre oralidad y escritura y cómo funciona en el ordenamiento de la lengua y de la cultura refiero a Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978.

¹². Vilches Norat, Vanessa, *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003, pp. 35 y 39.

de lenguas en cuanto inscripción de registros culturales y personales. *Memorias* es un texto que se ha leído como fundacional en el rescate de una genealogía perdida, décadas después de su exilio en nuestra historia cultural. Pero, mediatizado por la lectura-escritura de César Andreu Iglesias, su edición no supone el espacio trenzado entre la oralidad y la escritura, sino el palimpsesto de una letra sobre otra: de un editor que compone su trama a partir de los recuerdos de otro que son, a su vez, trazos interesados del relato de vida que se propone como sobreviviente, susceptible a ser testimoniado.¹³ Entonces, si la figura de Vega se postula como primer escribiente, Andreu Iglesias es primer oído y transmisor de una historia que, de aparecer en la cultura alta, pasa como ruido inoportuno, un telón de fondo suscrito al anonimato. Es el otro del criollismo nacional, el que balbucea o grita, sin voz propia o timbre correcto.¹⁴ Y, así como se cruzan hablas y memorias, también lo hacen los tiempos, espacios y experiencias de ciudad en el amparo del umbral en tanto tránsito inestable.

Vega se presenta como primer y último testigo de un sector interventor en la esfera pública y cultural: “Escribo cuando esos hechos son cosa del pasado”(256). Un relato que excedió el chinchal (taller no del veguero, cultivador de tabaco, ligado a la tenencia y a los discursos de la tierra, sino del torcedor de tabaco) a las calles de Nueva York. Forjó otra metanarrativa alterna de la cultura popular, que la ciudad letrada postulaba de una ruralía en la cual el jíbaro era ya un emblema de la devastación de la agricultura y del desplazamiento a las ciudades y sus cambiantes imaginarios. Mientras, el tabaco armó una historia que, como el humo del cigarro, se desvanecía y se esparcía delincuente en la polaridad caña y café con que la memoria cultural dividía el país en costa y montaña, en extranjería y autoctonía, en contagio y pertenencia.¹⁵ *Memorias* cruza de costa a costa sin caer en el abismo moral del que abandona el solar patrio narrando una vida en tránsito, en conversión como el tabaco, en la que los límites del aquí y el allá se borrarían. En 1916 llega Vega a Nueva York, procedente de Cayey. Iniciado el viaje, la travesía no tiene regreso. La imagen costumbrista de la vieja ciudad murada avistada desde la cubierta en el atardecer, la ciudad del “paseo calle arriba y calle abajo” cede ante el espectáculo de las luces de la metrópoli y la “carrera desenfadada del

¹³. En la “Introducción”, Andreu Iglesias admite que Vega escribió el relato de su vida en tercera persona. Es el editor quien la traduce a primera neutralizando la distancia operativa de la escritura en la simulación de inmediatez que supone la impostación de una oralidad, de un timbre de voz.

¹⁴. En 1934 Antonio S. Pedreira se refiere a la “mecha socialista” (aludiendo a la quema de cañaverales adjudicada a militantes del Partido Socialista fundado en 1915) lamentándose de que “ha caído sobre nuestro pueblo un deterioro de frases lapidarias capaz de empedrar el camino del infierno”. Ver *Insularismo*, San Juan, ICPR, 1974, p. 117.

¹⁵. Cultivo de pequeños predios de terreno y poca inversión de capital y esclavos eran, por lo general, pequeñas fincas atendidas por el propietario y su familia en las montañas del centro. Además, la elaboración de cigarrillos en talleres artesanales se encontraba a lo largo y ancho del país, pero concentrado en las costas. Sobre el sesgo político de tal intervención, ver el imprescindible trabajo de Ramos, Julio, *Amor y anarquía. Los escritos de Luisa Capetillo*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1992.

tren” que surca el territorio desconocido sustituyendo el quieto paseo por las calles adoquinadas. Y, si la isla es una “línea de horizonte [...] igual que las estampas tantas veces admiradas”, la urbe es un espectáculo vertiginoso y seductor: “La gente circulaba en todas direcciones” (43). Por ello, y desde la borda, arrojar su reloj marcará un tiempo cero, iniciático. Y es que la ciudad de Vega, la que lleva consigo, excede el nombre propio y los límites territoriales. Se contrae y se extiende en el pulso que le imprimen los inmigrantes como él, más allá de índices identitarios de género, raza o nacionalidad. Lo propio se disuelve en el nosotros compartido de agendas, publicaciones y asociaciones políticas de izquierda enmarcadas por la movilización de la Primera Guerra Mundial. Las fauces del “dragón de hierro” avistado en las nieblas de la madrugada se domestican en la Babel de Hierro vuelta hospitalaria por su diversidad de lenguas, por su posibilidad de generar otras comunidades, por su carácter incompleto: “Me encantaba la diversidad de gente. Allí cerca estaba la colonia alemana, en la que predominaban los socialistas [...] poco más abajo quedaba la checa” (54). No sorprende, entonces, que el robo del traje donde llevaba el dinero del pasaje de regreso se interprete “como si me hubieran quemado la nave del regreso”.¹⁶

