

NOTICIAS DE UN PAÍS QUE DESAPARECE:
«RAROS» PUERTORRIQUEÑOS DE HOY

News of a country that disappears: the Puerto Rican raros of today

Juan DUCHESNE WINTER

University of Pittsburgh

✉ *duchesne@pitt.edu*

BIBLID [1130-2887 (2011) 58, 31-50]

Fecha de recepción: 26 de enero del 2011

Fecha de aceptación y versión final: 18 de julio del 2011

RESUMEN: La cultura puertorriqueña contemporánea se articula como estrategia de resistencia anticolonial en la cual la simulación, la opacidad y la invisibilidad (la desaparición) acceden a un «fuera de lugar» que permite reformular constantemente la identidad autónoma del sujeto nacional y social en resistencia. A este proceso se vinculan las más recientes escrituras «raras» en esa tradición, es decir, escrituras que asumen la dificultad de comprensión inmediata, la fragmentación y el cuestionamiento de las convenciones de la representación como otros tantos «fuera-de-lugar» que amparan la continuidad de una larga tradición antisistémica y anticolonial.

Palabras clave: literatura puertorriqueña, colonialismo norteamericano, resistencias anticoloniales, globalización, identidad.

ABSTRACT: Puerto Rican culture articulates itself as an anti-colonial resistance characterized by strategies of simulation, opacity and invisibility (disappearance) that enact an «out-of-place» in which an autonomous national and social subject is constantly reformulated. Recent expressions of *escrituras raras* (weird, strange, eccentric, difficult writing) assume difficulty of comprehension, fragmentation, and challenges to conventional modes of representation as so many out-of-places that allow a long anti-systemic and anti-colonial tradition to survive to this day.

Key words: Puerto Rican literature, U.S. colonialism, anti-colonial struggles, globalization, identity.

I. INTRODUCCIÓN¹

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
Augusto Monterroso

La nación puertorriqueña cada vez se despide mejor... y, sin embargo, cuando se sueña o se despierta (da igual), reaparece ahí, sin saludar, como si siempre hubiera estado. Y, de hecho, es difícil refutar que ya siempre ha estado, pues su principal además desde inicios del siglo veinte ha sido estar, a pesar de que no se percibe o no se supone que todavía esté. La cultura puertorriqueña no deja de ser, como todas, una manera de estar, pero es también una manera de transitar por la visibilidad y la invisibilidad², por la ausencia y la presencia. Han sido muy citadas las expresiones del funcionario del régimen de ocupación norteamericano recién instalado en 1898, que describió a los «nativos coloniales» como una masa extremadamente plástica y maleable con la cual se podría hacer lo que se quisiera³, léase fabricar «buenos ciudadanos» en el sentido desarrollado por la ideología norteamericana de la colonialidad, de «limar» toda arista colectiva propensa a entrar en composición de sujeto autónomo. Pero es gracias a la maleabilidad, a la capacidad de desaparecer y reaparecer en perpetuo proteísmo, mostrada por los sujetos puertorriqueños, que esa operación de limadura, de higienización o castración colonizadora ha fallado en producir los subalternos felizmente gobernables que ambicionó. El sistema no ha logrado sujetar a este pueblo «oscuro y sonriente» que Pedro Juan Soto leyó en el poema de Nicolás Guillén: a ese «dark and smiling people» que confunde y desordena al poder colonizador⁴.

A convocar a ese pueblo oscuro y sonriente y a cifrar sus enigmas se ha dedicado –y todavía se dedica– la mejor literatura puertorriqueña desde la ocupación norteamericana que, según muchos, tronchó la plasmación de una nación boricua justo en la antevíspera de su advenimiento político, cuando se instauró de súbito el régimen colonial norteamericano que rige hasta nuestros días⁵. Si se sigue la periodización de César Ayala y Rafael Bernabe, se puede hablar de la literatura isleña sigloveintista como un producto de ese «siglo norteamericano» (*American Century*) que determinó la historia puertorriqueña⁶. Mas a la altura del 2011, ya se puede hablar de una literatura de la

1. El autor agradece los comentarios realizados por los evaluadores anónimos de *América Latina Hoy*, *Revista de Ciencias Sociales*.

2. Sobre Puerto Rico como «país invisible», véase E. LALO (2006).

3. Sobre la declaración del funcionario colonial Victor S. Clark, véase una caracterización reciente en C. AYALA y R. BERNABE (2007: 76).

4. P. J. Soto propone un brillante estudio sobre la manera en que la opacidad del subalterno desarregla al colonizador en su novela *Un oscuro pueblo sonriente* (1982). Los epítetos vienen del poema de N. Guillén, *West Indies Ltd*.

5. Es hipótesis confirmada por incontables estudiosos y creadores que la resistencia anticolonial ha constituido el eje ineludible de la praxis artística y cultural puertorriqueña del último siglo. Para un balance reciente desde la perspectiva de las artes gráficas, que en casi todas sus partes es válido para la literatura, ver N. RIVERA (2009: 22-24).

6. C. AYALA y R. BERNABE (2007: 8-9 y ss.).

crisis y descomposición del *American Century*. En momentos de crisis aguda, la literatura más expresiva e interesante puede ser la más rara, aquella cuya aparición ha sido imprevisible, que no se podía anticipar a partir de los factores ya conocidos de una situación política y cultural dada, sino que presenta otra cosa, lo desconocido, lo imprevisto, lo que surge desde un fuera de lugar no incluido en el conjunto de la situación prevaleciente. Aquí se llama «rara» a una escritura que pone en juego las bases de la representación misma y hace de la dificultad de comprensión inmediata⁷, es decir, de la opacidad, un arma estética y política, al resistir las captaciones y apropiaciones de la cultura burguesa y colonial dominante y crear así líneas de diferencia e identidad contestataria. Ese cariz del arte verbal puertorriqueño reciente es el que se intentará presentar en estas páginas al subrayar cinco obras publicadas, más o menos en el último lustro, por José Liboy, Eduardo Lalo, Lina Avilés, Joserramón Meléndez y Enrique Aravind Adyanthaya, a quienes se denominará como «raros puertorriqueños». Antes, se repasará una serie de fueros de lugar o lugares poco comunes de la cultura puertorriqueña contemporánea que, si no explican el surgimiento de estos raros, al menos permiten apreciar la paradójica y desmedida horma de su excentricidad. Se abordará la desaparición que se niega en su propia repetición, así como los afueras que esta fuga fiel instala y potencialmente abole al mismo tiempo: el distingo realidad/fantasía, la oposición entre lo autóctono y lo ajeno, la identidad, la lengua propia y la marginalidad geocultural.

II. ARTE DE DESAPARECER

Casi se puede hablar de un «arte de desaparecer» en la historia social y cultural puertorriqueña, aunque la palabra «arte» no se aplica a una actividad que muchas veces no es del todo voluntaria, e incluso es impuesta por las condiciones coloniales. Ángel G. Quintero⁸ ha sugerido que la cultura popular isleña se desenvuelve desde sus albores como una gesta cimarrona, de perpetua evasión del Estado colonial español primero, luego del norteamericano. Los períodos de relativo despoblamiento ocasionados por las migraciones motivan que sucesivos funcionarios de los primeros siglos se cuestionen si de hecho existe un país en la isla. El campo, aún en medio del siglo diecinueve, aparece en una obra como *El Gibaro* de Alonso⁹, como predio de una lengua extraña, cuya transcripción desafía la imagen establecida del español boricua. Es una lengua oral reconstruida en la que el hablante supuestamente puertorriqueño desaparece como entidad distinguible de otras poblaciones antillanas¹⁰.

