

Revisión y transgresión del canon literario puertorriqueño: La obra de Manuel

Ramos Otero

by

Marta Isabel Pérez

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures & Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

2012

© 2012

Marta Isabel Pérez

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted
for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures & Languages in satisfaction
of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

June 27, 2012
Date

Professor Elena M. Martínez
Chair of Examining Committee

June 26, 2012
Date

Professor José del Valle
Executive Officer

Professor Elena M. Martínez

Professor Irma Llorens

Professor Francisco Soto
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

Revisión y transgresión del canon literario puertorriqueño: La obra de Manuel

Ramos Otero

by

Marta Isabel Pérez

Adviser: Professor Elena M. Martínez

This dissertation examines how the work of the late Puerto Rican writer Manuel Ramos Otero (1942-1990), questions and confronts the literary canon of Puerto Rico. In this dissertation, I study Ramos Otero's writing strategies and transgressive themes that function to revise and challenge traditional and fixed ideas. These anti-canonical themes are expressed by including the experiences of a variety of subjects who live in the margins of society. These abject subjects are often homosexuals. The first chapter discusses the writing strategies that Ramos Otero uses in order to confront and question the Puerto Rican literary canon. Some of these methods include metafiction, which creates a narrative that is self-reflective of the act of writing itself, the use of a non-traditional syntax and the hybridization of genres. In the second chapter, I study the development of a collective voice, which begins from a place of isolation and loneliness, often experienced by emigrants. Additionally, I study the idea of nation in concert with some of the ideas posited by Homi Bhabha. The third chapter is an analysis of Manuel Ramos Otero's two poetry collections titled, *El libro de la muerte* and *Invitación al polvo*. In this chapter, I concentrate on the theme of death and its relevance to the time period in which the author composes the poems. In particular, in the second collection titled *Invitación al polvo*, the biographical component serves to develop a sense of criticism of a society who rejected those suffering from AIDS. The influence of Manuel Ramos Otero is manifold. Some of the themes

he developed include: the humanization of the abject subject and the denunciation of the indifference of society towards the AIDS epidemic. All of these strategies have served as a bridge between the preceding and younger generations of writers in Puerto Rico.

Agradecimientos

Quiero agradecer el apoyo y la paciencia que ha tenido la profesora Elena M. Martínez a lo largo de este proyecto. Agradezco sus recomendaciones, su acierto y su flexibilidad. Con mi segunda lectora, la profesora Irma Llorens quedo en deuda por su rigurosa lectura y extenso conocimiento de la cultura y literatura latinoamericana. A mi tercer lector, el profesor Francisco Soto, por sus sugerencias teóricas, literarias y por su caballerosidad. A la profesora Lía Schwartz, gracias por recomendarme para la beca CUNY Tuition Fellowship. A los profesores del Graduate Center y de Queens College: Isaías Lerner, Marlene Gottlieb, José del Valle, Malva Filer y Nora Glickman, gracias por compartir sus conocimientos.

En particular me detengo a incluir a una persona importante en mi formación; el profesor Emilio de Torre, gracias por José Hierro y por Pedro Salinas, y al profesor Gregory Rabassa (the greatest generation indeed). Claro está, sin las agudísimas conversaciones acerca del soccer con Caterina Cordeiro y sus acertadas observaciones de la condición humana este proyecto hubiera sido un poco más arduo. A Gráinne Boileau y a Karin Bentz, y a Java que me ayudó a escribir el primer capítulo cuando descansaba sobre el teclado por las tardes (edité bastante).

Marta Isabel Pérez

1 de julio de 2012

Índice

Copyright	ii
Approval page	iii
Abstract	iv
Agradecimientos	v
Índice	vi
Introducción	1
Capítulo I.	18
Estrategias de escritura y revisión del canon puertorriqueño	
Capítulo II.	60
La experiencia colectiva desde el exilio	
Capítulo III.	123
La experiencia individual, la soledad y la muerte: hacia una poética de denuncia y reto	
Conclusiones	197
Bibliografía	203

Introducción

Este trabajo es un estudio de la poesía y narrativa del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero (1948-1990). Ramos Otero comenzó a escribir en los años sesenta y formó parte del grupo conocido como la Generación de Setenta. Publicó en la revista “Zona de carga y descarga”, editada por Rosario Ferré y Olga Nolla. En 1976 fundó una pequeña editorial, El Libro Viaje, donde publicó la novela experimental *La novela bingo* (1976). En octubre de 2011, el Instituto de Cultura Puertorriqueña publica una segunda edición de *La novela bingo*. Sus otras publicaciones son *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), *El cuento de la Mujer del Mar*. (1979), *Página en blanco y staccato* (1987) y la colección póstuma a cargo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Cuentos de buena tinta* (1992), también publicó dos poemarios, *El libro de la muerte* (1985) e *Invitación al polvo* (1991). cursaba estudios doctorales en el Graduate Center de City University of New York, pero su precario estado de salud no le permitió completar su tesis doctoral. Regresó a Puerto Rico donde murió el 7 de octubre de 1990 a causa del SIDA.¹

Luego de su muerte se le ofrecen una serie de tributos y homenajes, uno de estos homenajes consistió en dedicarle toda la sección cultural del periódico *El Mundo* en el año 1990. En esta sección se recogieron una serie de comentarios y ensayos compuestos por algunos de sus amigos y compañeros escritores, algunos de éstos incluyeron a Olga Nolla, Vanessa Droz,

¹ Su vida transcurrió entre Puerto Rico y la ciudad de Nueva York, ciudad a la cual se mudó luego de terminar sus estudios subgraduados con concentración en sociología y ciencias políticas en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. En Nueva York obtiene una maestría en lenguas hispánicas y literatura en New York University en 1979. Estudió cine en School of Visual Arts y The New School for Social Research y actuación en el Instituto de Lee Strasberg en 1970, luego fundó el taller de actuación, Aspasganza. Trabajó como investigador social y luego como profesor en diferentes instituciones universitarias como Rutgers University, LaGuardia Community College y Lehman College.

Magali García Ramis y Luis Rafael Sánchez. En esta edición también se publicó uno de los más polémicos poemas de temática homoerótica y denuncia contra las reacciones ante la enfermedad del SIDA, el conocido poema “Nobleza de sangre”, un documento contestatario y controversial, el cual ataca y pide cuentas a la sociedad por su desprecio hacia los grupos afectados por esta enfermedad. También y de manera blasfema reta a Dios con un tono de sorna, por ejemplo en el siguiente verso dice: “. . . a la vida y la muerte aún te pertenecen con affidavit de cuna?” (63). Así concluye el poema que sirve como testimonio y documento de la epidemia del SIDA en la época de los años ochenta.

De acuerdo con este legado de denuncia, estudio la cuentística y poesía de Ramos Otero como una obra de resistencia social, y anticanónica. Una de las estrategias temáticas más marcadas que usa Ramos Otero para cuestionar y crear una ruptura con la literatura canónica es destacar las diferencias del sujeto, para así desmitificar el concepto de la sociedad homogénea puertorriqueña. Desde su primera colección, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), el sujeto transgrede la normativa social, sea ésta por razones políticas, como el encarcelamiento del tío Genaro en “La hora Van Gogh”, o el deseo homosexual del narrador proyeccionista de películas en “Hollywood memorabilia”. Los sujetos de estos relatos comparten la soledad y el aislamiento. En el caso del personaje narrador de “Hollywood memorabilia”, éste comunica sus vivencias con la exageración o los gestos “camp”.² Así, el acto de *performance* y la burla son estrategias que transgreden la literatura tradicional.

² Sontag, Susan. “Notes on Camp.” *A Susan Sontag Reader*. Intro. Elizabeth Hardwick. New York: Vintage Books, 1983, pp. 105-19.

En varios de los cuentos, la ambigüedad se enfatiza con la transformación de la *persona*. Como nuevamente, en el caso del personaje narrador de “Hollywood memorabilia”, quien se siente desvanecerse e integrarse con la imagen del film que proyecta.³ En otro ejemplo, hay una marcada ambivalencia entre la realidad y la actuación teatral en el personaje de Ofelia en el cuento titulado, “Piel mutada”, quien se transforma en el personaje dramático de su actuación. Otro componente de esta primera colección es el elemento fantástico para expresar lo absurdo, así por ejemplo, en el cuento, “Concierto de metal para un recuerdo” se alude a la deshumanización del ser humano con personajes “mecánicos” que son capaces de tener sentimientos.

Por otro lado, en “Suicidio con hormigas africanas y ciruelas blancas”, las hormigas sirven de consuelo para el narrador personaje. En el último cuento del libro, titulado “La casa clausurada”, el ambiente y el tono son indeterminados y nostálgicos, con un narrador personaje que observa una casa, a la cual no puede entrar. El símbolo de la casa funciona como ente de la seguridad, y por asociación de la patria. Esta casa cerrada, comunica la imposibilidad de aprehender el pasado, o de quemar “la casa” como acto de purificación como antes se hiciera en la literatura del canon.⁴ Al clausurarla, se establece un giro hacia el movimiento migratorio que será desarrollado en la segunda colección titulada, *El cuento de la Mujer del Mar*. Estos personajes que se desplazan, comparten experiencias como las vividas por Manuel Ramos Otero en la ciudad de Nueva York, durante las décadas de los años setenta y ochenta. De esta manera, las intersecciones de lo ficticio y lo real, se desarrollan con el componente biográfico insertado en los cuentos.

³ Uso la palabra “persona” no en el sentido de la etimología latina de “máscara” sino en el sentido de la esencia de ese ser.

⁴ Me refiero a la conocida obra teatral de René Marqués, *Los soles truncos* (1958).

Interpreto su segunda colección, *El cuento de la Mujer del Mar* (1979), como un testimonio de la experiencia migratoria del puertorriqueño, y una muestra del interés de este escritor por las técnicas de escritura. En este libro se trata el tema del exilio interior y de la emigración del sujeto que se desplaza. El movimiento se expresa con la fluidez narrativa de la prosa lírica y con el tema del viaje, como en el cuento homólogo, “El cuento de la Mujer del Mar”.⁵ El relato incorpora la ficcionalización de Julia de Burgos para atacar lo establecido, ya que se trata de una mujer escritora, la cual, según Juan Gelpí tuvo una aceptación al canon “discutible”: “. . . Se puede decir que Julia de Burgos es una figura intercalada en una *genealogía literaria* que ha excluido de manera sistemática a las escritoras” (3).⁶ El final trágico de esta escritora, su condición de mujer, y su escritura de reto son aspectos con los cuales Ramos Otero se pudo identificar como un escritor ignorado debido a su apertura homosexual. La fluidez del relato se desarrolla con el constante movimiento de los personajes entre la isla de Puerto Rico y Nueva York. El texto recoge muchas de las técnicas ya ensayadas en la primera colección, y adelanta el tema de la denuncia social a través de la voz colectiva que Ramos Otero desarrolla en la tercera colección titulada, *Página en blanco y staccato*. En esta tercera colección la univocidad se genera, sobre todo, desde la experiencia migratoria del puertorriqueño en Nueva York.