Sin ateneos, ni cafés de bohemia o boticarias, sin aulas universitarias ni palestra de leyes, los inmigrantes organizan su sociabilidad pública en espacios de cotidianidad y obligaciones, como la fonda La Luz, eco de la masonería ilustrada. Justo cuando el nacionalismo cultural y su búsqueda del timbre propio del alma nacional mandataban a los intelectuales insulares, escribe Vega: “Empecé a comprender lo que era Nueva York.; una moderna Babilonia en la que se cruzaban gentes de todas las regiones del mundo”(47). A la intemperie de las esencias nacionales, los convoca una agenda compartida, sujeta a la negociación y a las circunstancias, y su deseo más vehemente, “el afán de estudio”, la letra que se le escapa a Juan. En efecto, en 1897, un año antes del cambio de soberanía, se derrumban las últimas murallas de la vieja capital para dar paso a la nueva ciudad. En los barrios obreros, sastres, tipógrafos, tabaqueros y campesinos desplazados cambiaban la fisonomía de San Juan, sede tradicional del poder civil, militar, mercantil y cultural. En ellos circularon proclamas, artículos de periódico, ensayos y dramas cortos sepultados hoy en publicaciones de escasa difusión y editoriales caseras. A ellos suscribe *Memorias* oponiendo al pasado de patricios liberales, uno de conspiradores y contrabandistas. Frente al hispanismo, el catolicismo, la jerarquía social y una lengua limpia de las impurezas de los usos coloquiales, celebró una cultura lanzada a la calle como espacio político.¹⁷ Pero irónicamente, su admiración y ambición por poseer la instrucción como entrada a la ciudadanía de lo universalmente compartido los hermanó con el pensamiento liberal criollo decimonónico y el prestigio de la

¹⁶. *Memorias de Bernardo Vega*, editadas por César Andreu Iglesias, San Juan, Ediciones Huracán, 1977, p. 56.

letra como ha planteado Ángel Rama. Y, como ellos, fue una utopía de armonía y de una lengua común, esta vez ensayada en la escena performativa y renovada de la lectura en los talleres.

Autorizadas desde el *Ariel*, de José Enrique Rodó, y recuperado en ensayos caribeños claves, como *Insularismo* y *La crisis de la alta cultura en Cuba* de Jorge Mañach, el aula y la dimensión aurática fueron voz hecha doctrina para ser diseminada por sus absortos discípulos, archivo para custodiar por los iniciados. En el chinchal se reterritorializan dichos dispositivos amenazando con instalar la especialización como índice jerarquizador en el proyecto cultural obrero. Pero éste rarifica en la verificación por su auditorio, el cual interviene constantemente en el proceso de la lectura y su interpretación. El lector, carente de reconocimiento social para la alta cultura, asume una función de intermediario entre la palabra dicha y la palabra escrita y entre el archivo sistemático de la cultura y los intereses de sus oyentes como se adjudica en *Memorias*:

El turno de la mañana lo dedicaba a la información cablegráfica, las noticias del día y artículos de actualidad. El turno de la tarde para obras de enjundia, tanto políticas como literarias [...]. Se alternaban los temas, a una obra de asunto filosófico, político o científico le sucedía una novela. Ésta se seleccionaba entre las obras de Emilio Zola, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Gustavo Flaubert, Julio Verne, Pierre Loti, José María Vargas Vila, Pérez Galdós, Palacio Valdés, Dostoievsky, Gogol, Gorki, Tolstoy [...]. Todos estos autores eran bien conocidos por los tabaqueros de su tiempo [...]. Al principio el lector de la fábrica, por su cuenta, escogía las obras. Predominaba, entonces, la lectura de puro entretenimiento [...]. Pero con el desarrollo político de los tabaqueros, éstos comenzaron a intervenir en la selección. Se impuso la preferencia por las doctrinas sociales. Se leía a Gustavo Le Bon, Luis Buchner, Darwin, Marx, Engels, Bakhtin [...]. Conste que ningún tabaquero se dormía (59).

Se postula un auditorio poseedor de un saber iconoclasta que los textos confirman imponiendo el orden y la selección sobre esta biblioteca múltiple y rodante que anula el silencio del aula y lo convierte en un centro de agitación y propaganda. Por otro lado, la escena de la lectura o del encuentro con el libro como experiencia epifánica, recurrente en autobiografías tradicionales, se yuxtapone a la escena del oyente en el taller. En este nuevo contexto, en el cual una cultura subordinada oye leer, lo que se produce, más bien, es un *misreading*, un desplazamiento de su sentido original, una revelación de otra lectura posible en el umbral urdido en las voces heterogéneas de sus lectores. Y es que,

¹⁷. Ver mi ensayo "Asedios centenarios: la hispanofilia en la cultura puertorriqueña", en Enrique Vivoni (ed.), *Hispanofilia, arquitectura y vida en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

como puntualiza Derrida, la lengua no es un bien natural, sino una apropiación cuyo origen o pertenencia nunca puede ser trazado. Señalar su propiedad es poner en escena una interdicción política; una imposición unilateral. Por ello, el chinchal es zona de crisis para la cultura alta. Subraya los juegos de apropiación irrespetuosos: hablar y escuchar con el acento, el timbre que se impone aun sin saber que mi lengua, la que nos posee, venida del otro, vuelve a él para regresarnos.

En babia. Siempre se está en el mismo lugar

“Soy un hombre enfermo”. La frase inicial que abre *Memorias del subsuelo*, de Fyodor Dostoievsky, es una de las citas recurrentes de la literatura occidental. *En babia* es nuestra primera y, quizás, única novela de vanguardia, una estética inseparable de la ciudad moderna.¹⁸ También es el relato de un hombre y una ciudad enferma, un malestar que se escenifica en una escritura y una reflexión desquiciada que desafían, en cuadros de abyección y delirio, postulados ejes del humanismo. Entre ellos: la distinción que separa al hombre de la bestia, la locura de la cordura, la ley de la justicia, el ajuste del signo a su referencia. A distancia del mimetismo realista de *Memorias*, esta trama de dos inmigrantes en Nueva York en los mismos años que Vega desafía la sistematización del sentido y el afán totalizador con una retórica fragmentada y desmesurada de referencias, tramas y lenguajes configurando una heteroglosia de lo simultáneo y azaroso. Pero, quizás, sus palabras más peligrosas fueron su exploración, tímida pero manifiesta, del inconsciente del sujeto y de la cultura, de los abismos de la locura, de la sexualidad y la crueldad, así como su irreverencia ante las buenas costumbres y el buen decir en una apuesta por lo imprevisto, la petulancia y la insolencia en una sociedad provinciana aun dentro y fuera de los perímetros de sus pocas ciudades.