Ya se ha citado al funcionario estadounidense que se refirió a los «nativos» de la colonia recién adquirida como una masa prácticamente despersonalizada por la plasticidad informe que él mismo les imputa (una forma de pretender la desaparición

7. N. RIVERA (2009) defiende el arte «difícil».

8. Ver Á. G. QUINTERO (1998: 2009).

9. M. A. ALONSO (2007).

10. Ver G. PROSPER-SÁNCHEZ (2002: 314-320).

de un pueblo). Esta percepción era ampliamente compartida por los colegas del susodicho y caracterizó a toda una administración colonial. Actitud que adquiere valor simbólico en actos que a veces alcanzaron una proporción masiva y otras veces tuvieron un impacto simbólico, reflejando en todo caso una dinámica subyacente de largo alcance. A raíz de la invasión, el régimen norteamericano implementó el experimento de confinar a varias decenas de jóvenes puertorriqueños en las llamadas escuelas de indios ubicadas en puntos estratégicos de ese país. Estas escuelas eran en verdad campos de concentración en cuyas entradas se fijaba la atroz leyenda «Matar al indio para salvar al hombre» y donde se sometía a los jóvenes indígenas a un programa de «civilización», es decir, de mutilación cultural y emocional tan intenso y despiadado que existían cementerios al lado de las aulas, dada la alta cantidad de bajas resultantes. Jóvenes puertorriqueños de ambos sexos fueron internados allí junto a sus congéneres indígenas. No se ha calibrado todavía la mutilación síquica y física padecida por ellos¹¹. Una impronta no menos simbólica y de consecuencias masivas ha sido el uso de sujetos puertorriqueños para experimentos mortíferos o dañinos de dudosa inspiración salubrista, comenzando por la experimentación masiva sobre miles de mujeres puertorriqueñas en edad reproductiva, empleando engaño y coerción indirecta, para probar la recién creada píldora anticonceptiva; más otras tantas mujeres que fueron sometidas, bajo iguales condiciones de engaño y coerción indirecta, a operaciones de esterilización permanente¹². Carácter simbólico, pero revelador, tuvo el macabro caso del Dr. Cornelius Roads, quien se jactó en 1932 con toda impunidad, en cartas ampliamente citadas¹³, de haberse dedicado a inyectarles cáncer a pacientes puertorriqueños en aras de pesquisas «experimentales» que anticipan al notorio Dr. Joseph Mengele y sus colegas nazis. En el orden educativo, el aparato colonial implementó «experimentos» similares de desaparición, como la notoria política de imponer durante décadas el inglés como medio exclusivo de enseñanza pública¹⁴. En el ámbito cultural, funciona como escenario de desaparición multitudinaria una configuración colonial de las comunicaciones y los medios que establece un enchufe exclusivo del espacio mediático y comunicativo puertorriqueño con el aparato norteamericano y su esquema legal y comercial, sin posibilidad de diversificación, de la misma manera que se impone también el mercado cautivo regido por las leyes estadounidenses de comercio. Ello responde a que la institucionalidad norteamericana se ha impuesto, desde la invasión, como la única institucionalidad soberana, que en principio determina a su imagen y semejanza el resto de las formas de institucionalidad

11. Ver P. NAVARRO-RIVERA (obtenido el 15 de enero de 2011); S. M. ROSA, *The Puerto Ricans at the Carlisle Indian School*. En http://www.uctp.org/index.php?option=com_fireboard&Itemid=6&func=view&id=1334&catid=11 (obtenido el 15 de enero de 2011). A la joven investigadora independiente Sonia M. Rosa, recientemente fallecida, el autor le debe el que le informara sobre el internamiento en dicha institución de Concebida Duchesne, la tía-abuela del autor, hecho a raíz del cual la familia Duchesne no supo más de ella.

12. Resalta, entre un copiosa bibliografía sobre el tema, E. M. GIBSON-ROSADO (1993).

13. Ver P. A. MALAVET (1987: 151-152); T. CLARK (1975: 153-154).

14. Ver M. MEYN (1983); A. NEGRÓN DE MONTILLA (1990, originalmente publicado en inglés en 1976).

estatales y de la sociedad civil en Puerto Rico, si bien innúmeras resistencias larvadas o explícitas condicionan e interrumpen esa determinación.

El tema de la desaparición resurge últimamente bajo la administración del gobernador colonial Luis Fortuño, burócrata que se adscribe con patética unción a los principios del Partido Republicano de Estados Unidos en su vertiente más reaccionaria y racista, afín al llamado Partido del Té. Su gobierno ha emprendido una ingente tarea de desmantelamiento de los últimos reductos institucionales de una posible sociedad civil nacional, entre ellas la Universidad de Puerto Rico; tarea que adquiere, por su inclemente minuciosidad «desaparecedora», el aura de una «solución final». Ante ello, un escritor como Edgardo Rodríguez Juliá evoca una desaparición de la nación puertorriqueña, si no consumada, pronta a consumarse:

Reconozcamos que la distancia que ha recorrido el país desde Muñoz Marín hasta Fortuño sugiere, precisamente, la desaparición de Puerto Rico como país aparte. Veamos los datos. Ya más de la mitad de los puertorriqueños viven en Estados Unidos continentales, según las últimas estadísticas del censo, citadas por el antropólogo Jorge Duany en un artículo reciente. Es decir, la mayoría de los puertorriqueños ya vive la estadidad. Y cada vez nacen menos puertorriqueños en la isla (Rodríguez Juliá 2010: 43).

Rodríguez Juliá anticipa el censo que unas semanas después de aparecida esta columna anunció que, por primera vez en la historia moderna del país, la población se redujo en términos absolutos un 2,2% en los últimos 10 años¹⁵. A ello se sumó la apreciación de demógrafos del país de que la capacidad de la población puertorriqueña de reproducirse ha quedado comprometida por la reducción de la población masculina en edad reproductiva, motivada mayormente por muertes violentas de jóvenes varones, producto de la delincuencia¹⁶. Puerto Rico posee una de las más altas tasas de homicidio en el hemisferio, superior, por ejemplo, a la de México y no muy debajo de Venezuela y Colombia. La violencia y la migración constituyen los mayores factores de desaparición de puertorriqueños.

Quizás no sea necesario acotar que el horizonte de desaparición de un pueblo evocado por escritores como Rodríguez Juliá y Eduardo Lalo¹⁷ no debe interpretarse literalmente como un pronóstico, sino como una proyección elocuente del pesimismo activo requerido por todo ejercicio crítico, en cuanto la crítica debe responder a la imaginación. Tal pesimismo crítico está en sintonía con lo que el economista Francisco Cátala ha descrito como la actual crisis aguda del modelo colonial de enclave instalado por Estados Unidos en Puerto Rico desde 1898, caracterizado por la hipertrofia insostenible del modo de acumulación. Cátala resume así las manifestaciones de una hipertrofia que durante décadas escondió la miseria tras la fachada de «crecimiento»:

15. Ver Población de Puerto Rico se redujo en un 2.2%. *El Nuevo Día*, 21 de diciembre de 2010.

16. Una generación bajo tierra. *El Vocero*, 22 de diciembre de 2010.

17. Ver E. LALO (2006).

...dependencia del capital externo acompañado de una desmedida remisión de ganancias hacia el exterior, falta de eslabonamientos sectoriales e interindustriales, bajas tasas de participación laboral con desempleo crónico, extrema dependencia de la beneficencia pública, desordenado proceso de urbanización con abandono de los centros urbanos, desproporción entre la compensación a los empleados y el rendimiento del capital, migración forzosa, degradación ambiental y creciente economía subterránea en la que sobresale el componente criminal vinculado al trasiego de drogas. Estos indicadores asociados a la hipertrofia están reñidos con el desarrollo y terminan por descarrilar el crecimiento (Berríos Martínez, Cátala y Martín García 2010: 71).