El tributo a otra poeta, también se encuentra en el cuento titulado, “Romance de Clara Gardenia Otero”, en éste se construye una narración que alude a la poeta Clara Lair. El cuento se

⁵ Este tema reitera la situación insular del Caribe y el constante desplazamiento en la región, también es importante referirme al subtexto colonial de una de las regiones más colonizadas del mundo. En *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna* (1989), Antonio Benítez Rojo ofrece una visión dialógica de la complejidad del Caribe, y la imposibilidad de lograr una síntesis cultural su visión lo aparta de la visión europeizante de una creación del “Nuevo Mundo” por europeos.

⁶ Véase el ensayo de Juan Gelpí titulado, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.

refiere a la poeta empleando una perspectiva distorsionada, en la cual el narrador observa a una escritora, ya anciana desde un zaguán. La imagen de la anciana se va acomodando a la luz y al ángulo de visión del narrador que la observa, ella parece acercarse y él eventualmente se funde con ella. Este ejercicio de técnicas de escritura sirve para enfatizar el recuerdo y la transformación que comunica el narrador con este acto de voyerismo. También el narrador partícipe, comunica el tema de la continuidad del legado literario al identificarse con la escritora y al fundirse con ella.

Otro ejemplo de la continuidad histórica, se logra con los recuerdos expresados por el narrador en el cuento titulado, “Tren que no pasa por la vía”. En este relato se narra una historia de amor que trasciende la definición de un género sexual fijo, ya que con el cambio de un artículo definido masculino en uno femenino, se indica el cambio de género sexual del personaje narrador. La prosa lírica crea un tono de “ensoñación” para referirse a los recuerdos, y a las experiencias que han marcado al narrador. Por otro lado, la falta de puntuación facilita una expresión de simultaneidad de tiempos. Las referencias históricas a Puerto Rico se intercalan mencionando zonas geográficas relacionadas con el cultivo de la caña de azúcar. El pasado se comunica con el recuento de la mirada del narrador partícipe a través de la ventana de un tren, y luego un autobús, que marca el transcurrir del tiempo y el decaimiento de la actividad agraria debido al desarrollo urbano. La variedad temática y las estrategias de escritura en estos cuentos promueven una literatura innovadora sin alejarse de los elementos reales, como la geografía y los elementos biográficos. Las técnicas y los temas funcionan para superar la literatura canónica y para comunicar una visión pluralista.

Interpreto su tercera colección como una muestra narrativa que busca rescatar fragmentos de la historia puertorriqueña silenciada o ignorada. Así por ejemplo, en el relato titulado, “Vivir del cuento” se trata el tema de la emigración a Hawaii de los trabajadores agrícolas puertorriqueños. Esta colección, sin dejar de a un lado la innovación escritural, es más concreta en su mensaje de denuncia y reto social. Esto posiblemente se deba a la experiencia personal de Ramos Otero, y a su participación en la lucha por los derechos humanos de los homosexuales.⁷ Un ejemplo de estas experiencias son los relatos titulados, “Descuento” y “Página en blanco y staccato”, ambos textos se enfocan en constatar la época de la pandemia del SIDA. La tercera colección es también una muestra de la experiencia del emigrante puertorriqueño, particularmente en la ciudad de Nueva York. Muchos de los cuentos se construyen intercalando elementos biográficos, para así tratar el tema de la experiencia individual que se desarrolla y se vale del intercambio, pero que mantiene la individualidad.

La relevancia de la ya conocida premisa de la literatura canónica del puertorriqueño como un grupo homogéneo, es un ejemplo de la necesidad del sujeto colonial de forjar una sociedad coherente. En este contexto ambiguo, el individuo se esfuerza por inscribirse y a la vez diferenciarse del poder colonial, esta es una de las razones por las cuales se exageran las necesidades comunes. Luis Rafael Sánchez ha señalado esta experiencia como limitadora y problemática en la narrativa puertorriqueña en su ensayo “Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño.”⁸

⁷ Manuel Ramos Otero se mudó a Nueva York en 1968, una época de protestas y de cambios sociales. Uno de los eventos más famosos relacionado a los derechos gay, fueron las protestas ocurridas en el bar Stonewall en Nueva York.

⁸ Ensayo publicado en el libro, *No llores por nosotros Puerto Rico* (1997).

Para Ramos Otero, la denuncia dirigida al concepto de una sociedad homogénea se transforma en una toma de posición de ataque frontal, en particular, en sus dos poemarios, *El libro de la muerte e Invitación al polvo*. Es así que su práctica escritural, dirigida a crear una ruptura con el canon, adquiere características más realistas, debido en parte a su condición de enfermo de SIDA. Manuel Ramos Otero sabe que su muerte se acerca y su discurso se centra en la enfermedad y la indiferencia de la sociedad. Los poemarios consisten de una poética personal, la cual se va enfocando cada vez más en esa época de la pandemia del SIDA. Propongo que la escritura de Otero explora el concepto de la identidad no para defender ni construir una noción identitaria, sino para desarmarla y así obviar la irrelevancia del pensamiento inflexible y estático.

Como antes mencioné, la literatura canónica se esforzó por crear un mensaje de coherencia social para apoyar el concepto de Nación. El escritor René Marqués fue miembro de la Generación del cincuenta y fue un conocido exponente de la expresión canónica literaria. Marqués fue un escritor canónico, entre otras cosas, porque defendió las ideas conservadoras que idealizaron el pasado de los hacendados puertorriqueños en un esfuerzo por crear una ilusión de coherencia social, ante la agresión extranjera estadounidense. Marqués fue un escritor complejo y contradictorio, ya sus ideas fueron conservadoras pero sus técnicas de escritura fueron revolucionarias. También se sospecha que era homosexual, pero el escritor nunca habló de su orientación sexual, lo que sí hizo fue escribir acerca del comportamiento social “aceptable” según el género sexual y criticar al puertorriqueño como un ser débil y falto de carácter. Su expresión de las relaciones sexuales entre hombres se limita a la escena de una violación en una cárcel, y la causa de este comportamiento “inmoral” es la influencia extranjera.

Dentro de la sociedad “tradicional” no hay ningún lugar para el homosexual, y como sabemos, las letras puertorriqueñas han ignorado cualquier temática homosexual, y si se incluye este tema, generalmente tiene una conexión con lo enfermo y con lo extranjero. El mal no es interno sino que es por causa del invasor, así como muestra la novela *La mirada* (1976) de René Marqués. Esta novela se desarrolla durante la década del setenta, época en que se impone la moda unisex de influencia norteamericana. Esta moda limita la capacidad para separar el género sexual, por esta razón y por la infiltración de otras ideas extranjeras, el protagonista abandona la universidad y se refugia en la residencia familiar en el campo, llamada Alto del Monte. La residencia en el campo nos recuerda el ideal hispanófilo del siglo XIX del hacendado criollo propietario de tierras. Desde este lugar privilegiado de lo alto de la montaña se puede divisar la playa, donde durante el desarrollo de la trama se instalan unos hippies; símbolo de la influencia extranjera decadente.

La trama se desarrolla paralelamente con el abuso de las drogas. Un momento clave es cuando el protagonista baja hasta la playa para confrontar a los hippies, y bajo el efecto de las drogas, los ataca, matando a uno y castrando a otro. El símbolo del invasor extranjero se muestra en los personajes que siguen la moda norteamericana de una sexualidad ambigua y de consumo de drogas. Mientras que la defensa por la identidad nacional se recrea en el alejamiento de la urbe y el regreso a la residencia en el campo por el protagonista. Las consecuencias del crimen llevan al protagonista a la cárcel, quien como bibliotecario trata de educar a los demás reos, es vencido y luego víctima de la violación sexual por un grupo de presos. El lenguaje alegórico cristiano se ha estudiado en relación con la crucifixión de Cristo, un ejemplo se encuentra al final de la violación cuando el personaje exclama: “¡‘Padre, padre mío! ¿Por qué me has abandonado?’” (65). Una interpretación de este acto de violencia es la necesidad de

experimentar lo opuesto que se critica, en este caso el ataque se dirige a la homosexualidad y a los demás comportamientos inmorales que son importados por la sociedad norteamericana.

En la novela *La mirada*, el protagonista es símbolo del fracaso del hombre puertorriqueño, lo cual es una consecuencia de las ideas extranjeras en un sistema colonial. Así, el personaje de *La mirada* no sólo sufre de las consecuencias de su fracaso por defender a su tierra en el contexto de la lucha por su identidad, sino que el acto homosexual considerado anatema, sirve de redención según las creencias cristianas que el lenguaje recrea. El hombre afeminado que es parte de un sistema colonial es relegado al lugar abyecto y sin voz, como el de la mujer que Gayatri Spivak estudia en sus teorías poscoloniales, y que Foucault define como una construcción occidental del siglo XIX para crear una división y mantener el poder sobre el sujeto abyecto.⁹ La mujer como un ser sin voz forma parte del legado social y literario, y esta es una de la razones por la cual Ramos Otero se esfuerza por darle voz a la mujer con su obra.

Dentro de la producción literaria en Puerto Rico existe un vacío respecto al tema homosexual. En el cuento de Luis Rafael Sánchez titulado, “¡Jum!” de la colección *En cuerpo de camisa* (1966), un mulato es hostigado hasta su muerte. La denuncia social se plantea con la burla y el ostracismo de la cual es víctima el personaje, a quien conocemos como el “hijo de Trinidad”, nombre que añade ambigüedad, ya que no sabemos si Trinidad es la madre o el padre. Al incluir el tema de la mulatez y la violencia hacia el personaje se reiteran las divisiones de la

⁹ Spivak Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

sociedad colonial, las cuales por un lado, tratan de imitar al invasor y por otro lado, luchan por mantener su identidad.

Lawrence La Fountain-Stokes analiza el cuento, “¡Jum!”, y aclara que antes de estudiarlo, es importante mencionar un poema de contenido homoerótico que precede al relato Luis Rafael Sánchez, La Fountain señala lo siguiente: “Why not highlight Carlos Alberto Fonseca’s lyrical poema ‘En voz baja ... para un efebo’ . . . Identified by Carlos Rodríguez-Matos and José Olmo Olmo as the first openly homoerotic poem in Puerto Rican letters, as Arnaldo Cruz-Malavé has also pointed out?” (*Queer Ricans* 18).¹⁰ El poema de Fonseca tiene fecha de 1942 y Rodríguez Matos acredita a Olmo Olmo por encontrar este poema en la revista *Alma Latina*. Si buscamos ejemplos de la literatura en Puerto Rico que contenga la temática homoerótica son poco los que existen, y los que se ha escrito expresan este deseo de forma encubierta.