La trama es mínima y sin aspiración a resolución y se desenvuelve en dos planos yuxtapuestos. Por un lado, el recurso al manuscrito. Por otro, dos amigos, Jerónimo Ruiz y Sebastián Guenard, que se reencuentran por casualidad en las calles de Nueva York. Intercalados en secuencias de eventos cotidianos, ambos discurren sobre temas que oscilan entre lo grave a lo trivial. En un diálogo siempre vuelto a retomar, los grandes debates de la cultura occidental se narran en el mismo tono que las imágenes alucinatorias y burlonas

¹⁸. Sobre la relación de esta novela con otras de ese período y con las vanguardias, ver mis ensayos “El 98: Los arcos de la memoria”, en Álvarez, Silvia, Mary Frances Gaillard y Carmen Rafucci (eds.), *Los arcos de la memoria: El '98 de los pueblos puertorriqueños*, San Juan, Posdata, 1998 y “Las vanguardias puertorriqueñas: al envés de las certidumbres”, en Rivera Villegas, Carmen y Amarilis Carrero (eds.), *Las vanguardias en Puerto Rico*, Madrid, La Discreta, 2009.

de sus fantasías y pesadillas. Ese disenso entre ambas tramas crea una atmósfera irrespirable de ambigüedad e incomodidad que perturba a un lector habituado a otras prácticas interpretativas más amables. La ausencia de progresión dramática, los excesos de lo perverso y de lo abyecto, supurancia y proliferación de significantes, es lo que la distingue como desviación y arresto de las lógicas del ahorro y el decoro que acompañaron la otra modernidad. Aquí la acumulación es gasto obsceno, no la suma de capital cultural al cual aspiró el chinchal.

Los estados alterados de la locura y la pesadilla se duplican en todos los registros de la novela. El recurso al doble emplaza a dos *dandies* de la burguesía criolla. Ruiz, oficinista en una casa de comercio durante el día y condenado, cual personaje de Kafka, a deambular la ciudad desde el café chino a los solitarios cuartos de hospedaje, como si ésta fuera un laberinto sin centro y sin salida. Ruiz, enmascarado como poeta nocturno de tercera. Guenard, un *dilettante* estudiante de medicina cuya estancia en Nueva York se financia con las ganancias financieras del padre en Cuba. Coleccionista de objetos inútiles, frustrado y arruinado inventor, enfermo de tanto saber. Acechando como un mirón su propia degradación en el cuerpo que diezma la epilepsia, en la mente que desvaría en elucubraciones agolpadas, en el alma que ya no reconoce la frontera entre el bien y el mal, entre proyectos derrotados de redención y eugenesia: "... soy un cuerpo cansado de no saber. Todo en mí se derrumba y deshilacha dentro del confuso espectáculo de mí mismo. Y paso por la existencia corriendo de error en error, de pesadilla en pesadilla" (19). La locura ronda al personaje como ronda a la novela estableciendo relaciones indisolubles con la razón, prolifera como un virus invasivo.¹⁹ Un tumor cerebral se nombra como el origen de su mal; los dementes y sus historias disputan su lugar en el manuscrito.

En babia consume al lector obligándolo a la intolerable morosidad de sus capítulos reflexivos y al desborde sin cauce de la palabra. Obliga al indiscreto fisgoneo de la extenuación del goce prohibido de los sentidos, del reclamo falsamente culpable del placer en la oferta sin límites que provee el anonimato de la gran ciudad. Relatos urbanos que, trasladados al apartamento de Guenard, no se abren a la experiencia de la calle y del saber apropiado, sino que intensifican el ambiente recortado del interior burgués del coleccionista como su imagen inversa, su heterotopía. En éste, al delirio de la imaginación lo acompaña una sobreacumulación de animales vivos y disecados, de objetos curiosos y yuxtapuestos sin orden ni adjudicación –entre el anticuario y el ropavejero– cuyo valor escapa a la oferta y la demanda, oponiendo su lógica a la del capitalismo industrial y a la del crecimiento y planificación de una

¹⁹. Ver Foucault, Michel, *Los anormales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. En toda su obra, Foucault analiza las palabras prohibidas del sexo y la política, de la locura y las de la voluntad de verdad.

ciudad.²⁰ Sabemos que los objetos no son inertes ni indiferentes. Reciben y transfieren sus cualidades aun en su conversión a mercancía, en la alienación del sujeto frente a aquello que se le ofrece separado de sí. Por un lado, responden a la presencia de una cultura tecnológica –máquinas y artefactos de la instrumentalización de la modernidad– y, por el otro, al fetichismo de la transferencia del deseo del sujeto al objeto. Adquieren, incluso, cualidades de lo animado, como en la escena dantesca en que las moscas danzan los pensamientos de Guenard, vuelan, zumban y fornican, evidenciando cómo, aun en el interior guarnecido, la ciudad filtra sus pesadillas en un relato que cruza, sin señales de tránsito, las fronteras de lo verosímil y de lo inverosímil.

Mientras Bernardo Vega autorizó su yo público y la ciudad de Nueva York como organismos vivos desplegados en una febril actividad, las vidas de Ruiz y Guenard revelan su insuficiencia como historia ejemplar. Son desechables como la mercancía que apenas se anuncia y ya agota su novedad, como las vidas licenciosas manchadas por el semen “...derrame espermático que sobrevive en las muertes por estrangulación” (715) o las a(normalidades) que tildamos de aberración: las físicas –enanos, jorobados, cabezas encefálicas– y las mentales en un campo cultural dominado por las teorías del determinismo racial y geográfico de César Lombroso. Su trama es, pues, una rareza en la narrativa puertorriqueña poco dada al exceso vanguardista, al desorbitado fantástico o a las errancias de la sexualidad, de aquello que se aleje del prurito de lo identitario para un país extraviado en la ley, sin llegar siquiera a sus puertas. El recurso a la estrategia del doble y a las falsas muertes, atentado incisivo contra la proyección de un sujeto único y orgánico, recoge la perturbación de una ciudad que proyecta su sombra siniestra en el interior devastando su cotidianidad con aquello que no debe y no puede mostrarse en su propia figura y aliento, con(fundiendo) al recluso Guenard y al *flâneur* Ruiz. Escribe Julia Kristeva que nada como las secreciones del cuerpo y la cultura y su mostración por excelencia, el cadáver infestando la vida, para enfrentarnos a un yo abyectado, fuera de sí, inhabilitado para presentarse como un cuerpo sano y sanador, insinuado en sus excedentes y desviaciones.²¹ Por ello, es el vaho del dispendio lo que domina la novela –de gestos, de palabras, de objetos, de acciones– en una ciudad letrada que ya legislaba un canon y unas prácticas interpretativas que no acogieron a las vanguardias. Babia, dice Guenard, es “vivir en el territorio de lo ilógico y el revés”(356). De ahí que la imagen que clausura la novela se presenta como la aparición súbita de aquello destinado a permanecer oculto: el regreso en cubierta de dos cadáveres