Basta este recorrido somero para establecer que es bastante lógico que un ser sometido a tan envolvente depredación «desaparecedora» recurra a las tácticas de la desaparición activa y simulada para resistir y sobrevivir como ente autónomo. Es ley casi natural. Por eso el puertorriqueño cada vez desaparece mejor. Eso que se concibe como una táctica de desaparecer es también asumible como un tránsito por el fuera de lugar, como un repertorio de vías de desplazamiento táctico entre oposiciones que, sin embargo, no deja de plantear una demanda irrenunciable de aparición en la plenitud del lugar que le corresponde: la nación. La desaparición, por tanto, se repite como agresión del poder, luego como táctica de resistencia propia y finalmente es negada, abolida al transmutársela en la aparición deseada del sentido de la tierra que se revela, precisamente, en el fuera de lugar que se ha transitado como resistencia al orden imperante. La nación puertorriqueña es, entonces, como la Ítaca de Cavafis, el trance mismo de la resistencia anticolonial.

A continuación se realizarán excursiones por fuera de los lugares que caracterizan a la mejor literatura y a otras formas culturales puertorriqueñas de nuestros días.

II.1. *Fuera de la dicotomía real/fantástico*

La tradición crítica occidental distingue literaturas realistas de literaturas fantásticas, al punto de que en algunos casos enmarca un género de lo fantástico, opuesto a las corrientes realistas. Esta tradición se articula a poéticas que, de hecho, asumen ese distingido. Pero en la literatura puertorriqueña más innovadora de los últimos años se observa una tendencia a pasar de lado dicha oposición y aun la distinción misma entre modos, rasgos o estilos literarios realistas y fantásticos (o no realistas o menos realistas). Surgen modos de construcción del espacio literario y de sus personajes, acciones y expresiones en los que no se pueden contraponer unas zonas o elementos pertenecientes a la realidad a otros que no pertenecerían a ella y que vendrían de alguna dimensión no real, sobrenatural, imaginaria en el sentido limitado... En lugar de esa contraposición, lo que impera es una articulación compenetrada de múltiples realidades y zonas de la experiencia donde nada deja de ser real. Cohabitan dimensiones de una realidad múltiple en la que cabe la vigilia sobria, la ebriedad, el sueño, el ensueño, el delirio, la alucinación, el vuelo imaginario, la imagen, los mundos alternos y las así llamadas fantasías. Cada instancia es tan real, concreta e impactante como cualquier otra. No hay realismo

ni fantasía, ni espacio real o espacio mágico, sino realismo múltiple. Esta literatura le da la bienvenida a lo real-múltiple; le pasa de lado al supuesto realismo mágico.

II.2. *Fuera de la dicotomía ajeno/autóctono*

«He ahí la suprema definición: O yanquis o puertorriqueños» proclamó el dirigente nacionalista Pedro Albizu Campos desde la década de 1930, *dictum* que mejor expresó el eje organizador de la cultura isleña como cultura de resistencia anticolonial. Todavía lo que Albizu llamó «la suprema definición» actúa sostenidamente como eje articulador, pero ha trazado desde entonces un curso anfractuoso, recogido mejor que nadie por Aravind Enrique Adyanthaya (2010: 87) en el relato «Ourumarú»: «...la Nación ha sido siempre, desde su transplante, un organismo permeable (y permeante), permeado, de estabildades flujo, fenotipos fuga, de mutaciones base...». Es decir, el deseo colectivo de nación que arma las oposiciones identitarias corresponde a la demanda infinita generada por un organismo en continua fuga mutante. Es un organismo cuyo metabolismo consiste en producir una diferencia incesante con respecto al poder colonizador de los Estados Unidos. El torrente de captaciones colonizadoras es tan intenso y masivo que arrastra consigo, anula o coopta casi cualquier gesto de conservación de formas dadas de la identidad, por lo que la afirmación de una identidad autónoma, contestataria, sólo se sostiene para los puertorriqueños mediante la agresiva producción de nuevas formas de diferencia y singularidad que muchas veces deben ser tomadas de ese mismo torrente colonizador dada su exclusividad monopólica sobre la isla. Entonces resulta que sólo se puede producir identidad produciendo diferencia a partir de aquello mismo que amenaza con neutralizar la diferencia y anular la identidad en cuanto recurso de subjetividad autónoma; sólo se puede afirmar lo propio engendrándolo sin pausa en muchos casos a partir de aquello mismo que depreda todo sentido de lo propio. El torrente alienante mismo debe convertirse en cantera de la praxis autónoma, en venero de reapropiación afirmativa. Y se tiene así una cultura nacional cuya única posibilidad de autoctonía radica en la alteridad de la que continuamente debe alimentarse, deviniendo siempre «otra que sí» para ser sí misma. La autoctonía se viabiliza entonces como ajenidad reapropiada, como *performance* devoradora, canibalizadora y rearticuladora.

II.3. *La identidad por fuera*

Una identidad que se rehace continuamente en resistencia ante otras identidades impuestas por el proceso colonizador y que debe en todo momento contrarrestar el proceso de reabsorción, es decir, de colonización a que se somete cada modalidad identitaria creada por el colonizado, se constituye como contraidentidad. Para comprender esto se debe tomar en cuenta que el proceso colonizador implantado en Puerto Rico por el Estado norteamericano nunca se ha propuesto seriamente convertir a los puertorriqueños en norteamericanos, ni social ni políticamente y mucho menos en un sentido

étnico-cultural. Su único objetivo fehaciente y demostrable ha sido producir un subalterno colonizado a la medida de las necesidades de explotación del imperio. De acuerdo a ello, pese a las ilusiones propias de la democracia liberal de consumo compulsivo que opera bajo palio de una «igualdad» masiva puramente formal, cónsona con las estratificaciones del mercado, los puertorriqueños siempre han debido enfrentarse a identidades prefabricadas, estereotipadas de todo tipo, manejadas por la colonialidad del poder en todas las dimensiones de sus vidas. Las prácticas culturales puertorriqueñas, entonces, asumen la identidad como potencial y efectiva «contraidentidad-en-resistencia». Asimismo, la identidad nacional se perfila también como contraidentidad nacional. Ello conlleva un proceso sumamente contradictorio y exige destrezas casi barrocas de performatividad en las que priman el simulacro, la parodia, la antítesis, el contraste y la ironía. Ello implica, en fin, una estrategia de opacidad activa que invita a la interpretación incesante. El puertorriqueño no puede darse el lujo de ser transparente ante la mirada del colonizador, en cada acto de autoconstrucción simbólica siempre necesitará reconfigurar una opacidad estratégica frente a la fuerza colonizadora. El puertorriqueño, ese enigma «oscuro y sonriente», siempre defiende un secreto, siempre debe proteger la contraseña de su resistencia anticolonial. Y esto se expresa en la literatura y otras formas culturales.