El comportamiento afeminado, y aún más el homosexual no tienen un lugar en la sociedad según los escritores canónicos. La nación se construye con el ideal del hombre heterosexual, y aún dentro de este sistema se mantienen normas estrictas en las cuales el hombre de la clase más pobre apoya al hombre en el poder. El ensayo titulado, “Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión” de Rafael L. Ramírez y Víctor García Toro estudia el sistema hegemónico social y su relación con la masculinidad puertorriqueña:

¹⁰ “Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature,” en *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, eds. Paul Julian Smith y Emilie L. Bergmann (“Series Q,” Duke University Press, 1995): 137-67.

Para explicar las relaciones entre las masculinidades, Connell (1995) establece las categorías de complicidad y subordinación. La masculinidad cómplice, dice Connell, se caracteriza por la aceptación y reproducción de la masculinidad hegemónica por aquellos hombres que tienen contacto con la misma pero no la encarnan. Estos hombres no cumplen plenamente, o en gran medida, con las expectativas de la masculinidad hegemónica, pero se identifican con la misma y le dan su apoyo. (8)

Esto conlleva discriminar contra cualquiera que no cumpla con las obligaciones de este orden jerárquico. La mujer, y por supuesto el hombre homosexual, quedan fuera de la participación de este sistema.

La división de las clases sociales también forma parte de este sistema. La necesidad de mostrar características que se perciben como masculinas, tiende a ser más marcada en las clases sociales bajas. Esta es una razón por la cual el comportamiento puede llegar a la violencia según Ramírez y Toro: "Men who are less able to show their control and power tend to exaggerate their masculinity. Resorting to a range of expressions of violence to be part of that exaggeration" (Ramírez 77). En esta sociedad de competitividad masculina, en los que unos son poseedores de más poder que otros, la violencia expresa sentimientos de inferioridad y de impotencia. Esta violencia se manifiesta más abiertamente contra los grupos más subordinados, como son la mujer y los homosexuales. En el caso del homosexual, la hostilidad dirigida hacia estos individuos es más marcada debido a que la homosexualidad es considerada una negación de la masculinidad.¹¹

¹¹ Rafael Ramírez dedica un capítulo a estudiar prácticas homosexuales de diferentes culturas y expresa que, contrario a creencias estereotipadas, la homosexualidad no es una negación de la masculinidad sino que es una parte integral de la construcción de la masculinidad (80). Ramírez investiga el comportamiento homosexual como etapa

Dentro de la comunidad homosexual se reproducen patrones de una división binaria, en los que el comportamiento pasivo es relegado a la esfera de lo femenino y el agresivo al masculino. La división binaria entre géneros propone un sistema que divide las características masculinas y femeninas. El comportamiento del hombre se asocia con la agresividad, la fuerza, y la razón; mientras que a la mujer se la identifica con la pasividad, la debilidad física y el instinto. Esto crea un sistema dual jerarquizado y como consecuencia se caracteriza a la mujer de forma negativa. Relacionado a esta división social, Rafael Ramírez añade: "Continuing in this manner, a complex articulation-which is a significant component of the dominant ideology in Puerto Rico-with masculinity, courage, and power is constructed in opposition to non-masculinity, devaluation, and powerlessness" (93). El texto de Ramírez hace eco de las ideas de Michel Foucault quien estudia la expresión de la sexualidad en base a las estructuras de poder. Estas son algunas de las estructuras sociales que Ramos Otero cuestiona en su narrativa y poesía.

En el primer capítulo de la tesis titulado, "Estrategias de escritura y revisión del canon puertorriqueño", me concentro en las estrategias de escritura que emplea Manuel Ramos Otero para transgredir la literatura canónica puertorriqueña. Comenzando con la revisión del purismo lingüístico propuesto por algunos escritores del canon como René Marqués, y la literatura telúrica enfocada en la descripción del paisaje para expresar el amor a la patria. Una de las estrategias más importantes en la obra de Ramos Otero es la ficción autoreflexiva. Dicho de otra forma, este escritor desarrolla una escritura que se autocuestiona. Además de la escritura que reflexiona acerca de sí y del acto escritural, Ramos Otero incluye elementos de otros textos

de aprendizaje en el hombre, desde una perspectiva antropológica. En cuanto a la comunidad homosexual en Puerto Rico, Ramírez explica que dentro de esta comunidad prevalecen sistemas de división, los cuales se basan en interpretaciones de la masculinidad como agresión y como dominación. Una división fundamental es la idea del hombre "pasivo" que es penetrado, y el "dominante" o el bugarrón.

literarios y otros medios de comunicación. Por ejemplo, el componente visual de la écfrasis en la detallada descripción de las pinturas en el cuento “La otra isla de Puerto Rico”, de la colección titulada, *Página en blanco y staccato* (1987). La intertextualidad es la acumulación de los códigos literarios que transforman el texto y que el lector es capaz de asimilar de acuerdo con su bagaje literario. Además de los códigos que la literatura transmite, Julia Kristeva considera que otros medios, como el cine, las artes plásticas y la música pueden influir en el mensaje artístico y pueden capacitar la intertextualidad.

En relación con el empleo de las diferentes fuentes de comunicación, en el primer capítulo estudio las ideas acerca de la teoría de la metaficción según las presenta Linda Hutcheon en el ensayo titulado, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980). El intercambio y la continuidad que genera un texto literario, también se relaciona con la teoría de la recepción, a la cual Borges alude en su cuento, “Pierre Menard autor del Quijote”. Jonathan Culler también estudia las ideas relacionadas con la metaficción, y señala la necesidad de un bagaje cultural por parte del lector para tener una mejor apreciación del texto. En el primer capítulo también estudio las estructuras sintácticas por su valor fonético de repetición. Estas estructuras sirven, en algunos ejemplos para comunicar la premura del mensaje, y en otros, para expresar lo absurdo. También estudio la mezcla de los géneros literarios que funcionan para añadir ambigüedad al texto, por ejemplo, el estilo ensayístico yuxtapuesto con la ficción. Así como la narrativa lírica y el lenguaje coloquial, los cuales subvierten la literatura canónica y ofrecen una pluralidad de voces. Además, el recuento de elementos autobiográficos pone en tela de juicio la realidad y el acto de la escritura como ficción.

En el segundo capítulo titulado, “La experiencia colectiva desde el exilio”, estudio el tema del desarrollo de la voz colectiva desde la soledad en el exilio hasta la colectividad de estas

voces, que se encuentran en un espacio foráneo. Análogo a esta idea del desplazamiento y las intersecciones culturales, incorporo algunas de las ideas del “nacionalismo” y de la experiencia del emigrante que desarrolla Homi Bhabha. Bhabha ofrece una síntesis del lugar o “*locality of culture*” (292), que habita el emigrante, lo cual está relacionado con mi enfoque de la colectividad.¹² Para desarrollar los temas del emigrante también estudio el ensayo de Arcadio Díaz Quiñones, titulado *La memoria rota* (1993). Díaz Quiñones ofrece un estudio detallado de las condiciones sociopolíticas de los años cincuenta en Puerto Rico, que bajo la gobernación de Luis Muñoz Marín impulsaron la emigración en masa del puertorriqueño hacia los centros urbanos de los Estados Unidos. Mi interés radica en las ideologías que separaron aún más a los puertorriqueños. Por ejemplo, el desdén hacia los puertorriqueños radicados en Nueva York, y la discriminación de algunos escritores por la élite intelectual de la isla. La discriminación es una experiencia similar a la que vivió Manuel Ramos Otero, aunque la exclusión de éste se debió mayormente a su identidad homosexual. La separación creada por las divisiones jerárquicas aumenta el sentimiento de extrañamiento entre los puertorriqueños.

Nuevamente, es importante considerar la violencia como resultado de las divisiones sociales en el contexto de las masculinidades en Puerto Rico. Para estudiar la violencia que engendran las relaciones asimétricas incluyo las ideas planteadas por Rafael Ramírez en el ensayo titulado, *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad* (1993). También, Homi Bhabha estudia el tema de la violencia y ofrece una interpretación de un pasaje del texto de Freud, *Civilization and Its Discontents*. El pasaje se refiere a poblaciones vecinas en pugna,

¹² En el ensayo, “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation,” Bhabha expresa: “This locality is more *around* temporality than *about* historicity: a form of living that is more complex than ‘community’; more symbolic than ‘society’; more connotative than ‘country’; less patriotic than *patrie*; more rhetorical than the reason of state; more mythological than ideology; less homogenous than hegemony; less centred than the citizen; more collective than ‘the subject’ . . .” (292).

enfocándose en la violencia, y explica que generalmente hay un destinatario de este comportamiento, ya que el amor y la violencia comparten los mismos lugares síquicos. El análisis de Freud, también se refiere a la necesidad de violentar para así aliviar la tensión interna. De manera similar, el escritor Franz Fanon estudia la violencia como una expresión de la tensión del oprimido en las sociedades coloniales africanas, en las cuales los sujetos se violentan entre sí.¹³

Estos son algunos de los teóricos que estudio en el segundo capítulo para apoyar el tema del desplazamiento y del extrañamiento de los sujetos que transitan un espacio en las márgenes de la sociedad. Por otro lado, estudio el tema de la colectividad enfocándome en las estrategias que usa Manuel Ramos Otero para aunar diferentes voces. Por ejemplo, además de los sujetos periféricos como el homosexual, el escritor incorpora personajes femeninos para mostrar a la mujer como parte integral de la formación social. Los personajes transgreden y retan la sociedad pero también son seres complejos, los cuales en muchas ocasiones son testigos. Ofrecer un testimonio de la época es también un componente de la cuentística y poesía de Ramos Otero. El contexto histórico se refleja en la yuxtaposición de los elementos reales y de los datos biográficos. Es de esta manera, que desde la soledad y el aislamiento Ramos Otero une diferentes vivencias para crear un legado de la colectividad.

En el tercer capítulo titulado, “La experiencia individual, la soledad y la muerte: hacia una poética de denuncia y reto”, analizo los dos poemarios *El libro de la muerte* (1985) e *Invitación al polvo* (1991). Estudio los poemarios enfocándome en el tema central de la muerte, desde las vivencias personales de una voz poética que sabe que pronto morirá. Ambos

¹³ Véase el ensayo titulado, *The Wretched of the Earth* (1961).

poemarios se dividen en tres partes, y la parte final o poema final sirve como un comentario de los poemas que integran el libro. Así, se reitera la importancia de lo expuesto en el libro desde una perspectiva personal e histórica, ya que gran parte de la escritura de Ramos Otero se vale del elemento biográfico.