²⁰. “El furor de la colección llegó a adquirir en él un terrible carácter de anomalía [...] Y de excursión por esos lugares [...] solía volver con alguna inútil curiosidad destinada a enriquecer el pequeño museo que era su casa” (36).

²¹. Ver Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988.

insepultos.²² En efecto, si la trama enmarcada por la ciudad de Nueva York se desarrolla entre el falso anuncio del suicidio de un amigo común, Matías Laureano, y el encuentro con el cuerpo dado por muerto de Guenard, la imagen final nos traslada al San Blas, justo a la una, en el encuentro con sus espectros. De ahí que la imagen que clausura la novela se presenta como la aparición súbita de aquello destinado a perecer. Escribe Maurice Blanchot que la muerte, “a primera vista, no se parece al cadáver, pero sería posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen [...]: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa”.²³

Quedarse en *babia*. Recordatorio de que, no empece la travesía, Ruiz-Guenard estarán destinados a los juegos especulares de la imagen, a aferrarse a repetir los mismos actos fallidos, los mismos relatos del exceso inútil, atrapados de mar a mar, rumbo a una ciudad cuya orilla no se atisba y que permanece innombrada, malnombrada más bien, y que adivinamos San Juan. Atrás queda la bahía neoyorquina y su despliegue de rascacielos y muchedumbre, de cuerpos y mercancías, de lenguajes y experiencia tanto de día como de noche: “Nueva York es la gran quincalla mundial del siglo. En la superficie, muchos rascacielos, muchos automóviles, muchas instituciones benéficas y religiosas, mucho ruido y movimiento de oro en Wall Street” (613), frente al inmovilismo monótono de la otra isla: “Allá el cielo es intensamente luminoso [...] y la naturaleza todo el tiempo es igual [...]. Lo mejor del paisaje son los puertos porque invitan a partir(631). En el intervalo de ambas islas restan Guenard y Ruiz en cubierta, desdibujados como sujetos, atrapados en el miasma de sus palabras huecas: “en *babia*”. Una novela solitaria, un ostracismo en nuestras letras como sus personajes lo son en el espacio vivido y el imaginado. Una novela cuya trama reflexiona constantemente sobre sí misma, sin punto de partida ni regreso, en un ejercicio de metaficción que hizo de ella, en los cuarenta, probablemente el último gesto de vanguardia en una América que se preparaba para otra novela urbana o el realismo maravilloso. Releer *En babia* es, pues, invocar la impertinencia de su regreso. Como si esa escritura sólo fuera posible en la ciudad que se abandona y no en la ciudad de la cual partió Bernardo Vega.

“Tienes un presentimiento de que tu cuento de vivir del cuento se está terminando, y no son los callejones sin salidas, sino los caminos abiertos”.²⁴ Ciudad propia o ajena; quizás para atisbar la ciudad propia hay que empezar

22. Efecto de lo siniestro, de aquello que pertenece al orden de lo terrorífico y que destinado a permanecer en secreto en lo oculto, sale a la luz como síntoma, repetición no deliberada de su pervivencia. Ver Freud, Sigmund, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrurtu, 1979.

23. Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 245.

24. Ramos Otero, Manuel, “Vivir del cuento”, en *Página en blanco y staccato*, Madrid, Editorial Mayor, s/f, p. 67.

por olvidarla, por extrañarla de sí, por perderla y por perderse. “Vivir del cuento”, de Manuel Ramos Otero, opera bajo la lógica de ese extravío.²⁵ Una carta, cuyo destinatario es su propio fabulador, filtra la historia de Monserrate Álvarez, nacido en Manatí en 1895, transmigrado al Hawaii como mano de obra forzada cañera en 1901 y residente en sus últimos 30 años en el leprosario Molokai. En este cuento, como en otros de Ramos Otero, los juegos de doblez: del sujeto, la trama, las referencias y las voces; de los lenguajes y los cruces de estilo, intensifican la heteroglosia y desestabilizan las identidades. La retórica confesional, como ritual de discurso que se valida en la escucha, adquiere en este relato una complejidad –un intercambio y simultaneidad de bocas y oídos– que reta los posicionamientos que regulan el texto autobiográfico, o su impostura como en este relato.

Si las ficciones del yo son la primera incisión, el cuerpo –superficie de inscripción de los sucesos– es su primera cicatriz.²⁶ Sobre la piel, las marcas de la mulatez y de la miseria se toman por el estigma de la lepra, de los muertos en vida, presagiando otro cuerpo abierto: el del cuento que nunca se acaba de contar, el del reclamo que no precisa nombrar su oído en “su justa apelación a la justicia”. Se pregunta Monserrate: “¿Por qué me pongo ahora a escribir esta carta que me piden? No los conozco” (60). Mientras, en otro lugar allende el mar, un cuentista exiliado en la urbe neoyorquina compila datos, confabula diálogos cómplices y, también, se interroga:

¿Cómo se cuenta un cuento? [...] ¿Se permiten los apartes, las digresiones y los brin-
cos históricos? [...] En un cuento [...] ¿Cuenta lo que se cuenta? [...] Los cuentos no
surgen de la nada y, sin embargo, hasta que no se cuentan no hay conciencia de
que ese cuento existe. Los personajes llegaron, cruzaron una calle, abrieron una
puerta, coincidieron y se reencontraron en la confianza nueva (59-60).