II.4. *Afuera en la bilengua*

En el ámbito literario, las señas de contraidentidad se articulan a la bilengua. No se trata de que los puertorriqueños hablen español e inglés y que vivan a caballo entre las dos lenguas. Algo de eso se experimenta en ciertos sectores de la población de la isla y de la diáspora. Sin embargo, el hecho determinante, el exceso que rompe los esquemas, es que el español asumido por los puertorriqueños se origina, en cuanto sociolecto, en el intersticio entre las dos lenguas. Se ha exagerado el supuesto bilingüismo de la población puertorriqueña en la isla; éste no alcanza al 90% de la población, que sólo practica grados muy básicos, apenas funcionales de bilingüismo en su vida diaria. Lo importante es que frente a la relación de poder y colonialidad que permea el uso de la lengua en la isla y en el seno de la diáspora, las prácticas de la lengua-en-resistencia han debido emplazarse estratégicamente en el hiato de las dos normas, no para usar una lengua mixta, sino para crear un español insurgente, en tensión con la normatividad lingüística en general, incluida la normatividad no menos colonial del español dominante, letrado. Dada esta situación, es de esperar que los estilos literarios más creativos se nutran de este exceso lingüístico practicado por las comunidades puertorriqueñas. Y puesto que existe también una literatura puertorriqueña en inglés, se ve a la misma asumir similares posicionamientos insurgentes frente a las normas inglesas cultas y mediáticas.

II.5. *Fuera del espacio geocultural*

Pese a todo lo que se ha dicho (y se ha dicho propiamente en otros trabajos de quien escribe estas líneas) sobre el ocaso de los Estados nacionales y su progresiva impertinencia económica, política y cultural, uno de los lastres de la literatura y el arte puertorriqueños ha sido y continúa siendo la ausencia de un Estado nacional puertorriqueño que promueva y represente la producción del país en el espacio geocultural que le corresponde. La cultura no se produce para exportación, pero sí se enriquece con los intercambios y proyecciones fuera de su ámbito inmediato. La carencia aguda de los mismos ha determinado que la literatura puertorriqueña exista en un excéntrico margen del margen. Se puede afirmar que, paradójicamente, dicha marginalidad, en principio, potencia su singularidad y su capacidad de innovar e interpelar a un público geocultural amplio. Sin embargo, se puede afirmar también que, dado el marco geopolítico actual, se trata de una potencialidad que sólo una instancia estatal nacional puede encauzar. Puede sonar paradójico, pero la cultura puertorriqueña necesita un Estado puertorriqueño, una institucionalidad nacional, para internacionalizarse. Los organismos del Estado norteamericano jamás asumirán esa tarea, pues su dinámica irrefragable es, al contrario, «ghettoizar», provincializar e «higienizar» la diferencia a todos los niveles. Se arriba entonces a la necesidad de crear instituciones transformadoras a partir del trance del fuera de lugar trazado por la resistencia. El Estado nacional se plantea como herramienta institucional, en cuanto potencia de fuga del Estado imperial, más que como punto de llegada definitivo de la lucha anticolonial.

III. RAROS DESTACABLES

Una vez expuesto mínimamente el recorrido de esta cultura anticolonial por las desapariciones y las excursiones hacia el afuera en el campo minado del orden imperial, en cuanto praxis a la cual ha estado profundamente vinculada toda la literatura puertorriqueña hasta hoy, a continuación se presenta a los raros que mejor expresarían su excéntrica fundamental.

III.1. *José Liboy*

José Liboy publicó en el 2003 la colección de cuentos a cuyo título se alude al principio de este trabajo, *Cada vez te despides mejor*. Es el texto menos reciente de los raros que se presentan aquí y en muchas maneras les sirve de «precursor oscuro». Estos 39 relatos exponen causalidades, personajes, ambientes conectados por motivaciones incoherentes, truncas, inexplicables o inexistentes. La voluntad de los personajes va por un lado y el deseo por otro, hasta el punto de que la secuencia de eventos se difumina en series incausadas. En muchos cuentos la voz narrativa se refiere a terceros que en verdad parecen coincidir con su persona, pero nunca lo hacen del todo, como líneas paralelas que prometen engañosamente unirse en el horizonte. Se producen efectos de bilocación. Por

ejemplo, en un relato un hombre cela a su pareja, a quien observa pasear abrazada con otro, pero luego se da cuenta de que en verdad la observa caminar con él mismo, con ese «otro yo» de quien él se ha alienado por motivos desconocidos. En cierta manera se observa en cuento tras cuento cómo el sujeto se despide de sus advocaciones, de sus actos y de sus entornos posibles, para consignarlos a una mirada distante, angustiosamente desprovista de nostalgia, es decir, sumida en la nostalgia por la nostalgia perdida.

¿Qué significa decir que José Liboy Erba escribe como si cada relato suyo fuera una despedida? Es como si las palabras mismas advirtieran que ese «algo» que las pronuncia se va. Aquello que proclama su abandono inminente es lo que habla y también lo que escribe. Contar historias es despedirse de la presencia, es el presentarse no estando de lo que, en efecto, no está ante la presencia de los sentidos y reclama por tanto ser contado. Este gesto se abre, sin embargo, a la presencia de otra cosa que toma su lugar. Toma lugar el lugar mismo como vacío, como fuera de lugar, que sólo puede ser afirmado como trance imaginario. En el caso de Liboy se trata de un trance sin llegada, sin regreso, abierto como una herida sin sutura posible. Cunde la perplejidad ante la invasión de la escritura que forja eventos, historias contadas que dicen «adiós» mientras trazan su insólito testimonio sobre la página. Esa perplejidad es corolario de la desconexión fundamental en la que se basa el acto de narrar con respecto a lo narrado. No hay, se decía, sutura en los cuentos de Liboy, la desconexión entre el acto de narrar y el testimonio del mundo queda expuesta como una herida. Se expresa así la agonía de dar testimonio de un mundo, en la forma de un relato, cuando no existe el asidero plural de la comunidad. El enunciado no puede ser la expresión de un yo aislado como lo supone la concepción moderna y occidental del sujeto. Todo enunciado lingüístico expresa una relación entre hablantes. La única relación de hablantes que sostiene el sentido es la comunidad del sentido. La escritura, como enunciado, es siempre testimonio de la comunidad de sentido en que se funda el sentido del lenguaje.

La escritura de José Liboy se fuga de una sociedad colonizada que se clausura ante cualquier exterioridad con respecto al mercado capitalista dado como totalidad única y exclusiva que funciona mediante el despojo del sentido plural del mundo. En esa medida dicha escritura constituye una demanda de comunidad. Hay que tener cuidado con las habladorías empalagosas de comunidad. Ciertamente, la sociedad neoliberal alcanza a predicar ciertos comunitarismos que tienden a homogenizar, como lo es el nacionalismo angloamericano y otros nacionalismos refundidos según modelos racistas e imperiales. Pero la comunidad que más reclama nuestra época es aquella comunidad de singularidades, atravesada por la exterioridad de la voz o del cuerpo del otro, signada en lo que podríamos llamar, con Jean-Luc Nancy, el comunismo literario de todos los tiempos. Liboy testimonia dicha demanda siempre como ausencia, es decir, en placa negativa, como una ausencia tan radical que destierra a la melancolía misma. Ya ni duele la pérdida, y eso es lo que duele en estos relatos:

La noche se hundía en su blanco marasmo con sabor a jabón de lavar ropa. Yo me encontraba en una especie de fortaleza. Se me instruyó que podía hacer todo lo que quisiera y recordé el monasterio de Telema, donde la única regla era esa. [...] El único

problema es que yo llegué allí sin ningún deseo. Estaba vacío de deseos. No quería nada (Liboy 2003: 12).