El libro de la muerte presenta una serie de experiencias amorosas homoeróticas, las cuales se desarrollan estableciendo un vínculo metatextual, por ejemplo, el primer poema del libro se titula, “Esta es la segunda parte del Ulysses”. La primera parte de *El libro de la muerte* se titula, “Fuegos fúnebres”, en ésta la imagen del fuego sirve para referirse a la purificación, aludiendo al símbolo marquesiano. Aunque para Ramos Otero, el fuego es también la celebración de la vida que lleva a la muerte, lo cual en este caso es una consecuencia de la expresión sexual. Este contraste de la muerte y la celebración de la vida, a la vez se relaciona con la noción de Eros y Tánatos, según las teorías de Sigmund Freud en el ensayo titulado, “Beyond the Pleasure Principle” (1920).

La segunda parte titulada, “Epitafios”, incluye poemas que rinden tributo a escritores homosexuales o a quienes trataron el tema homoerótico. Los poemas de los “Epitafios” establecen una relación con otros escritores que trataron este tema y sirven para comunicar la posición que sostuvo Ramos Otero, de la escritura y la política, que afectó a los homosexuales. Finalmente, el poema “¡Al fin ha llegado Metcalf!”, sirve como un epílogo del libro.

El segundo poemario que estudio, *Invitación al polvo*, también y a manera de cancionero, muestra relaciones amorosas entre dos hombres con un componente fundamental, que es el tono de premura y denuncia que se va desarrollando. En la segunda parte la voz poética reflexiona de las circunstancias de su vida y la escritura, y comenta acerca de cómo se intersectan estos

aspectos. En este libro, el tema de muerte también existe paralelo con la expresión del deseo homoerótico que lleva a la muerte, claramente expresado en el poema “Metáfora contagiosa”.

Además de estas consideraciones, estudio *Invitación al polvo* como un documento de la trágica época de la epidemia del SIDA. También analizo algunas de las relaciones temáticas que Ramos Otero establece con otros escritores como Julia de Burgos. En cuanto a los métodos que funcionan para confrontar la literatura canónica, me concentro en los diferentes registros como el habla coloquial, y los tropos poéticos que incorpora el escritor. Los ensayos de Susan Sontag, *Illness As Metaphor* (1978) y *AIDS and Its Metaphors* (1989) acerca de la culpabilidad “moral” del enfermo, han sido fundamentales para este capítulo. También ha sido esencial el ensayo de Michel Foucault, *The History of Sexuality, I: The Will to Knowledge* (1978), para analizar el tema de la sexualidad y las estructuras del poder.

Capítulo I

Estrategias de escritura y revisión del canon puertorriqueño

“Pero no hay nada real en ser el personaje de un cuento.”

Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar” (113)

Las estrategias de escritura en la narrativa de Manuel Ramos Otero se apartan de los esquemas de la literatura tradicional puertorriqueña, que tiene sus más conocidos exponentes entre los años treinta y cincuenta del siglo XX. A menudo, esta obra tiene un mensaje de contenido didáctico. Este didactismo se afianza en la noción de crear una nación manipulando símbolos tradicionales como lo son el tema telúrico que sirve de trasfondo de una celebración de lo autóctono y del respeto al padre. Dentro de este patrón social existe la necesidad de una figura central a quien corresponde dirigir el país, por lo cual hay un enfoque en el sujeto masculino. Los temas como el amor a la tierra y el padre rector dentro de la sociedad paternalista, se basan en parte en el bagaje religioso de la herencia hispana y su interés en restringir ciertos comportamientos considerados anómalos. Esta temática es una manera de ilustrar y reafirmar el sentido de nación para el puertorriqueño por la Generación del Cincuenta.

En particular me interesa estudiar René Marqués por ser un exponente central de esta generación. Con todo, conviene mencionar que Marqués, siendo un escritor conocido por sus ideas conservadoras, también introduce técnicas innovadoras de influencia europea. Algunas de las técnicas que él usa en su narrativa son la retrospectiva o el “flashback”, el monólogo interior y el fluir de la conciencia. En cuanto al uso del lenguaje que emplea Marqués, éste se mantuvo fiel al idioma que consideró castizo. Esa necesidad de “purismo” en el léxico tiene una

correlación política y moral enfocada en el hispanismo. La escritura se mantiene cerca de la lengua española tradicional y se enfoca en el uso particular del idioma de la clase privilegiada.

Este escritor mantiene un enfrentamiento directo con cualquier vocablo que pueda aproximarse al barbarismo o neologismo, y si emplea palabras extranjeras, él las separa usando bastardillas. Marqués insiste en usar palabras con un estrecho vínculo peninsular para recordarnos “parte” de nuestros orígenes españoles, y así reiterar el orden social decimonónico tradicional, del cual él fue defensor. Según este tradicionalismo, la sociedad ideal se basa en el hacendado del siglo XIX, propietario de tierras, antes de su ruina a causa de la Guerra Hispanoamericana del 1898.

La preocupación con el léxico purista y, en ocasión, arcaizante, es parte de las investigaciones del crítico Juan Gelpí. En su ensayo “Desorden frente a purismo: La nueva narrativa frente a René Marqués”, Gelpí estudia varios de los relatos de la colección *En una ciudad llamada San Juan* (1962). Para subrayar el uso particular del lenguaje, el crítico señala: “Se trata de una lengua ajena al sociolecto puertorriqueño. En sus cuentos abundan expresiones que se podrían atribuir a una abstracción lingüística que, a falta de una expresión más precisa, se puede denominar la ‘norma lingüística’. . . En el San Juan que le da título al libro, no hay guaguas ni grama, sino autobuses y céspedes” (178). Este comentario demuestra la preocupación de Marqués con la pureza del lenguaje. En el mismo ensayo, y para apuntar al “desorden”, Gelpí estudia obras narrativas de los siguientes escritores: Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré y Manuel Ramos Otero. La labor literaria de estos autores funciona como un eslabón generacional con el “deseo de efectuar un cambio literario, de ir más allá del canon marquesiano”, reitera Gelpí. (179)

A pesar de sus ideas tradicionalistas y de su didactismo, Marqués abarca temas que en esa época son innovadores, como lo es la reflexión filosófica existencialista. Esta toma de conciencia es parte de una nueva dinámica que va a sentar las bases para una nueva expresión literaria. La revisión más notable frente a la narrativa de Marqués, la logra Luis Rafael Sánchez con su libro de relatos *En cuerpo de camisa* (1966). Sánchez desarrolla la tendencia de renovación, sobre todo porque presenta personajes al margen de la sociedad, como el drogadicto y el homosexual en tramas complejas las cuales narran las experiencias de estos sujetos de una manera multifacética. El lenguaje también es innovador ya que se vale del lenguaje popular. De esta manera, Sánchez transgrede la expresión literaria anterior alterando la forma lingüística y el contenido. Los cuentos que forman parte de esta colección tratan temas noveles en las letras puertorriqueñas. Uno de estos temas es la drogadicción, asunto desarrollado en el cuento “Que sabe a paraíso”, en el cual “paraíso” se convierte en un término ambiguo refiriéndose al éxtasis de la droga y al deseo de trascender. En “¡Jum!”, interjección que comunica duda y recelo, se trata el tema racial y de orientación sexual cuando un mulato homosexual es acosado por su comunidad hasta su muerte.

Las experiencias de estos personajes marginados son de escasa representación en la literatura anterior, y son precursores de los temas y la estructura que van a incorporar los miembros de la promoción de la Generación del Setenta, generación en la cual colaboró Manuel Ramos Otero. El lenguaje coloquial se desarrolla desde un dialectismo puertorriqueño, el cual en algunas ocasiones cae en lo procaz. La frase vulgar es un enfrentamiento ante la humillación y la discriminación, según Luis Rafael Sánchez, quien se refiere al habla de la población marginada en el ensayo “Hacia una poética de lo soez”. Esta antisacralización del lenguaje con el empleo

del humor es uno de los logros de Luis Rafael Sánchez, como lo hace en *La guaracha del Macho Camacho* (1976), novela que se sustenta de una manera magistral por el lenguaje coloquial contrapuesto con la frase mediática y las variaciones lingüísticas de la isla. El mensaje de Sánchez es la importancia del lenguaje popular y su aporte a la cultura puertorriqueña. De hecho, éste es un lenguaje que está más cerca de la fluidez de la cultura caribeña.

La revisión y el uso del lenguaje popular guardan una estrecha relación con los cambios sociales de este período. A mediados de los años 70 ocurren unos cambios políticos significativos como la toma del poder en 1976 por el gobernador Luis A. Ferré, un dirigente político de ideología anexionista. Ferré sostuvo una estrecha relación con el gobierno de los Estados Unidos, y esto facilitó el incremento de las influencias extranjeras. El deseo de formar parte de la nación norteamericana fragmentó aún más la identidad del puertorriqueño. En el siguiente ejemplo, Manuel Ramos Otero alude a esta etapa histórica en el relato “La otra isla de Puerto Rico”, en el cual el narrador reflexiona acerca de los cambios antedichos: “Los estadistas han ganado las elecciones en Puerto Rico, transmiten por Radio WADO, desalojan terrenos invadidos por familias desahuciadas” (21). La cita es una manifestación de crítica social, y señala el fracaso del gobierno de Luis Muñoz Marín para sufragar sus proyectos populistas, y al mismo tiempo, apoyar a la población. Los cambios socioeconómicos de esta época están marcados por el deterioro social y la alta criminalidad.

Durante este tiempo comienza a escribir un grupo de jóvenes que se ha catalogado como la Generación del Setenta. Su producción es una reacción contestataria a la crisis económica y a las corrientes extranjerizantes del momento. Muchos de estos escritores se van a inspirar en un recobrado sentido de la capacidad y la calidad de las letras hispanoamericanas en un contexto

global. Esta actitud se debe en parte a la celebridad de un grupo de escritores latinoamericanos denominados como escritores del “boom”, vocablo que se refiere al éxito de ventas de las casas editoriales hispanoamericanas y españolas. En el contexto político, la Revolución Cubana de 1959 (en sus comienzos) inspiró un deseo de colaboración latinoamericana, y también fue un ejemplo de resistencia hacia el poder extranjero, sobre todo el estadounidense. En esta época muchos intelectuales latinoamericanos se unen a nuevas maneras de conceptualizar los países latinoamericanos y tercermundistas, con un enfoque basado en los ideales marxistas. Estas ideas y estos cambios políticos repercuten en Latinoamérica e impulsan actos de resistencia en algunos grupos separatistas frente al régimen colonial estadounidense en Puerto Rico.