Monserrate no regresó, pero su carta sigue llegando.²⁷ En el exilio, tiempo del desamparo y lugar de la intemperie, la lengua, la escritura, invitó

²⁵. Sobre la inmigración en *Hawaii* ver *Sources for the Study of Puerto Rican Migration 1879-1930*, Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños de Hunter College, 1982. Algunos de los documentos incluidos “verifican” las referencias históricas del relato con versiones oficiales y testimonios personales. Entre 1900 y 1903, desde el puerto de Ponce, salieron 5.203 puertorriqueños de los cuales sólo se tiene noticia del regreso de un polizón, Juan Martínez, quien llega a San Francisco y por intermediarios cuenta su historia para el Puerto Rico Herald del 21 de diciembre de 1901. Leyendo ese documento no pude menos que anticipar la presencia del otro Juan, el de “La carta”: “De Puerto Rico salió en 1900 un hombre sano y fuerte; en 1901 vuelve un inválido, a pedir limosna tal vez” (50). Otros reclamos que permanecen aún insepultos son los de 96 puertorriqueños rumbo al Ecuador en 1901 en el vapor Catania. La Correspondencia del 26 de abril de 1901 afirma que debido al escaso reclutamiento “se ha desistido de la idea de hacer más expediciones” (37). Aunque se informa su llegada al puerto de Colón, ese vapor continúa siendo una travesía fantasmagórica para nuestra memoria.

²⁶. Ver Foucault, Michel, “Nietzsche, la genealogía y la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1978.

²⁷. Carta y travesía son inseparables. Escribe Zizek que una carta sin destinatario es “un mensaje en una botella arrojada al mar desde una isla luego de un naufragio: [...] su verdadero destinatario no es el orden empírico que

a ser morada, a sus afectos y pertinencias. En el leproso, el lenguaje materno reaprendido en otro cuerpo, el de Pura, inventó e inventarió la memoria del país perdido.²⁸ En su fulgor fue desde esa palabra ajena y múltiple –la del inmigrante, la del leproso, la del archivo, la del académico, la del cuentero, la de cualquier lector que tropiece con esa carta que circula entre dos orillas– que se cuestionó los límites de lo ciudadano, del lugar propio, del cruce entre la categoría jurídica y la subjetividad. También sobre la posibilidad misma de dar cuenta de un evento que se resiste a darse como documento.²⁹ No se trata para Monserrate de habilitar o preguntarse sobre si puede el otro hablar, sino de respetar el particularismo de su habla: su reticencia, sus impertinencias, sus pistas falsas, sus excesos.³⁰ De asumir que la negociación democrática también es posible en el terreno del diferendo, de los residuos tercos que sobreviven en los márgenes del discurso normatizador, de su asimilación sin costuras. Por ello, “Vivir del cuento” habita el territorio inestable entre el documento y la ficción, entre varias voluntades de verdad, en la desconfianza de la empatía con que la ley disfraza su impotencia de justicia:

Y entonces de repente, llega una carta desde la colonia de Puerto Rico hasta la colonia de Molokai devolviéndome de pronto la humanidad y ahora sí valgo como personaje de cuento, como trabajador inmigrante, como puertorriqueño, como leproso, y ya están revolcando la basura incoherente de mi historia para que esa tumba que todavía no reclama su inquilino reclame el epitafio que ustedes han escrito (68).

Giorgio Agamben ha postulado el campo de concentración como lugar de excepción por excelencia, suspensión de todos los derechos, desarticulación del alma y el cuerpo, del lenguaje y de la vida.³¹ Cómplices de ese estado límite han

pueda recibirle o no, sino el gran Otro, el propio orden simbólico que la recibe en el momento en que la carta es puesta en circulación; esto es, el momento en que el remitente externaliza su mensaje, la entrega al Otro, el momento en que el otro toma conocimiento de la carta y con ello libera al remitente de responsabilidad de la misma”. Ver Zizek, Slavoj, op. cit., pp. 23-24.

²⁸. En “What Remains, the Language Remains, A Conversation with Gunther Grass”, Hannah Arendt postula que no hay sustitución para la lengua materna: “People can forget their mother tongue [...] speak the new language [...] But they do them in a language in which one cliché chases another because the productivity that one has in one’s own language is cut off when one forgets that language”. Ver *Essays in Understanding*, Nueva York, Schocken Books, 1994, p. 13.

²⁹. Cristina Rivera Garza argumenta sobre la posibilidad de entrevistar un documento como artificio, en la marca del trazo. “(Con)jurar el cuerpo: historiar y ficcionar”, conferencia del Proyecto *Escribir la ciudad*.

³⁰. Ver Sommer, Doris, *Proceed with Caution*, Massachusetts, Harvard University Press, 1999.

³¹. Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-textos, 2000 y en *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004. Vale la pena citar de la lectura que hace Derrida sobre la noción de Benjamin de la violencia exterminadora: “Pero me pregunto si una comunidad que se reúne o se recoge para pensar lo que hay que pensar o que meditar de esa cosa sin nombre que se ha denominado la ‘solución final’ no debe en primer término mostrarse hospitalaria a la ley del fantasma, a la experiencia espectral y a la

sido los desterramientos forzosos, comunidades reducidas a sus condiciones mínimas de supervivencia. El borramiento para la historia y la cultura de miles de emigrantes puertorriqueños en las primeras campañas de modernización del nuevo imperio podría leerse desde esa óptica. Pero la errancia puede devenir encuentro; su testimonio, memoria viva. Se pueden contar historias, aunque sean apócrifas, con nombres falsos. Enviarlas y recibirlas como si pertenecieran a otros. Para Monserrate el exilio forzado fue extraviarse en la casa de la escritura.³² Una casa entrañable, país portátil y filoso.