Hoy salí para encontrarme con un amigo. Sabía que el hombre no acudiría a la cita. Pero quería corroborar algo con su ausencia. Salí de mi casa sin sentimiento (Liboy 2003: 43). Aquí trabaja todo el mundo, pero ya no se sabe, en realidad, qué objeto tiene tal actividad. Sobre eso se habla mucho, lo que no deja de parecerme sospechoso. Hay unos rostros, unas miradas, unas cejas que me infunden terror. Los he visto de noche y de día, especialmente en las ciudades. Hablan con mucha elocuencia, lo suficiente como para que la gente se mate por ellos. Por eso últimamente no salgo. No llegan hasta acá. No se atreven (Liboy 2003: 95).

III.2. *Eduardo Lalo*

Eduardo Lalo expone en *donde* (2006) otra excursión por el fuera de lugar ostentable como metáfora del enclave colonial puertorriqueño. Es un «donde» que no es «dondequiera», pues se inscribe en el destino y la fatalidad del lugar como sólo puede hacerlo ese nómada enamorado del *nomos* que seduce el lugar justo porque no lo posee ni lo sedentariza, sino que lo tienta y acaricia en su recorrido. [*D*]onde es una apuesta radical a la fatalidad del lugar. San Juan de Puerto Rico es la atracción fatal de Eduardo Lalo, el destino meditado hasta el éxtasis en todos sus libros¹⁸. La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas deriva de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglífico que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo. «[H]ay que estar dispuesto a aceptar el sufrimiento del lugar para verlo» (Lalo 2006: 124) —insiste el autor, para luego agregar, evocando cierto verso de Paul Verlaine¹⁹ —«Soy lo que queda luego de la destrucción» (Lalo 2006: 126). Es una mirada despojada que acaricia lo que queda después de los proyectos, de las utopías, los progresos, los desarrollos y la babelización una vez que colapsa la obra humana sobre el desperdicio de su verdad. La escritura de Lalo es aquí un trance que apuesta al fracaso del lugar, a su inutilidad, en lo cual aflora su íntimo «donde»; el «donde» del fracaso que desnuda la gloria inviolable de un destino. Es el «donde» gozoso ante su exposición a los límites, librado de orígenes y metas, es decir, librado del mal infinito de la infinita ambición, ese infinito fundamentalista que aplasta con sus dogmas de pureza y de salvación.

Las fotografías de donde buscan algo muy diferente de la abstracción y mantienen toda su figuratividad. Lo que ocurre es que la imagen se disloca semánticamente por efecto de la desterritorialización a que la expone la «situación-donde», tal cual

18. Ver E. LALO (2001, 2002, 2005, 2006a, 2006b 2006c, 2010, en preparación).

19. El conocidísimo «Je suis l'Empire à la fin de la décadence».

construida en la escritura alfabética misma a la cual se incorpora como texto. Es en el paréntesis de esa desestabilización de los marcos referenciales del lugar de la imagen que se introduce la paradoja icónica, potenciando hasta cierto umbral irresuelto, es decir, hasta cierto «donde», el avatar en letra de la inscripción gráfica de que hablamos.

El efecto alfabético se acentúa porque no sólo los fotogramas laten como un corazón con la potencia de la letra insólita, de la letra desconocida que busca un alfabeto, sino que la superficie, la piel de la imagen muchas veces está tatuada de restos de escrituras, residuos de letras y de alfabetos inventados por la desidia, la ignorancia, el olvido, el fracaso o la inclemencia del tiempo, que quedan expuestas, «a contrario», a su pura iconicidad gráfica, abandonadas como huellas abstractas de diálogos que nunca fueron. En este caso, tales inscripciones dentro de la foto a veces alcanzan a enunciar mensajes desechados por el discurso de la presencia espectacular, que de alguna manera interpelan un sentido posible, una escucha posible. Los cuerpos y las voces que los enunciaron no aparecen sobre la superficie espectacular del paisaje urbano, pues ya, o siempre, estuvieron ausentes en su invisibilidad. Una comunidad imposible, y justo por ello más fiel a la demanda del deseo, late en estos desechos de diálogo donde se entrelazan la imagen, y la fuga de la imagen que es toda letra, en una escritura de la finitud, del margen y de la desaparición, «dondes» donde sólo un deseo demasiado mortal y humano puede tramar y conspirar. El «donde» del sentido fluye entonces, entre la figuración y la abstracción del trazo, entre el cuerpo y su des-hacimiento, entre el blanco y el negro que componen, según los cabalistas, esa escritura que es el mundo todo, en la locura de los alfabetos.

La foto de portada a la que ya se ha referido inscribe su «donde» titular entre el blanco y el negro, en el cenizo a dos tonos que escapa a la imagología espectacular del Caribe. Aquí, escapar del azul solar masivo del *brochure* turístico, de manera tan chocante, es lo que inscribe el «donde» del Caribe en tanto interrogante. Se opera así una proposición psicogeográfica específica. Los situacionistas definen la psicogeografía como el «[e]studio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento de los individuos» (Debord 1958: páginas sin numerar). Esta «situación-donde» documenta una experiencia psicogeográfica desviada del espectáculo, al punto que aparece ante la mirada dominante como una expulsión de la supuesta geografía caribeña, como una «censura del azul», podría decir alguien. Pero lo que hace Lalo es exponer la irrealidad de lo real espectacular al testimoniar un ángulo cromático de la visibilidad donde la experiencia corporal se abre a otro horizonte de ilusión y de deseo que no figura en el *brochure* «caribeño» de la imagología globalizada que asfixia. Un horizonte gris entre el mar carbón y el cielo cenizo puede invitar a una ilusión más fiera y más fiel de lo que muchos se atreven a aventurar. Esta portada, como primera letra no alfabetizada de una serie de inscripciones, invita precisamente a leer todo el libro para crear nuevos alfabetos de la mirada y del pensamiento allí «donde» se vive o se imagina vivir. Proponen un destino del lugar que es propio sólo cuando se escapa. Con estas letras se pueden pronunciar palabras nuevas del propio literal alfabeto, ya transidas por el extrañamiento del «donde» desde el cual ahora se pronuncian. Se puede incluso hilvanar una escritura del trance.

- El mejor momento del edificio residencial público del urbanismo-basura, que capitaliza el desarrollo desechable.
- La imagen publicitaria de un rostro manchado con la letra informe de un nombre posible.
- Las paredes rayadas con la inscripción «tu *pta*» [sic], que hubiera sido «tu puta», pero nunca lo fue.
- El catre sin cama sobre el piso, desordenado por el sueño de un fantasma.
- El automóvil conducido por sombras en un viaje hacia sus espaldas.
- El pasaje portuario que ha quedado colgado de la alabrada con púas al momento de saltar.
- La familia Acosta anunciada sobre la tumba sin forma que la contiene.
- El motociclista que te pregunta con la mirada si acaso te diriges a ese mejor destino que él acaba de desgraciar.