Como resultado de tales cambios sociopolíticos, esta joven promoción de los años setenta ofrece una obra de renovación, la cual se destaca por la sintaxis fragmentada, la fusión de la voz del narrador y de los personajes, así como por la incorporación de datos históricos y por el uso del lenguaje popular. Estas técnicas de escritura sirven para confrontar las imposiciones del poder colonial que apoya las inversiones norteamericanas, una de las consecuencias de este poder económico es la influencia de la cultura extranjera. Según Efraín Barradas, el elemento que dichas técnicas tienen en común es el uso particular del lenguaje, o “apalabramiento”, por ejemplo estos escritores se valen del valor fonético del lenguaje y del léxico popular. Así pues, este término caracteriza la riqueza con que se emplea el lenguaje para comunicar la condición del medio social y para experimentar con el uso artístico de la palabra. Además del lenguaje, una de

las estrategias de estos escritores es reflexionar acerca de la escritura en sí, tema que estudio en este capítulo.¹

El enfrentamiento con lo establecido es central, y la denuncia social es parte de la temática de esta generación, aunque algunos de sus exponentes lo hagan de una manera indirecta. Un dato fundamental de estos escritores es el esfuerzo por abarcar los temas sociales de una forma inclusiva, con lo cual logran profundizar en las experiencias individuales sin caer en polaridades u omitir planteamientos de diferentes grupos, por ejemplo el homosexual o la mujer. Una de las características más polémicas de la obra de Otero es tratar abiertamente el tema del deseo homosexual. Otro componente es incluir la perspectiva de la mujer incluyendo sujetos femeninos o anécdotas de corte histórico que incluyen la participación de la mujer en la formación de país. Es importante mencionar que un gran número de los miembros de esta generación son mujeres, su participación influye y genera ciertos cambios en los temas de la literatura puertorriqueña durante esta época.

Algunas de las escritoras de esta generación son Magali García Ramis, Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filipi y Mayra Montero. Ana Lydia Vega es un ejemplo conocido por el uso del lenguaje popular y humorístico. Ramos Otero incorpora esta táctica lingüística y construye una narrativa a veces humorística, otras veces procaz, y lo hace incorporando ese “apalabramiento” puertorriqueño particular. Manuel Ramos Otero comenzó a publicar durante este tiempo y es un

¹ Efraín Barradas edita una antología de escritores puertorriqueños de la Generación del Setenta titulada, *Apalabramiento* (1983), y en la introducción señala algunas de las características de esta generación. En cuanto al interés de reflexionar acerca de la escritura, Barradas ofrece los siguientes ejemplos: “Esto ocurre, por ejemplo, en los textos de Ramos Otero donde no sólo la literatura o los literatos se convierten en tema del cuento sino que éste adopta formas que demuestran su literaturidad: notas al calce, préstamos, intertextualidad. En Sánchez, esa conciencia del carácter literario de la obra lleva al narrador a establecer un pacto con el lector a quien se le pide, directa o indirectamente, que participe en la reelaboración del texto mismo a través de la lectura” (*Apalabramiento* xxvi).

ejemplo sobresaliente, y radical, de esta expresión que se esfuerza por incluir diferentes experiencias y perspectivas. Sus primeros cuentos fueron publicados en la revista *Zona de carga y descarga*, editada por Rosario Ferré. Desde sus primeros cuentos, este escritor incorpora un lenguaje directo y a veces vulgar para comunicar su crítica hacia la ideología patriarcal, la cual ofrece una conceptualización “estática” de la sociedad. De manera similar, Otero emplea técnicas que funcionan para referirse a otros escritores; este diálogo permite un intercambio de ideas y ofrece una meditación acerca de la práctica de la escritura.

Algunas de las características del lenguaje que examino en este capítulo son la fragmentación de la frase, la narración a dos voces, y los cambios de la sintaxis tradicional. Esta escritura no canónica comunica la ambigüedad, por ejemplo con la fusión de la voz narrativa con la voz de los personajes o los cambios de género sexual en un mismo sujeto. De esa manera, ofrece la posibilidad de contar historias simultáneas o paralelas sobre los personajes. También estudio la participación activa del lector, y el constante cuestionamiento del texto y del acto escritural por parte del narrador, lo cual es un aspecto de las ideas elaboradas con la teoría de la metaficción. Muchos de los cuentos de Ramos Otero emplean un narrador consciente de ser partícipe de la ficción, por ejemplo en “Vivir del cuento”, un relato que yuxtapone datos históricos y elementos biográficos, el narrador reflexiona acerca de la práctica de la escritura y se pregunta: “¿Cómo se cuenta un cuento? ¿Se permiten los apartes y las digresiones y los brincos históricos? ¿El mejor cuento es el más corto? ¿Será el cuento el ‘germen’ de la novela?” (59). De hecho, Ramos Otero reflexiona de una manera crítica acerca de la práctica de la escritura y su producto, la palabra escrita, porque cuestionar es una estrategia de resistencia hacia la literatura tradicional puertorriqueña que intenta ofrecer un mensaje fijo.

La importancia de la participación del lector fue adelantada por Borges en el relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el cual la recreación línea por línea del Quijote por el personaje de Menard resultaría en otro libro para un lector contemporáneo, debido al efecto de la temporalidad. Por un lado, Borges se vale de la parodia (del Quijote), un recurso literario incorporado dentro de los parámetros de la metaficción. Por otro lado, él sitúa la ficción dentro del contexto social (la lectura por un contemporáneo). Estos componentes funcionan como una meditación de la literatura. Uno de los resultados de esta meditación y participación activa del lector es romper con el pacto de las ideas preconcebidas de lo que debe ser el texto. La escritura de Otero combina elementos reales en su ficción, también se vale de lo absurdo y lo fantástico, de esta manera ofrece una visión más completa que cuestiona la literatura tradicional.

Otro elemento de la ficción autoreflexiva, y un lugar común en la narrativa de Manuel Ramos Otero, es incorporar a sus textos a personajes escritores. Éstos a menudo se preguntan: “¿Por qué escribo esto?” o “¿Estoy escribiendo un hecho separado de mi realidad física o me he asimilado al texto?” Preguntas y dudas como éstas se relacionan con la narrativa que medita sobre el proceso de la creación textual. La inherente dificultad comunicativa de la creación literaria recurre a una diversidad de técnicas, las cuales expone Linda Hutcheon en su libro *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*:

Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading. . . . (29).

Este argumento reitera la importancia del lector para que una ficción produzca un intercambio. Ramos Otero se sirve de la experiencia que el lector aporta, y en relatos como, “El cuento de la Mujer del Mar” y “Descuento”, apela al lector directamente. Además, sus personajes se transforman, se funden o yuxtaponen con otros, y se desplazan. Para este escritor escribir narraciones que reflexionan acerca del ejercicio escritural es más que un desafío ante lo establecido. Es también un ejercicio personal por quien se sabe limitado por las palabras y el tiempo.

En este capítulo estudio siete cuentos de Manuel Ramos Otero, en los cuales hay ejemplos de estrategias metaficcionales. Para analizar estas técnicas me refiero al estudio antes mencionado de Linda Hutcheon. Hutcheon se enfoca en el proceso de creación, el cual se contrasta con el análisis literario anterior, enfocado en el producto final. Hutcheon analiza y ofrece ejemplos de diferentes métodos metaficcionales en la literatura. La prioridad del ensayo, reitero, es un esfuerzo por aproximarse a la instancia del momento de creación.

El término metaficción se refiere a la indagación de la obra literaria como autoreflexión, tanto en el momento de la creación como en el momento de la recepción por el lector. Se le atribuye a William H. Gass el haber usado el vocablo por primera vez para referirse a las novelas experimentales norteamericanas de los años sesenta. Estas narraciones ofrecían una ruptura con las novelas anteriores de corte realista. Según Gass, la innovación de estas novelas ha sido catalogada de diferentes maneras, lo cual él resume de la siguiente manera: “Indeed, many of the so-called anti-novels are really metafiction”. (24-25) ²

² "Philosophy and the Form of Fiction," *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1970; Boston: Godine, 1978.

Otro crítico conocido por sus estudios teóricos es Robert Scholes, quien, en su libro *Metafiction and Fabulation* (1979), define el concepto de metaficción resumiendo algunas estrategias empleadas por John Barth and Kurt Vonnegut, entre otros, durante el proceso creativo: “Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioral, or philosophical qualities, but most writers of metafiction are thoroughly aware of all these possibilities and are likely to have experimented with all of them” (114). La metaficción se sirve de diferentes métodos, y su definición tiene un amplio alcance interpretativo. La escritura deja de ser una práctica mimética y pasa a ser una exploración del acto escritural. En este proceso por expresar la variedad de interpretaciones se multiplican los significados del texto. De manera similar, un ejemplo de las estrategias metaficcionales en “El cuento de la mujer del Mar”, se manifiesta con notas al pie de la página incorporando comentarios críticos de una escritora ficticia, que alude a una escritora real. Esta yuxtaposición de elementos y mezcla de géneros literarios producen un texto autoreflexivo.

Al analizarse la producción textual se reitera la idea del contraste entre lo real y lo creado por la mente humana, por el texto en sí y por el aporte del lector. Esta dualidad, según indica Linda Hutcheon, crea una paradoja:

Reading and writing belong to the processes of “life” as much as they do to those of “art”. It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for

intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. (5)

La paradoja metaficcional se refiere a que el texto exige la participación del lector, y esto crea una dualidad entre lo real y lo ficticio. La noción de una literatura narcisista se refiere a una escritura que refleja el proceso de la escritura y también la participación del lector como fundamental, como expone Hutcheon: “The implied reduction of ‘life’ to a mere product level that ignores *process* is what this book aims to counteract” (5). La estudiosa examina algunas de las técnicas que sirven para enriquecer la narrativa, y señala algunos de estos métodos de escritura autoreflexiva, tales como la trama alegórica, la parodia y la estructura lúdica o de juego.

La cita que da comienzo a este capítulo está relacionada con los binomios de la realidad y la irrealidad, del lector real y el lector implícito. La metaficción elabora estos temas al incluir un personaje escritor como parte de la trama. En este primer capítulo incorporo las ideas planteadas por Linda Hutcheon debido a que analizan el ámbito del lenguaje (las estrategias de la forma) y el entorno del contenido (los temas). El análisis de la estudiosa también se distingue de otras teorías de la metaficción debido a que ella usa la noción del narcisismo. Este concepto se desarrolla a partir de las premisas del ensayo de Freud acerca del narcisismo como preocupación del individuo por sí mismo.³ Esta idea no tiene ninguna connotación negativa sino que es una característica humana fundamental.

³ Freud, Sigmund. “On Narcissism: An Introduction” *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York, London: W. W. Norton, 1989.