Casas entrañables

*El niño merodea por los restos de
un mundo, por lo excluido, convirtiéndose
en aquello que desea por medio de la repe-
tición, del feliz otra vez. Y el ritmo del
juego es un tenaz olvido del mundo.*
Walter Benjamin, "Alabanza de la muñeca"

Al otro extremo del gravitar, la imagen de la casa desafía al exilio garantizando valores de cohesión y estabilidad, de integración y continuidad. Espacio afectivo y del habitar precisa un orden que anule o resista lo imprevisible. Análoga al paradigma del árbol hincando sus raíces, la casa se representa como resguardo de la calle, arresto de la errancia, amparo de la orfandad.³³ Pero las casas, como las calles y las travesías, son interiores de la ciudad y, como ella, guardan sus enigmas, sus fantasmas, sus terrores.³⁴ Atisbemos algunas de esas casas en la literatura puertorriqueña en

memoria del fantasma, de aquello que no está ni muerto ni vivo, de aquello que más que muerto y más que vivo, es sólo superviviente, la ley de la memoria más imperiosa, aunque la más borrada, la más borrrable, pero por eso mismo la más exigente". Ver "Nombre de pila de Benjamin", en *Fuerza de ley*. El "fundamento místico de la autoridad", Madrid, Tecnos, 1997, p. 70.

³². A propósito de José Martí y Tato Laviera, Julio Ramos se pregunta qué casa puede fundar la escritura, cómo puede garantizarle domicilio al sujeto: "La casa de la escritura es un signo transplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en un ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen". Ver "Migraciones", en *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, 1996, p. 177.

³³. Sobre este tema ver Heidegger, Martin, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994 y Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

³⁴. Advierte Jean François Lyotard que a la par que las pretensiones bucólicas de la casa y su distribución: el altillo, espacio de luminosidad; el sótano, de los secretos; los pasillos, arterias de enlace; se aloja el desorden, la sedición, la dispersión. Ver "Domus and the Megalopolis", en *The Inhuman*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

“Purificación en la calle del Cristo”, de René Marqués, y “La muñeca menor”, de Rosario Ferré.³⁵

De todas ellas, ninguna como “Purificación en la calle del Cristo”, la casona de los soles truncos que nunca deja de arder. Allí, en un mundo tejido en una red imperceptible de objetos y rituales, anida la melancolía, custodio de lo inasible: la ciudad criolla, el cambio de soberanía, el secreto de las tres hermanas regresadas a la infancia en la cercanía de la muerte: “Recuerdas? –preguntó Inés. Y Emilia asintió. No era preciso asentir a algo determinado porque la vida toda era un recuerdo [...]”.³⁶ Nota sostenida en tres voces, iteración que se refuerza en la permutación de la pregunta y en la imagen de un tiempo quebrado y detenido en una casona transfigurada en cripta interior haciendo aparecer como perdido un objeto por siempre inapropiable.³⁷

El cadáver insepulto de Hortensia imanta la luz filtrada y descompuesta a través de las rendijas y vitrales del caserón destinado al turismo o a las fauces del desarrollismo. Las joyas, el poema y las palabras nunca dichas se depositan, se acunan, en el ataúd condensador de un mundo en ruinas. Carne putrefacta, fuego fatuo de otros muertos: del padre, de la madre y de los deseos y reclamo de las tres hermanas sepultadas en la casona atrapada en la turbulencia de la nueva ciudad y en la prohibición que impuso los fantasmas de la vieja.³⁸

Por ello, al final, sólo queda el ritual del fuego, el de la repetición primitiva. Fuego que consume, pero no se agota. No nos sorprende que Manuel Ramos Otero termine su primer libro de cuentos, *Concierto de metal para un recuerdo*, de 1971, con “La casa clausurada”. El regreso a la casa natal, morada y protección de la memoria, “la casa que posiblemente no existe”, es resistido por Roberto Bracero D’Paso, el último descendiente de una familia que conoció la época del caballo, de la calesa, del tren, del tranvía, de los comienzos del

35. Sobre este tema es imprescindible ver Gelpí, Juan, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial Universitaria, 1993.

36. Marqués, René, “Purificación en la calle del Cristo”, *En una ciudad llamada San Juan*, San Juan, Editorial Cultural, 1974, 29.

37. Giorgio Agamben relaciona la melancolía, la muerte y el arte: “La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma [...] No ya fantasma y todavía no signo [...] es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana, el entrebescar de las formas simbólicas y de las prácticas textuales a través de las cuales el hombre entra en contacto con un mundo que le es más cercano que cualquier otro y del cual dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y su desventura”. Ver *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001, pp. 62-63.

38. “No hay nada más simple y humano que desear. ¿Por qué, entonces, nuestros deseos nos resultan inconfesables? ¿Por qué nos es tan difícil volcarlos en palabras? Tan difícil que terminamos por tenerlos escondidos; construimos para ellos, en alguna parte de nosotros, una cripta donde permanecen embalsamados, en espera... El cuerpo de los deseos es una imagen. Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho”. Agamben, Giorgio, “Desear”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 67.

Ford: “No he abierto la casa porque aún me queda melancolía por hurgar”.³⁹ Hacerlo sería disipar su imagen inseputa, distendida en el tiempo sin tiempo de la nostalgia: la de la madre, la de los objetos, la de las palabras vertidas. Una nostalgia refugiada en el mobiliario de otro tiempo y en las fotos familiares que empolvan el recuerdo y encubren el temor: “de que una mano mueva la perilla y la casa quede abierta tratando de evocar un pasado, un tiempo anterior a su existencia, una vida sin vida, sin velas que se prenden, un mundo sin casas clausuradas” (132). Mientras, sólo la casa espera y confía en su fuerza de seducción, que “el tiempo perdido podrá reconstruirse a través de mi memoria”. Pero, para el sobreviviente de “la vida rápida, sin detenciones líricas; acostumbrado a la simplicidad maquinal de un Volkswagen rojo ocupando un espacio limitado en las calles de asfalto”, la casa, como la ciudad, requiere, para ser propia, el olvido (136). Extraviarse de ella, perderse en la calle, darle de brazo, seguir de paso. Incluso, salir al encuentro de otra, sin raíces ni recuerdos.