Son todas imágenes de lo tachado, incompleto, desechado, ignorado, olvidado, reprimido. A veces interrumpe estas series una mirada insólita, como la del motociclista, que parece querer interrogar «donde» es la letra secreta del deseo del lector en toda esta exposición de «un viaje con destino, pero sin mapa» –al decir de la cita de epígrafe de Martín Amis que inicia la sección 1 del texto alfabético–. Viajar con destino pero sin mapa es posiblemente viajar hacia el fracaso y de eso se trata. Este destino es el de la lectura como renuncia al éxito de leer, de la lectura como fracaso del orden demasiado claro del sentido. Un epígrafe de Rubén Blades dice que «[e]l mayor fracaso es no tratar», pero un texto del autor responde debajo que «[el] mayor fracaso es no fracasar» (Lalo 2006: 5). En la ruptura de los sentidos exitosamente sensatos se encuentra el sentido posible de este libro, la posibilidad de inscribir en él la letra «donde» pasa nuestro deseo, el invisible nombre de lo otro que llama a abandonar la gran familia de ese espectáculo demasiado localizado donde cuenta y donde vale. Éste es, en suma, el testimonio singular del lugar como acto de desaparición del espacio.

III.3. *Lina Nieves Avilés*

La colección de cuentos *Waltzen* (2010), de Lina Nieves Avilés, hace girar la memoria literaria como una ruleta: ¿Severo Sarduy? ¿Donald Bartheleme? ¿José Liboy? ¿Aravind Adyanthaya? ¿James Tiptree Jr.? ¿Maurice Blanchot? ¿Clarice Lispector? Pero en verdad no se trata de señalar influencias, sino simplemente de fantasmas confabulados para saciar su sed en un agua discursiva que no le pertenece a nadie. El libro de Lina Nieves concurre, junto a no pocos títulos interesantes de autores jóvenes, a esa discreta y continua feria del libro que se ha instalado en el pedacito de calle donde ubican la Librería Mágica y La Tertulia; donde quizás se juegue el futuro de la literatura puertorriqueña. Y en ese nuevo universo Nieves destaca con un estro muy especial, al escribir a contrapelo de la frase bienpensante y optar por «lo difícil», según los valores recibidos por José Cemí de su madre, en *Paradiso* (Lezama Lima 1988: 231).

Los personajes de estos cuentos caminan por desiertos, playas, estaciones, calles y recámaras donde a menudo realizan acciones sin antecedentes, sin conexiones visibles, con motivaciones no declaradas y consecuencias desconocidas. Estando en ello expresan sentimientos intensos, pronuncian frases enigmáticas y deslumbrantes. En honor a la palabra alemana que sirve de título, cada cuento, aun cada párrafo parece ser el nuevo giro de una danza cambiante que da vueltas y vueltas sin retornar nunca sobre los primeros pasos. Y ésa es la gracia de *Waltzen*. También su compromiso.

El narrador de «Desierto» parecería que busca agua, no sólo para aliviar la sed, sino para sanar su boca malamente quemada no se sabe cómo:

Había perdido mucha piel de encía. Además, en la parte inferior de la lengua había desarrollado una infección [...]. Las quemaduras impedían que me abasteciera de agua mascando distintas especies de cactus y la infección no me permitía pronunciar con claridad el sonido de la r. Sentía pena. Por algo que, al fin de cuentas, existía sólo en mi imaginación. Simplemente me entristecía encontrar mi demonio y que *Waltzen* no supiera que llevaba la boca quemada. *Waltzen* no apareció, pero sí lo hizo una jaula de palomas (Nieves Avilés 2010: 24).

A renglón seguido las aves pasan a primer plano y atrás quedan el desierto, la boca quemada y la sed; todo parece encarnar en un demonio personal, que al manifestarse en el «llanto» y en la mirada de las aves revela que no es uno de los manes del lugar ni tampoco un espejismo del desierto: «Nos dimos cuenta que el llanto de una paloma no es un lugar fijo. Y que mirar fijamente a los ojos de un demonio no es algo que se tolere con facilidad» (Nieves Avilés, 2010: 24). *Waltzen* es entonces una vuelta, un giro hacia eso «otro» casi intolerable a que nos somete la escritura en las danzas silenciosas de la melancolía.

El transeúnte de «El retorno» arriba a la escena de un accidente de trenes en una intersección llamada Cohen-Congrad. Luego se le ve pidiendo un helado de pistacho en un negocio cercano. Allí lee un manual ilustrado de mecánica automotriz como si se tratara de un poema. Aparentemente escucha noticias. Surge la historia de la perrita Laila, el primer canino en viajar al espacio y el primer caso de crueldad contra animales en el espacio. Entonces el transeúnte recuerda una antigua declaración de desamor y también recuerda que el tiempo es cruel.

La narradora de «Nukém» acepta un «pon» hacia la estación de ese nombre en el auto de una familia desconocida. De ahí en adelante ella y la familia se acompañan por pura coincidencia, sin previo acuerdo y sin mediar palabra en un trayecto que pasa del carro al tren y a un sendero peatonal en un litoral portuario. De manera súbita, emerge en la conciencia de la narradora la figura del padre de la familia que la ha acompañado hasta ahí por casualidad, con total indiferencia:

En ese momento alcé mi cabeza y tuve el valor de mirar a su cara. Su rostro resplandecía como la luz de diez mil soles juntos. Su ropa también se volvió clara, como la luz. Me sentí devocional.

—Padre. Padre. Padre. Por favor déjeme permanecer a su lado. Por el resto de los días —fue lo único que dije (Nieves Avilés 2010: 51).

El tema del padre se repite en otro cuento, pero, como es de suponer, toma un giro inesperado. La narradora abre ese relato con una declaración palmaria: «El peor de mis miedos es defraudar a mi padre. Lo maté, a mi padre» (Nieves Avilés 2010: 71). Hay también madres en estas narraciones:

Desde lejos, también vi a mi madre. Agitaba sus manos en el aire tratando de espantar la gran ave. Su boca se abría muy grande pero no lograba escuchar lo que decía. Su falda se movía y conocí, por vez primera, aquella distancia. Me miró indefensa y sé que decidió no avanzar (Nieves Avilés, 2010: 98).

Y también aparecen bellas o bellos amantes: «No preguntes cómo es que Avedoce tiene ojos de garza. Posee una belleza afilada. Quizás sus encantos sean producto de alguna sardina inaudible en el aletazo que es su mirada» (Nieves Avilés 2010: 85).

Cautiva a no pocos lectores esta escritura en la que no importan los hechos ni las causas ni los resultados, sino las sensaciones, las emociones y las ocurrencias, en fin, ese paso más allá de lo dado. Esta máquina de variaciones, digresiones y vueltas sin pausa desatada por Lina Nieves asume siempre con gracia el compromiso de lo bello y difícil, donde merodean fantasmas como los que se citaron al principio. ¿Se dijo Sarduy, Barthelme, Liboy, Adyanthaya, Tiptree, Blanchot, Lispector? No importa. No es cuestión de recibir o no su influencia, sino de hacerles compañía, que no es igual.

III.4. *Joserramón Meléndez*

Contraqelarre (2009), de Joserramón Meléndez, se autodescribe como «diario de diarios». Es un calendario de «citas» tipo diario, tipo epístola o crónica, de decenas de grandes escritores, pensadores, artistas y revolucionarios de la escena mundial siglo-veintista. Hay una «cita» para cada día en lo que se arma como un año de años que abarca el largo siglo veinte poético, siglo de siglos, que arranca con William Blake, si se quiere, sin faltar las calendas que permiten fundir el año solar al año lunar. Fragmentos «escritos por» Juan Antonio Corretjer y otros puertorriqueños, como Elizam Escobar, Manuel Ramos Otero y Eduardo Forastieri, comparten este escenario con Ezra Pound, Malcolm X, Fidel Castro, Rilke, Neruda, Valery, Husserl, Blake, Kierkegaard, Mallarmé y José Martí (que, no importa cuando nacieron o murieron, aquí viven en el siglo veinte).