La narración construida basada en otras narraciones se ejemplifica en el primer cuento que estudio, “Descuento” de la colección *Página en blanco y staccato* (1987). Este relato es un descontar o desarmar de los componentes empleados en los cuentos de esta colección. Al referirse a las anécdotas que formaron estos relatos, “Descuento” es un ejemplo de la reflexión acerca del proceso de la escritura. Es un relato que intenta ir más allá del acto de recopilación, reflexión y recuento de las experiencias de los personajes. Parto de la premisa borgiana sobre el tiempo, a la cual se refiere el narrador al comienzo del relato, expresando la negación del tiempo y de la escritura. La diada borgiana es planteada por el narrador de la siguiente manera: “Pero si Borges niega la existencia ‘de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos’ y si como luego dice ‘todo lenguaje es de índole sucesiva’, entonces no hay tiempo en la escritura ni hay escritura en el tiempo” (89). Es de esta forma que el narrador establece lo que parece ser una disyuntiva en el texto. El análisis retrospectivo del narrador partícipe en “Descuento” logra construir un relato que incluye recursos metaficcionales, y a un personaje escritor quien, a su vez, intercala elementos biográficos.⁴

La reflexión por parte del narrador escritor señala la interrogativa intensificada por la duda entre lo real y lo creado: “Me leo y me releo para saber si escribo, finalmente, lo que quiero escribir y en esas páginas voy identificando un crecimiento que sé que son los surcos profundos de una arruga que nunca antes noté, que sin embargo ahora me obliga a ser paciente para esperar la otra y comprender que mi arruga es la arruga imprescindible de los que se quedaron vivos”

⁴ Los detalles de la génesis de cada cuento reitera algunas de las experiencias que Manuel Ramos Otero vivió, por ejemplo una llamada telefónica desde Hawaii, pasa a ser fuente temática para “Vivir del cuento”. El dato se refiere a Norma Carr y a la ponencia que luego ésta presentó en Rutgers University “Imágenes: El puertorriqueño en Hawaii” en la conferencia de 1983, “Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura”.

(94). Esta meditación cuestiona los límites entre el proceso creativo y la realidad, y comunica una vivencia en la cual el personaje ha enriquecido su mundo interior a través de sus experiencias.⁵

A partir de esta introspección el narrador se refiere a ejemplos específicos del origen de los textos incluidos para desarrollar el desmantelamiento de éstos. Los elementos biográficos incorporan detalles que aluden a la vida de Manuel Ramos Otero en Nueva York, como la muerte de su pareja, John Anthes: “John murió a los pocos días, en estado de coma, de una hepatitis fulminante contraída en New México. Desde Puerto Rico llegaron cartas de pésame donde, además, atribuían su muerte a AIDS (ese castigo a la promiscuidad y al estilo de vida libertino que los homosexuales llevan en Nueva York). . .” (92). La muerte de John, así como la muerte de otros amigos, (por ejemplo, Víctor Fragoso) a causa del SIDA, forman parte de las experiencias que inspiran los poemarios *El libro de la muerte* (1985), así como *Invitación al polvo* (1991).

“Descuento” se vale del elemento metaficcional al señalar el origen textual del relato. Otro ejemplo de la metaficción se emplea en el relato titulado “Vivir del cuento”, en éste la acción se desarrolla basándose en el intercambio epistolar de un trabajador puertorriqueño en Hawaii, y en la documentación histórica de esta emigración de puertorriqueños. Esta historia a su vez es compilada por el personaje de Norma. Así mismo, la relación de la producción y la documentación apunta a la amistad que Manuel Ramos Otero tuvo con Norma Carr, añadiendo

⁵ La frase, “de los que quedaron vivos” alude a una de las preocupaciones más significativas de la época, la epidemia del SIDA.

un componente autobiográfico. A los temas biográfico y migratorio, se unen el de la relación del narrador con su pareja, y las dificultades y el temor de perderlo. Este tema se desarrolla más adelante, junto con el tema del aislamiento del emigrante. Las causas de los problemas entre el narrador y su “amante” pueden ser el desamor y la muerte siempre cercana, así como declara el narrador refiriéndose a su compañero: “Su silencio se convirtió en el arma necesaria del cuento destinado a la antología y consciente de la muerte o de ser la próxima tortuga asesinada que jamás puede alcanzar la recordada orilla, conté ‘La otra isla de Puerto Rico’” (93). La separación y el silencio son experiencias propicias que impulsan la escritura. El narrador también reitera el tema de la muerte al referirse al poema, “El regreso de las tortugas” de Víctor Fragoso. Según expresa el narrador, el poema se basa en el regreso de las tortugas al mar luego de nacer de las que, “una de cada cien regresará a la orilla” (93), analogía de los pocos que sobrevivieron a la epidemia de SIDA a comienzos de la década del ochenta.

Más adelante, el narrador reflexiona acerca de la práctica de la escritura cuando menciona el origen del relato “La heredera”: “Una sola línea de una carta definió la aventura: ‘Devuélveme las cartas’. Fue como si me dijeran que nos las tomara en cuenta ni que tampoco las contara. Nada puede inducir a la escritura mejor que la negación de la escritura” (97). La cita se refiere a un intercambio epistolar que tuvo con la escritora puertorriqueña, Rosario Ferré. Las referencias a los relatos se entrelazan con los pensamientos del narrador, quien se mueve entre el recuerdo del instante de inspiración y el momento particular en que él los escribe. Memoria y escritura se entrelazan hasta el punto en que el narrador confiesa: “. . . me descubrí en la historia de los hawaianos desde Kamehameha el Grande hasta Liliuokalani y me encontré haciendo trampa en la movida. . .” (100). Las líneas temporales divisorias de la escritura y las líneas diegéticas, en el

contexto del acto de recrear una historia, son difíciles de discernir porque parecen confundirse, la una con la otra.

El relato “Descuento” cobra singular importancia con este descontar o desarmar las anécdotas de los cuentos, debido a que es la última muestra cuentística de Ramos Otero. El cuento termina con la despedida del personaje quien, al regresar a Puerto Rico, declara: “. . . me sorprendió como siempre el sol de Puerto Rico. . .” (109). Este es un regreso no del todo voluntario, como lo habrá sido el regreso de Ramos Otero, ya que con la frase final, el narrador anuncia su muerte: “Después de todo, a cada puerco le llega su sábado” (111). “Descuento” es quizás el texto con más componentes autobiográficos que funcionan dentro del ámbito metaficcional para meditar acerca de la región entre la creación y la vida real.

Para estudiar las estrategias lingüísticas que funcionan para transgredir la literatura canónica y reflexionar acerca del texto, ofrezco ejemplos de la primera colección de cuentos, titulada *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971). En el primer relato que estudio, “Suspensión de soledad en cuatro tiempos de viento” la narración se desarrolla a partir de la muerte de Armando. El sentimiento de pérdida por esta muerte la comunica el narrador, con el uso de los paréntesis se crea una narración a dos voces, expresando la incertidumbre y el cuestionamiento después de una muerte:

Amanda hace lo posible por verme contento. Hasta me susurra palabras al oído. Ayer me contaba que Armando . . . (Armando murió sin despedirse de mí . . .) . . . que Armando . . . (marcharse sin decir adiós . . .) . . . que Armando . . . (¡Cómo si yo pudiese perdonarle sus errores!) . . . que Armando . . . me contaba de Armando y he olvidado sus palabras.

(16)

La narración a dos voces comunica la ambivalencia del narrador, reiterada con la elipsis que señala la duda.

En los siguientes ejemplos el valor fonético, con la paronomasia, va a incorporar la duplicación del vocablo “lloraba”: “Esta mañana me contaba Janessa que Amanda lloraba. Sin embargo Amanda no conoce las lágrimas. . .” (16). Más adelante, la repetición del vocablo “lloraba” se le atribuye a otro personaje: “Esta mañana Amanda me contaba que Janessa lloraba. Sin embargo Janessa nunca llora. . .” (16). La constante repetición, junto con la negación de lo dicho, crea una ambigüedad acerca de quién llora, si ha sido Janessa o Amanda. También se reitera el verbo “desconocer”, con sus variantes, lo cual aumenta la ambivalencia y la interrogativa: “Amanda desconoce a Janessa y a sus sueños de figuras geométricas. . . yo desconozco a Janessa. . . y Armando desconoce a Janessa” (16). La situación, aunque es seria debido a la muerte de Armando, se expresa de una manera lúdica.

El juego verbal del siguiente ejemplo incorpora el políptoton, en el cual el narrador cuestiona la muerte de Armando yuxtaponiendo diferentes tiempos verbales, “Armando ha muerto puede decirse. Pero además Armando muere. Pero además murió o podría volver a morir . . . Las cosas pasadas suscitan cosas eternas” (17). Esta estructura verbal ofrece un nivel interpretativo más amplio. Yuxtapone el tema sombrío de la muerte con el recurso de la flexión verbal, una estrategia que paralelamente puede funcionar como una burla de la muerte o como broma para distraerse del dolor.

El narrador menciona el deseo de alejarse de lo fijo con la variación de tiempos verbales. Así, se aparta del discurso canónico enfocado en una sola perspectiva autoritaria. En el siguiente

ejemplo se contrasta la muerte de Armando con la etapa de las fresas. La narración lírica reitera el objeto, “fresas”, del cual se desprende una posible relación al tema de la *vanitas*:

Amanda no ha podido comprender que el cuerpo de Armando no pasa aún por la etapa de las fresas y que es necesario limitarse a desenredar las hojas enredadas de las enredaderas de uvas que quisieran ser fresas y que tal vez podría pedir por teléfono . . . a cualquier teléfono con olor a flores de moribundo, una corona de muertos con hojas de arbusto de fresas o quizás una corona de uvas que parezcan fresas . . . porque las fresas no pueden crecer en un día como hoy cuando todo ha ocurrido tan distinto de ayer y las fresas florecían ayer en el camino. (17)

El desasosiego del narrador por la muerte de Armando se expresa con la falta de puntuación; mientras que la reiteración de vocablos y sonidos con el recurso paronomástico le transmite un tono de exaltación emocional al cuento.

En “Suicidio con hormigas africanas y ciruelas blancas” encontramos ecos del cuento de Cortázar, “Carta a una señorita en París”. En éste, aunque el personaje vomita conejitos, el componente fantástico se vuelve casi imperceptible debido a la naturalidad de lo cotidiano (los conejitos desordenan un poco el apartamento durante la noche). En el cuento de Ramos Otero el elemento fantástico se integra a la narración con la fluidez del lenguaje poético. El recurso fantástico se refleja en la función consolatoria de las hormigas para contrarrestar la soledad del narrador, quien se refiere a las hormigas africanas como sus compañeras: “Cae la noche con su debilidad corpórea. Pienso que Iván no devora las ciruelas blancas, que será necesario pedirles a las hormigas que suban con cuidado al bolso de compras y me brinden su conversación mientras marchó en busca de las ciruelas blancas” (57). La personificación de la noche “débil” alude al

sentimiento que causa el distanciamiento de Iván de cómo las imágenes se construyen con las frases.

De una manera similar, y vinculado al receptor, en el siguiente ejemplo las imágenes se desprenden de las frases. Reitero, en estrecha dependencia de la participación del lector: “Si pudiéramos comer una palabra sílaba por sílaba sonido por sonido y después tratar de tragarla. . .” (51). El sentimiento de soledad lo pronuncia el narrador con el neologismo “aspasganza”.⁶ Esta palabra hilvana y aplaza la espera de Iván por el narrador, y cobra un matiz de “conjuro”. La sibilante /s/ junto con su variante /z/ ofrecen un sonido suave que parece extender el momento. Esta prolongación o elasticidad relacionada con la palabra “aspasganza” se reitera con la frase “se rompe el resorte”, repitiéndose cuatro veces, dos veces en el tiempo pasado y dos en el presente.