El extravío del lugar propio puede exigir su precio. Tal es el reto de “Una muñeca menor”, primer cuento de Rosario Ferré incluido en *Papeles de Pandora*, de 1976. Las ruinas del mundo patriarcal se trasladan del escenario urbano al rural, canibalizados ambos por la sociedad industrial y profesional urbana que se avecina. Trabajado en una retórica que simula un montaje de escenas icónicas, la primera imagen es la de una hacienda sin padre ni frutos habitada por una tía vieja, sentada en la mecedora del balcón frente al cañaver, y por su última descendiente. Una tía que alberga en su pantorrilla la mordida de la chágara en el río y que elabora muñecas de porcelana, algunas rellenas de miel para la boda de sus sobrinas. A diferencia del cuento de Marqués, relatado en susurros y llanto, en ecos sepulcrales, en el cuento de Ferré dominan las descripciones narrativas y la ausencia de afectación del narrador. Silencio extendido de los personajes que sólo interrumpe un rumor lejano de aguas y el apenas imperceptible frotar de unas antenas, lenguajes de anterioridad a la lengua, a la palabra articulada. Fluidez e imprecisión de esta otra casa de mujeres ante el habla exacta y eficaz del médico, el cual, como la tía/sobrino, se desdobra en padre/hijo, en el fraude del diagnóstico y del casamiento. Transacciones de un nuevo orden burgués que se asegura el prestigio que los despojos de un mundo cada vez más fantasmal traen a la nueva ciudad: acrecentar sus bienes exhibiéndola en su balcón para que su clientela pudiera, en la oquedad del prejuicio, “ver de cerca a un miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera”.⁴⁰ Sin diálogos ni nombres propios, el relato

³⁹. Ramos Otero, Manuel, “La casa clausurada”, en *Concierto de metal para un recuerdo*, San Juan, Editorial Cultural, 1971, p. 130.

⁴⁰. Ferré, Rosario, “La muñeca menor”, en *Papeles de Pandora*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 15. Para una lectura de la propia Ferré de su cuento, ver “La cocina de la escritura”, en *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

descansa en los silencios elocuentes que potencian el fulgor de esa primera imagen. En efecto, la tía en el sillón, condenada a la esterilidad, se repite en la pose, en el frío e impassible perfil de la galería de fotos de las sobrinas y de las muñecas de porcelana. Aquí son los objetos quienes hablan. La lámpara que se desgrana sobre el mantel de encajes raído indicia discretamente las ruinas y la persistencia de su aura.⁴¹ Mientras, las fotos, cristalizando el tiempo de la infancia, atrapan el único gesto que sostiene la casa y que se transfiere a las muñecas, doblez de lo inanimado, que guardan el desvaneciente arte de un criollismo señorial. La foto, tensada entre la fugacidad del instante y el registro perdurable, comparte con los fantasmas y los espectros lo que todavía es y todavía no es, anticipando las permutaciones del relato en un estado in(destinado), el de la imagen.⁴²

Ya en el pueblo desaparece la mínima variante de la última de las muñecas, los diamantes incrustados en los ojos arrancados por la voracidad del marido. Al trueque del diamante, alucinación de la mirada, del destello de la ceguera del demasiado ver, por la exactitud y puntualidad burguesa del reloj leontino, reaparece, a su vez, la supuración de un aroma particular que provocaba “unas ganas irresistibles de restregarse las manos como si fueran patas” (15). Al relato evidente de la depredación de una clase por otra, del campo por la ciudad, de la mujer por el hombre, la venganza se cifra en el silencio como tenaz negativa a la palabra (análogo al grito de la madre ante el cadáver del hijo), en aquello, que asomado por las cuencas vacías, regresa, pacientemente, a probar por dentro cómo sabe la carne de delfín. Si la ciudad asedia la casona de los soles truncos, aquí la sombra que no cesa es la perturbadora imagen de una muñeca sentada en el balcón frente al cañaveral.

Siempre se está no siendo

La ciudad, sea feroz o placentera, sea contorno y textura tanto de piedras, goznes y fachadas como de imágenes y palabras, rasgaduras todas del espacio, sigue prometiéndonos claves y misterios. Recordemos la lectura que hace Giorgio Agamben sobre la relación entre experiencia, trauma y relato, su corrección a Walter Benjamin de que no son las vivencias mismas las que se

⁴¹. Media una distancia mayor que la fisiológica entre esos objetos y la adquisición de la sobrina menor. Jean Baudrillard argumenta cómo en el traslado del interior antropomórfico al interior funcional en la modernidad el prestigio de cierto mobiliario no desaparece. Regresa en una forma desacralizada, en el antique o la memorabilia familiar, en la nostalgia que lo sustrae de lo útil y lo reviste de lo cultural. Ya no es el alma de una casa, pero sí la marca de una pérdida, un resto persistente y vigilante. Ver Baudrillard, Jean, *The System of Objects*, Londres, Verso, 1966.