Hay que entrecomillar la palabra «cita» porque, si bien este libro cumple aquel deseo de Walter Benjamin de hacer algún día un libro compuesto solamente de citas, también, como el mismo Benjamin lo refiguró, transforma el concepto mismo de la cita. En este libro citar es inventar, dejar que los otros hablen por uno y al mismo tiempo crear sus hablas para decir lo que uno desea, alcanzando la máxima fidelidad posible, la de la

lectura impropia. Por eso este «anuario» es también la novela de Joserramón Meléndez, cuya voz modula todas las voces en el seno de una misteriosa intimidad. Si bien este protagonista «cita» todo tipo de reflexión, prevalecen los fragmentos que meditan sobre la poesía. La poesía es siempre la gran maestra de todas las escrituras y los actos libertarios, es la gran maga y bruja a la cual se dirige el contraaquelarre. El resultado es una magnífica oda a la aventura de la poesía en el largo siglo de las revoluciones que comienza tres o cinco siglos antes y todavía no acaba. Libro importantísimo, casi perfecto, si no fuera por la gran falla maldita que lo pierde: no incluye a ninguna mujer, con excepción de un *token* que confirma la regla y que el poeta Meléndez concibe como una hija virtual. La ausencia del resto del género femenino parece encarnar en la Gran Maga, la madre, la creadora del verdadero Aquelarre a la cual se dirigen día tras día los votos piadosos de este hombre y su contraaquelarre tan, demasiado, humano.

Meléndez opta por un trabajo de brujería, por la creación del doble bárbaro tan temido, o lo que él mismo llama el «muñeco de vudú»²⁰. Contra la impostura que es en sí misma la voz del padre falogocéntrico, se levanta la impostura de la impostura, animada por este muñeco de vudú que es una hidra de cien cabezas, dado que imposta las voces de un repertorio de poetas (y así como de algunos héroes político-culturales de estos poetas, en los que se incluye, por ejemplo, a Fidel Castro) mayormente europeos, norteamericanos y latinoamericanos alusivos al modernismo trasatlántico. Un fragmento de *Contraquelarre* define así la táctica de la impostura del modelo:

En la IMPOSTURA, se saquea el bioema secuestrado de su caldo de realidad; para minar la espesie, en un campo simbólico alambrado como una estación de mesones secos. Que su rasimo de detritus oriñe otra estreya, una alga, u otra ensima. «Sabotear lo fatal» (Meléndez 2009: 272)²¹.

La impostura de la impostura, como táctica anticolonial paradójica, recuperaría ese «rasimo de detritus» a partir del cual se originaría «otra estreya». Se la puede definir como una contraimpostura, cuyo escenario es el contraaquelarre donde se despliega la potencia de esta poesía de Meléndez, impostada como prosa proteica que se desdobra en múltiples géneros de la escritura²².

Pero se debe advertir que la ambigüedad ronda por estas tácticas de impostación, que el resultado nunca se garantiza. Persiste una indecidibilidad, una negatividad, una nihilidad, que constituye el fundamento mismo de la libertad, de la democracia de lo

20. Ver frag. «Ch –mayo 12, Saint Thomas» [Joserramón *Cbe* Meléndez]: «mi torpe muñeco de vudú» (J. MELÉNDEZ 2009: 264); y frag. «PAIC –Ninguna fecha, todos los sitios» [Pedro Albizu Campos]: «El arte es un muñeco de vudú...» (J. MELÉNDEZ 2009: 268).

21. Ver frag. «JR –octubre 5» (J. MELÉNDEZ 2009: 272). Mayúsculas y bastardillas según el texto citado.

22. Tomar en cuenta que, como se habrá advertido en los pasajes citados, J. MELÉNDEZ emplea una ortografía alterna diseñada por él mismo, con reglas de aproximación a la oralidad popular. Esto, en el contexto de su proyecto, constituye una línea de resistencia anticolonial importante que abona a su particular estrategia de la opacidad.

sensible asumida por este admirador del modernismo estético. Ello es efecto de la nada, la ausencia, la cesura, el intervalo vacío, el corte, en fin, de la muerte que posibilita el espacio vacío nunca suturable en la experiencia creativa, espacio «cero» que le permite a la cruda percepción desgajarse del torrente de lo sensible para darle síntesis y forma²³. Meléndez es un autor que trabaja estas complicaciones y paradojas de la gramática de la creación. No otra cosa hace cuando compone un libro de fragmentos apócrifos atribuidos a autores de distintas latitudes, épocas y lenguas que, si bien comparten (muy más o menos) un amplio proyecto modernista, también manejan tradiciones poéticas muy diversas. Igual hace cuando organiza este libro según un calendario con días y meses, pero sin fechas reales, puesto que al no registrar los años flota en un limbo cíclico, en un «tiempo fuera del tiempo» similar al de las voces de Comala, en *Pedro Páramo*. En ello se reitera cuando atribuye a los autores «citados» palabras que no sólo son ficticias, sino que con frecuencia van a contrapelo de las concepciones manifiestamente conocidas de estos autores, como cuando «cita» a diestra y siniestra expresiones indigenistas de Jorge Luis Borges o reconocimientos del fracaso relativo de las estéticas eurocéntricas en otros autores, como Rilke y Paul Valéry. Lo mismo hace cuando sitúa a algunos de estos autores en parajes improbables de la geografía americana o del tercer mundo. Sólo el corte, la cesura, la ausencia de realidad temporal y espacial, la nihilidad del origen de las palabras, del yo y de la personalidad, y la muerte, en fin –pues de hacer hablar a los muertos se trata– permiten esta teatralización delirante de una experiencia de relectura-reescritura libre, desviada y creativamente infiel, es decir, anticolonial.

III.5. *Aravind Enrique Adyanthaya*

La mano (2010), de Aravind Enrique Adyanthaya, es una colección de relatos y libretos teatrales con una deriva delirante similar a la de José Liboy, si bien aquí tiende a prevalecer el encuentro desafortunado e insólito antes que el desencuentro alucinado visto en los relatos de *Cada vez te despides mejor*. Este predominio del encuentro sobre el desencuentro no impide que, como Liboy, Adyanthaya también reporte el balance de bajas de la sociedad colonial-neoliberal puertorriqueña, es decir, sus mutilaciones y alienaciones consuetudinarias. El texto que da nombre a la colección, «La mano», registra precisamente la epifanía de la Mano como acontecimiento histórico, como evento psicopatológico y como «ayudante» chamánico, en todos los casos engendrada por una mutilación. La imagen histórica, según declara un paréntesis del relato, es «fundacional»:

Hay una imagen fundacional: el líder nacionalista don Pedro Albizu Campos con las manos quemadas, edematizadas, el cuerpo achicharrado por rayos nocivos que le administraban los federales como tortura en la cárcel La Princesa (Adyanthaya 2010: 44).