La estrategia metaficcional queda manifiesta cuando el narrador menciona la lectura del cuento de Julio Cortázar, “La autopista del sur” mientras viaja en un autobús. Sus pensamientos también se refieren a la posibilidad de que Iván comiera una ciruela blanca o planeara suicidarse con Nembutales, y también él (el narrador) tomara Nembutales. El uso del condicional y la referencia a tomar las pastillas somníferas alude a un estado de sueño que le añaden ambigüedad a la trama al insinuar dos estados de conciencia. Es posible que el narrador esté dormido por la influencia del somnífero, y que su mente haya creado una ilusión sobre Iván, o que ambos actúen de una forma similar y se borren las fronteras identitarias. El adverbio, “Inquietamente” señala la acción simultánea del narrador leyendo y la rápida acumulación de sus recuerdos:

⁶ Luego de estudiar con Lee Strasberg en 1970, Manuel Ramos Otero funda un taller de teatro en Nueva York llamado “Aspasganza”.

Inquietamente se pasa de un capítulo de recuerdos al siguiente y no se sabe cómo. La señora que se sentó a mi lado en el autobús es joven y sé que no importa. Su cabello es oscuro y su sombrero y sus guantes y el traje y los zapatos y las cápsulas que guarda en el bolso y no importa. (Leo *Autopista del Sur* porque me consume el tedio de la transportación moderna.) Se rompe el resorte. (56)

Los paréntesis separan el comentario del narrador, simultáneo con su meditación acerca de la lectura. Este acto se relaciona con la vida y el espacio en el cual se encuentra el narrador (él está en un autobús). Mientras él relata lee un cuento en el cual la acción se desarrolla en una carretera. El recuerdo de Iván se une al poder de las palabras, por lo cual el narrador concluye con la siguiente frase: “Mejor devoro las palabras y no murmuro aspasganza” (57). Las estrategias lingüísticas, así como la relación del sonido y las imágenes creadas por las palabras, sirven para construir un relato que se mueve entre la fantasía, el deseo y la soledad.

El tema de una soledad compartida entre el narrador y su compañero, también se encuentra en el cuento “En espera de las ratas azules”. El relato es una narración lírica con unas hermosas imágenes que contrastan con el antipoético término ‘ratas’: “Hay algo en las ratas que me fascina. Su posibilidad de tener el vientre lleno de naturaleza, lleno de vientos salados y arenales blancos” (35-36). La frase del narrador comunica el deseo de transformar el feísmo con el rescate del recuerdo del amor que éste siente por Joel. Más adelante, y entre unos paréntesis aclaratorios, la voz narrativa de la conciencia expresa: “(Si pudiera comerme las ratas mientras las olas se comen mi cuerpo. . .)” (36). Esta voz narrativa que alterna entre la caracterización y la meditación, expresa su desolación a causa de la ausencia de su pareja. En esta narración poética, el narrador le lee versos de Neruda a Joel. Efectivamente algunas de las imágenes

empleadas por la voz narrativa nos podrían recordar estrofas de Neruda. La siguiente declaración del narrador se refiere a las dificultades de su relación amorosa incorporando la sinestesia: “Yo le he quitado su alegría de alas y su sonrisa de fresas invernales” (34). La imagen aúna el dolor con la descripción física y emocional de Joel. El narrador sabe que ha contribuido al deterioro de Joel.

En el cuento se menciona reiteradamente un lugar de singular belleza cercano al mar: “Llega una ola y me roza con debilidad las manos” (34). Este lugar contrasta con la imagen negativa de las ratas que se “interponen en nuestros sueños” (35). Para el narrador y Joel, las ratas son un símbolo del temor que puede inspirar la capacidad para detenerse a contemplar lo real y absurdo de la vida, y de la limitación del tiempo: “(Las ratas se nos cuelan largamente.) Adviene la secreta entrega del tiempo que se pierde. La hora. Llega con inmortalidad la vida apresurada” (37). El regreso de las ratas augura la muerte en este relato, que contrapone elementos poéticos y antipoéticos, y en el cual la trama se desprende del lenguaje lírico.

La construcción de las oraciones y el lenguaje lírico funcionan para desarrollar los cuentos “Tren que no pasa por la vía” y “El cuento de la Mujer del Mar”, del libro *El cuento de la Mujer del Mar* (1979). Esta segunda colección trata los temas de la soledad y el exilio con técnicas más complejas: por ejemplo entremezcla, funde, desplaza y bifurca las voces de los personajes. La estructura y la temática fluida apoya el tema del desplazamiento de los personajes (en el espacio), y del desdoblamiento de éstos. Ambos recursos se destacan en “El cuento de la Mujer del Mar”. Unas veces, el sujeto femenino es la Mujer del Mar, y otras veces el narrador se refiere a Julia de Burgos a través de los poemas del personaje de Palmira Parés. Las notas apócrifas al pie de la página hacen referencia a Parés, enfatizando la severa crítica que recibe la

poeta y añadiéndole al texto un subtexto biográfico. Esta crítica y este desprecio son similares al que Ramos Otero recibió por parte de la élite literaria en Puerto Rico. En el caso de Ramos Otero su apertura homosexual no era compatible con la cultura homofóbica en Puerto Rico, y como sabemos, expresar esta preferencia sexual es completamente contraria a cualquier modelo de literatura fundacional o canónica.⁷

La estructura de “El cuento de la Mujer del Mar” expresa la noción de movimiento y fluidez, tanto en el espacio como en cuanto al género sexual: es una manera de sobrepasar los límites tradicionales del comportamiento asignado a cada género sexual y de transgredir la literatura canónica anterior basada en roles fijos para el hombre y para la mujer. En el cuento que estudio a continuación, “Tren que no pasa por la vía”, las tácticas lingüísticas construyen una narración fluida entre dos épocas, y entre los géneros sexuales. El cuento se desarrolla con una voz narrativa omnisciente y partícipe en primera persona. La caracterización del personaje, Julián, observado por la voz narrativa, revela detalles de una relación íntima entre ambos sujetos. Así, por ejemplo, dicha voz comenta acerca de la rutina diaria de Julián, la manera como duerme, y su vestimenta habitual.

El relato presenta el género sexual de la voz narrativa de una manera ambigua. Al comienzo, el narrador se refiere a la mirada que recibe de Julián, y señala: “. . . y desde allí me miras envuelta en la neblina. . .” (12). Más adelante la voz narrativa declara: “. . . y yo titubeo dudoso. . .” (13). El uso del adjetivo femenino (envuelta) en el primer ejemplo difiere del

⁷ Recientemente en Puerto Rico ha surgido una sustancial muestra, en calidad y cantidad de literatura escrita por autores homosexuales y lesbianas. En parte, esto se debe al apoyo recibido por el movimiento de activismo “gay” como respuesta y denuncia a los ataques y asesinatos de homosexuales y personas transgénero.

masculino (dudoso) en el segundo. De esta manera el género sexual de la voz narrativa se presenta como fluido.

La escasa puntuación en el cuento facilita la expresión de ideas simultáneas y le confiere al texto un tono de ensoñación. El meditar es evocativo y señala un estado de conciencia entre el deseo y el recuerdo. En el cuento se yuxtaponen dos épocas o tiempos con la sintaxis, esta larga oración tiene una pausa con los dos puntos. El contemporáneo narra la relación entre la voz narrativa y Joel, y el pasado, alude a una parte de la historia de Puerto Rico ya caduca.

El deseo de la voz narrativa de recobrar el amor de Julián es paralelo al recuerdo de un tren que pasa cerca de un cañaveral en tiempo de zafra. Así una historia deviene en otra, en ambas la emoción del deseo une dos zonas temporales. En el siguiente ejemplo la voz narrativa evoca el itinerario de Julián en relación al cambio entre las dos épocas:

. . . en el vapor de trenes invisibles que los miércoles borran porque quisiera verte bajándote del último tren que acaba de cruzar cañaverales envueltos en el rumor de la zafra y tal vez las hogueras y el humo o el alba preñada entre los rieles de aquel último viaje y después el regreso al Boulevard y a ser: Julián escucha el ruido que las suelas van dejando en las aceras o escucha los ruidos de las voces los carros de pan de Mallorca los susurros de los billeteros cuando pasa cuando cruza las calles adoquinadas cuando dobla esquinas desoladas y llega a la estación de Autobuses Metropolitanos. (12)

La voz narrativa se refiere a la producción de la caña de azúcar en el pasado, debido al decaimiento de la actividad agraria y el desarrollo urbano. La yuxtaposición de las dos épocas se define con la pausa abrupta de los dos puntos, que señala el cambio temporal y nos transporta a un período contemporáneo, en el cual Julián camina hacia la terminal de autobuses.

La vía del tren es un símbolo que delimita una época, y la nostalgia de ambos personajes, como observa la voz narrativa: “. . . porque estabas allí en aquel viaje de tren que pronto acabaría rompiéndome el diagrama de las horas futuras sentado entre los rieles de un tren que ya no pasa por la vía. . .” (14). El cuestionamiento de cada memoria se relaciona con el final de la relación con Julián, y esto a su vez comunica la nostalgia del pasado histórico de Puerto Rico. La yuxtaposición temporal de las dos épocas, la del viaje cíclico de Julián en autobús y en un antiguo tren, funde dos temas. Así recobrar el amor de Julián y recuperar un fragmento de la historia de Puerto Rico se transforma en un mismo acto. La descripción del olor a humo y la sequía del llano cerca de la costa, por donde transita el tren le añaden al cuento una ambientación de un estado emocional vago como el recuerdo.

Hay un notable incremento en el ritmo de las últimas oraciones. Al principio esta aceleración se logra con el aumento de la puntuación. Los dos puntos sirven para separar frases breves a manera de inventario de recuerdos. Por consiguiente se unen épocas, emociones y miradas con un ritmo marcado por el juego verbal, que concluirá el cuento con construcciones sintácticas paralelas. Estas frases cortas comienzan de la siguiente manera: “temporada de zafra: mi corazón latiendo entre las ruedas frías que adelantan su marcha: las alas del sombrero volteadas por el viento: tus pasos avanzando entre espigas de cañas: el rastro de neblina del traje aquel de seda blanca: horizonte de humo: la sospecha: . . .” (17). El ritmo de las frases cortas va incrementando hasta terminar en el crescendo de las oraciones paralelísticas.