⁴². Sobre este tema ver Richard, Nelly, “Imagen, recuerdo y borraduras”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, pp. 165-173.

han empobrecido, sino la posibilidad de comunicarlas, de imprimir en ella las huellas del narrador y la anticipación de su interlocutor: “[...] hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en lo absoluto una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana de la gran ciudad”.⁴³ Ante ello, Agamben salva un resguardo: incitar la experiencia mediante un lenguaje insumiso, resistente a la domesticación de lo eficiente y de lo mercadeable. Un lenguaje que haga de la extrañeza, esto es, de enrarecer, desfamiliarizar y regresarnos como sorpresa inaugural aquello que damos por conocido. Que se pueda devolver a la polis sus umbrales en los cuales la experiencia como aventura no había expropiado aún el conocimiento como fin. Ello es la promesa de la literatura. Potenciar la fugaz iluminación de una imagen que, atisbada desde el mar o en el interior de la muñeca, apenas entrevista en los manuscritos y cartas sin destinatarios o en el ataúd o en la puerta sin abrir, convoque a la conjetura, a escuchar otros reclamos

¿Qué enigmas propone San Juan en los tiempos de la globalización y de la informática, de la velocidad y la simultaneidad, del cadáver agónico del estado, del borramiento entre las esferas de lo privado y lo público y su visibilidad obscena, incluso de lo íntimo? ¿Qué otros modos de lo ciudadano proponen? ¿Las de su arte público, lúdico, circunstancial y andariego, o la del graffiti y las tecnologías digitales, escrituras efímeras de la improvisación e immediatez? ¿Estéticas resarcidas de nostalgias como las del neorrealismo o la neovanguardia que practican los nuevos narradores? O ¿se trata del recorrido *en babia*, ironización del que creyéndose original se condena a la repetición, no ya ensimismado en sus propias palabras, sino en las exigencias implacables del capital, en su falso doblez de la novedad? En “Breve relación de la ciega construcción”, de Juan Carlos Quiñones, y en alusión al país de cemento y varilla que es cualquiera de nuestras ciudades, el narrador obsesivo le adjudica una cualidad viral, contagiosa, a una nueva plaga urbana: la fiebre de la construcción. En la casa que se multiplica en todas y en ninguna, sus ampliaciones y remodelaciones nos pierden en un laberinto sin centro ni recorridos; un trazado epidérmico que no cesa ni cicatriza; en una trampa que, irónicamente, se cierra a la calle que quiere impresionar: “Podría decirse que puede haber uno de nosotros en cada pueblo, en cada ciudad, en tu propia ciudad. Esto pienso mientras me subo a una escalera, herramientas en mano, para instalar una bombilla en el marco de la puerta que ilumine el patio de esta mi nueva casa”.⁴⁴ ¿Sobrevive en ese nuevo escenario la figura de Juan?

El umbral de esta reflexión sobre narrativa puertorriqueña de siglo a siglo fue la imagen de un mendigo entregado a la intemperie justo en los años en que el país se lanzaba a la vorágine de las promesas de la modernidad. Me

⁴³. Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 8.

⁴⁴. Quiñones, Juan Carlos, *Breviario*, San Juan, Isla Negra, 2002, p. 40.

detengo en la intermitencia de su eco al inicio del nuevo siglo de un nuevo milenio, en las brumas postutópicas de la sombra ominosa de Juan o del reclamo postergado de Monserrate Álvarez, todavía allí, en el país que no fue. Hoy, a la miseria y al olvido, fieles compañeras, otros males hacen corillo: la indiferencia social y estatal que compite con las luces de la ciudad, el alacrán que sutura la vena siempre abierta. Nómadas de su ciudad, extranjeros de su lengua, transitan horadados por la vida inclemente, escribiría Arcadio Díaz Quiñones. Son la ceniza que queda tras los fuegos fatuos de la conversión de lo humano entre el hombre y lo que Agamben llama el musulmán, aquel que descarnado queda tras la devastación.⁴⁵ Para estos exiliados más allá de la cultura –oficial o subalterna–, no es dada la promesa ni la interpelación, el aullido ni el silencio, el mar ni el fuego, la afirmación ni la negación. Resta el vestido, aquello que aún retiene forma humana; el habla, no el de la tipografía vacilante o de la carta multiplicada en registros de escrituras y siempre a punto de no llegar de Monserrate Álvarez, sino la del delirio alucinado. Pero, me pregunto, no es acaso lo indecible, en cuanto experiencia de lo ajeno, precisamente aquello que debe decirse, como un hambre en cuanto herida siempre abierta al costado y recostada en el umbral de nuestros deseos de lugar. Escribe Vanessa Droz:

No es hambre, no,
la manera insustancial
en que extendiendo la mano
esperando algo, lo que sea,
la herida cintura del alma
abierta al corrompido alimento...
Mi hambre no es de este mundo.⁴⁶

A ellos observa distante, pero conmovida, la literatura. Siempre en camino, volcada a la errancia como la ciudad que se hace y se deshace en sus casas y en sus calles, en sus otras islas. “¿Será cierta esta geografía que vivo? ¿Padecen de insomnio las cucarachas?”, se pregunta irresuelto el oído de la poesía, arquitecta de rutas y portales equívocos en boca de aquel para quien el santuario de la catedral no es un habitar, un cuidar de sí, sino un no lugar como es para los despojos de nuestros deseos de ciudad la estación de correos, un leprosario, la luz de la esquina, el hospitalillo de casas y edificios desalojados. Preguntarse como el que sabe que se trata de una apelación siempre insatisfecha: que no hay punto de origen ni de destino, sino reclamo de lo que es lo que

⁴⁵. Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit.

⁴⁶. Droz, Vanessa, *Estrategias de la Catedral*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueño, 2009, p. 36.

quiere de nosotros hecha a través de un idioma singular “con tanta calle, tanta noche, tanto miedo?”:

Hoy es lunes y hay algo que comienza
y hay preguntas que me hago.
¿Duermen las paredes susurrantes?
¿Qué sueñan los párpados de dios?
¿Por qué la mano que escribe resiste
Las burbujas del hervor del agua?
¿Por qué cuando despierto huelo a orín y a mierda
y a sudor y a hombre que no recuerdo
y a cerveza y a polvo,
a ese olor que apenas defino
porque apenas me lo ha dado mi mejilla
aplastada contra el encintado de la acera?
¿Padecen de insomnio las cucarachas?
¿Por qué me besan?
¿Será cierta esta geografía que vivo,
sin sangre, sin infancia,
sin collares ni enaguas que me tienten suave,
con tanta calle, tanta noche, tanto miedo?
¿Será mía, solo mía, esta eternidad que gozo?