23. Por ejemplo, ver S. GASTON (2006: 10).

Este paréntesis se inserta en el monólogo delirante donde el protagonista, Naldo, Arnaldo Ramírez, reporta cómo y por qué se cortó una mano. ¿Por qué se cortó la mano Naldo? Su única respuesta es un monólogo o soliloquio cuyo contenido se reduce a repetir *ad nauseam* la sola frase, «Las patrias no se pierden como se pierden las manos» (Adyanthaya 2010: 45-53), a lo largo de ocho páginas. Se puede decir que la automutilación de la mano funciona como una terapia homeopática para conjurar la mutilación de la patria perpetrada por el régimen colonial existente. Según se planteó al inicio de este ensayo, la historia de la colonialidad en Puerto Rico es una secuencia de actos de desaparición que entraña una dialéctica: 1) la desaparición como agresión colonizadora; 2) la desaparición como táctica del sujeto-en-resistencia, y 3) la desaparición negada, abolida por la afirmación del sentido de la tierra más allá de la razón del Estado y la lógica neocultural dominante. En el relato «La mano», la extremidad humana mutilada se transforma en ayudante chamánico que acompaña las resistencias del sujeto-en-resistencia ante los programas de gobernabilidad y civilización imperiales. Es decir, la mano cercenada se convierte en sinécdoque de la reapropiación de la mutilación (desaparición) tanto como estrategia y como fulcro de afirmación de la presencia del deseo nacional, algo que se recoge en una especie de canto y conjuro chamánico que condensa así el deseo político-cultural del «ciudadano insano»²⁴ anticolonial:

Si esta tierra se ha, al fin, en su fervor, tornado islámica. En su ritmo, caribeña. Si la revolución política está jodía y ahora lo que jode es el revolú. Cultural. Carajal. Fenomenal. Si éste ya es un mundo de órganos. Bocinas, galillos, cueros. Coño. Y, entonces, lo que queda de la parte, yo, el resto, ¿Qué pasará cuando salga?

Y Naldo se dijo,

Fuck-mentation

Bo-ri-cua

Bo

Bo

Bori

Bobo y borin' pa'l carajo

Cua

Licúa fluctúa pelúa picúa

Que esta guerra es de saborrrrrrrrrrrrrrrrr

(Y baila el cordero en clave)

Be-be-bé bé-bé

Be-be-bé bé-bé

Be-be-bé bé-bé

(Y baila mi tuco en clave)

B-b-b' b-b'

B-b-b' b-b'

B-b-b' b-b' (Adyanthaya, 2010: 64).

24. En este sentido, ver J. DUCHESNE WINTER (2001).

Opacidad, simulación: el devenir invisible u opaco como táctica de desaparición que conjuga defensas contra la agresión colonizadora. Resumen esta formulación táctica de la expresión cultural, el verso «Y baila mi tuco²⁵ en clave» y la final omisión de las vocales («B-b-b' b-b'»), donde se asume la mutilación como potencia y se convierte el texto en una cifra estratégicamente opaca; así el texto raro puertorriqueño reivindica la resistencia anticolonial de un pueblo oscuro y sonriente.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- ADYANTHAYA, Enrique Aravind. *La mano*. 1.ª edición. San Germán, Puerto Rico: Concepción 8, 2010.
- ALONSO, Manuel A. *El gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*. Prólogo de Salvador Brau; edición crítica de Eduardo Forastieri-Braschi. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, Editorial Plaza Mayor, 2007.
- AYALA, César y BERNABE, Rafael. *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. 1.ª edición. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
- BERRÍOS MARTÍNEZ, Rubén; CATALÁ OLIVERAS, Francisco y MARTÍN GARCÍA, Fernando. *Puerto Rico nación independiente, imperativo del siglo XXI*. 1.ª edición. San Juan: sin sello editorial, 2010.
- CLARK, Truman. *Puerto Rico and the United States 1917-1933*. 1.ª edición. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1975.
- DEBORD, Guy. *Définitions: Internationale Situationniste 1*. Blacksburg VA: CDDC, Virginia Tech, 2011. En línea en la dirección <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html> (consultado el 21 de julio de 2011).
- DUCHESNE WINTER, Juan. *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. 1.ª edición. San Juan: Ediciones Callejón, 2001.
- GASTON, Sean. *The Impossible Mourning of Jacques Derrida*. 1.ª edición. London: Continuum, 2006.
- GIBSON-ROSADO, Erica M. *The Sterilization of Women in Puerto Rico under the Cloak of Colonial Policy: A Case Study on the Role of Perception in U.S. Foreign Policy and Population Control*. 1.ª edición. Washington, D.C.: The John Hopkins University, 1993.
- LALO, Eduardo. *La isla silente*. San Juan: Isla Negra, 2001.
- LALO, Eduardo. *Los pies de San Juan*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2002.
- LALO, Eduardo. *La inutilidad*. San Juan: Editorial Callejón, 2005.
- LALO, Eduardo. *donde* [sic]. 1.ª edición. San Juan: Editorial Tal Cual, 2006a.
- LALO, Eduardo. *Los países invisibles*. 1.ª edición. Valencia: Premio de Ensayo Juan Gil-Albert - Ciutat de Valencia, 2006b.
- LALO, Eduardo. *Los países invisibles*. Premio de Ensayo Juan Gil-Albert-Ciutat de Valencia, 2006c.
- LALO, Eduardo. *El deseo del lápiz*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2010.
- LALO, Eduardo. *Simone* (en preparación).
- LEZAMA LIMA, José. Paradiso. En VITIER, Cintio (coord.). *Edición crítica de «Paradiso»*. París: Colección Archivo, 1988.
- LIBOY ERBA, José. *Cada vez te despides mejor*. 1.ª edición. San Juan /Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2003.

25. «Tuco», en Puerto Rico, dicese del muñón remanente de una extremidad cercenada y de la persona con este tipo de discapacidad.

- MALAVET, Pedro A. *America's Colony: The Political and Cultural Conflict Between the United States and Puerto Rico*. 1.ª edición. New York: New York University Press, 1987.
- MELÉNDES, Joserramón. *Contraqelarre* [sic]. 1.ª edición. San Juan: Ediciones Qe Ase, 2009.
- MEYN, Marianne. *Lenguaje e identidad cultural en Puerto Rico: Un acercamiento teórico al caso de Puerto Rico*. 1.ª edición. Río Piedras: Editorial Edil, 1983.
- NAVARRO-RIVERA, Pablo. *Acculturation Under Duress: The Puerto Rican Experience at the Carlisle Indian Industrial School, 1898-1918*. Texto sin publicar. Disponible en la dirección <http://home.epix.net/~landis/navarro.html> (obtenido el 15 de enero de 2011).
- NEGRÓN DE MONTILLA, Aida. *La americanización en Puerto Rico y el sistema de instrucción pública, 1900-1930*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.
- NIEVES AVILÉS, Lina. *Waltzen*. 1.ª edición. Río Piedras: La Secta de los Perros, 2010.
- PROSPER SÁNCHEZ, Gloria. Representaciones dialectales del Caribe hispánico: «El jíbaro» de Manuel Alonso. En MEJÍAS-LÓPEZ, William. *Morada de la Palabra*. 1.ª edición. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002.
- QUINTERO, Ángel G. *Salsa, sabor y control: sociología de la música «tropical»*. 1.ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- QUINTERO, Ángel G. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. 1.ª edición. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; México: Bonilla Artigas Editores, 2009.
- RIVERA, Nelson. *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. 1.ª edición. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2009.
- ROSA, S. M. *The Puerto Ricans at the Carlisle Indian School*. En http://www.uctp.org/index.php?option=com_fireboard&Itemid=6&func=view&id=1334&catid=11 (obtenido el 15 de enero de 2011).