La repetición, por parte de la voz narrativa se centra en el vocablo “fuego” y sus análogos metafóricos: “. . .dejando atrás el fuego: mientras descubre huellas insospechadas en la ceniza del cigarrillo ardiendo interminablemente entre sus labios entre los dedos su corazón de fuego

ardiendo entre cenizas y huellas en el Boulevard del Valle” (17). Así se cierra el ciclo del cuento en el lugar donde comienza la acción, el Boulevard del Valle, lugar donde solía caminar Julián por las tardes, y donde lo observa la voz narrativa. El vocablo “fuego” sirve de base para desarrollar la metáfora de la emoción que consume a Julián y sigue una secuencia hasta el final del cuento. Ésta comienza con la metáfora, “corazón de fuego” y termina con el símbolo, “cenizas”. La metáfora se construye de una forma circular, en donde la sintaxis apoya la estructura y la temática. Las vivencias de los sujetos en este cuento no terminan nunca o se repiten, así como es el final circular del cuento. La escasa puntuación de la oración a lo largo del cuento es alusiva a lo infinito y cíclico, como un “eterno regreso”.

Conceptos como la repetición de los eventos y la estructura cíclica se emplean en el “El cuento de la Mujer del Mar”. Aquí los sujetos están en un constante desplazamiento y búsqueda de su identidad. Éstos rescatan sus vivencias a través de sus relatos, los cuales comparten elementos en común. Para el narrador “cuentero”, el acto de contarle la historia de la Mujer del Mar a su amante Angelo funciona como un acto de salvación. El relato del “cuentero” aplaza el momento de la muerte debido a que Angelo es su asesino. De esta manera el cuento tiene un final trágico porque el protagonista no puede escapar su muerte. El fatalismo y su relación con la construcción temporal cíclica es un concepto reiterado por este escritor.

El empleo del lenguaje en “El cuento de la Mujer del Mar” señala los mecanismos relacionados con los ejemplos de los recursos metaficcionales expuestos por Linda Hutcheon. Como ya mencioné, estas técnicas funcionan para elaborar una reflexión constante acerca de la escritura y la lectura del texto literario. Uno de los conceptos que desarrolla Ramos Otero es el de un sistema que multiplica los significados. La plurivalencia de significados en algunas

ocasiones genera ambivalencia; el narrador “cuentero” indica que “Nada es más ambiguo que la palabra. Ni siquiera los espejos. Y sin embargo sólo nos sirven las palabras como espejos de nuestros tiempos” (93). Los espejos multiplican y reflejan los sujetos en el cuento, para quienes la soledad es un tema recurrente. La palabra es el medio que se emite con el bagaje de la época, capacitando un mensaje comprensible.

Durante la descripción del cuarto de hotel en el cual se hospeda la Mujer del Mar, quien se desdobra en la poeta Parés, se emplean frases referentes a títulos de poemarios que aluden a Julia de Burgos. Se establece de esta manera un enlace metaficcional, entre el personaje del cuento y una escritora real. Así pues se elabora el comentario que examina la crítica exclusionaria, por razones de género y del estilo de vidas de ambas mujeres. La literatura canónica ha ignorado y excluido a las escritoras, aún en el caso de Julia de Burgos la cual tiene, hasta cierto punto, entrada a las letras canónicas puertorriqueñas. En “El cuento de la Mujer del Mar”, Ramos Otero crea un personaje que mantiene una relación íntima con otra mujer y usa drogas. La transgresión no puede ser más marcada, en lo que francamente es la humanización de este personaje y por asociación de Julia de Burgos.

Betsy A. Sandlin estudia el personaje de la Mujer del Mar (Palmira Parés) como un sujeto abyecto quien: “Through her violent actions, Palmira instills fear in the representatives of a dominant society, demonstrating that she is beyond their understanding and, as such, beyond their control” (316).⁸ Sandlin estudia la ficcionalización de Julia de Burgos a través del

⁸ Betsy A. Sandlin, “Manuel Ramos Otero’s Queer Metafictional Resurrection of Julia de Burgos.” Este ensayo fue publicado en el libro, *Writing Off the Hyphen. New Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora*. (2008). Véase también la tesis doctoral de Betsy A. Sandlin, “Julia de Burgos as a Cultural Icon in Works by Rosario Ferré, Luz María Umpierre, and Manuel Ramos Otero.” Tesis doctoral. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2003.

personaje de la Mujer del Mar como un ejemplo de transgresión y desmitificación de una figura histórica puertorriqueña.

Otro ejemplo de las estrategias metaficcionales, se manifiesta en el diálogo entre los personajes quienes se refieren a otros textos, como en el siguiente ejemplo en el cual el narrador “cuentero” compara a Angelo con la poeta de la siguiente manera: “Su ruta es un mar en el recuerdo” (106). Esta frase recuerda el título de uno de los poemarios de Julia de Burgos, *Yo misma fui mi ruta*, y similarmente reitera la práctica del viaje de la Mujer del Mar, y de Angelo como inmigrante. Una vez establecida esta conexión, la sintaxis invertida funciona para tratar dos temas, la condición insular de Puerto Rico y el amor del narrador por Angelo: “El pobre se ha metido en mí como ese mar cautivo de mi pueblo” (106). Invertiendo el orden de las palabras de la frase “pueblo cautivo de ese mar”, se desdobra el tema de la soledad y del aislamiento de los personajes con el de Puerto Rico, como isla prisionera del sistema colonial. Así mismo, la imagen de la falta de intercambio y comunicación de la isla nos refiere a las ideas del aislamiento geográfico expuestas por Antonio Pedreira en *Insularismo*.⁹

El trastocar el orden sintáctico de la oración sirve para enfatizar el tema de la soledad y el aislamiento del sujeto que vive al margen de la sociedad. En el siguiente ejemplo se altera el orden de las palabras con el hipérbaton, para mencionar el hotel donde se hospedan los protagonistas, localizado al final de Christopher Street en Nueva York: “Al final, todo volvía a ser la víspera del miedo todo alteraba el orden previsto de los hechos, la ruta increíble del amor

⁹ En su ensayo *Insularismo* (1969), Antonio Pedreira plantea ciertas ideas acerca del carácter y la identidad del puertorriqueño. Es uno de los ensayos más estudiados y criticado, según muchos críticos como José Luis González, Juan Flores y Arcadio Díaz Quiñones, Pedreira presenta una visión elitista y racista.

se había vuelto *la calle al final del hotel*, y la soledad, la mesa redonda de los muertos, regresando de la ribera a la vida . . .” (116, énfasis mío). Al mismo tiempo que cambia el orden sintáctico, el narrador reflexiona acerca de la alteración del orden de los eventos, valiéndose de esta manera de un recurso intratextual porque se desarrolla la trama relacionando los elementos internos del texto. El hipérbaton le añade tensión a lo que es el último párrafo del cuento, mientras que el narrador medita acerca de la caótica concatenación de los eventos. Así mismo la frase “víspera del miedo” alude a la novela de René Marqués titulada, *La víspera del hombre*.

En otra oración se hace alusión al cuento de Emilio Díaz Valcárcel, “El sapo en el espejo”, el trágico documento de un puertorriqueño veterano de la guerra de Corea. Contigua a esta oración, una frase se hace eco de un verso lorquiano: “Por el espejo vio la noche y la calle. Caminando con piernas de sapo vio al enano napolitano cargando su joroba como si fuera la luna. Verde como una aceituna” (114). Esta última oración funciona como un ejemplo de intertextualidad, un recurso empleado como una estrategia metaficcional, en el cual el texto diáloga con otros textos.

A propósito del intercambio de los componentes culturales que encontramos en un texto, los estructuralistas estudiaron las relaciones entre los diferentes textos que sirven para construir el discurso literario. Según ellos, el texto se nutre de una diversidad de elementos que solidifican la comunicación.¹⁰

¹⁰ Yuri Lotman fue precursor de las teorías estructuralistas. En sus estudios del texto literario, Lotman usa el término ‘metatexto’ para referirse a la necesidad de los elementos culturales comunes en la producción literaria. Yuri Lotman interpreto a la cultura como sinónimo de un gran texto que se crea dentro de un espacio semiótico. La semiótica estudia la relación de los signos. En este vínculo existe un significante que es la parte material del signo, y un significado, el cual es el concepto que representa un objeto. Yuri Lotman crea el término ‘semiosfera’ para referirse a la relación semiótica que se desarrolla en una época específica y a su difusión comunicativa dentro de ese contexto cultural. Este espacio semiótico también se puede interpretar como un estado de gestación abstracto

Como muestra el desarrollo de la cuentística y poesía de Ramos Otero, éste se preocupa por el valor estético y técnico de su obra, pero también detrás de este esfuerzo, se revela su interés por documentar una época. Este deseo de ofrecer un documento o testimonio de denuncia se hace más evidente en su tercera colección de cuentos, *Página en blanco y staccato*, en la cual ofrece ejemplos específicos de su situación como víctima del SIDA, y también en el poemario titulado, *Invitación al polvo* publicado después de su muerte. Por otro lado, la recepción de este documento de la época apela a un lector partícipe, lo cual pone en tela de juicio lo que se cuenta, quién lee o el lenguaje que se emplea. Con estas técnicas se crea un mensaje ambiguo y una vacilación, que es diametralmente opuesta al mensaje del canon literario puertorriqueño.

Similarmente, Jonathan Culler habla de un lugar discursivo en el cual puede existir un significado. El texto depende del lector quien, a su vez, sería incapaz de responder a la lectura sin un bagaje cultural. Culler elabora sus ideas siguiendo de cerca el concepto de la intertextualidad, y señala lo siguiente: “The notion of intertextuality emphasizes that to read is to place a work in a discursive space, relating it to other texts and to the codes of that space, and writing itself is a similar activity: a taking up of a position in a discursive space” (“Presupposition and Intertextuality” 1382-1383).

La intertextualidad es una estrategia de la metaficción, y consiste de un proceso que requiere de las experiencias de un *corpus* de discursos o textos, los cuales conforman sistemas de creencias en el ámbito cultural. El lector llega a la lectura con nociones preconcebidas de lo que debe ser y

anterior al lenguaje, pero presente y en desarrollo. Mijaíl Lotman, hijo de Yuri, ofrece un orden secuencial definiendo el texto como un ente que transmite, transforma y produce una nueva comunicación. Mijaíl Lotman declara que el texto tiene una función *mnemónica* o de apoyo para la memoria, y sirve de enlace generacional. Estas ideas se asemejan al concepto de una memoria colectiva que se transmite de generación a generación.

significa el texto que tiene ante sí. Estos principios se basan en convenciones literarias, sin un conocimiento cultural un texto no tendría significado.

Otro concepto que ofrece una aproximación al intercambio textual lo emplea Julia Kristeva, quien acuña la palabra ‘intertextualidad’ partiendo de sus estudios sobre las teorías de Mijaíl Bajtín. La intertextualidad tiene una función semiótica o transformativa del texto al producir nuevos significados. La función intertextual está formada por categorías lógicas y no lingüísticas.¹¹ Kristeva resume el concepto de “intertextualidad” de la siguiente manera: “. . . todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (“La palabra, el diálogo y la novela” 190). Tomando en cuenta el aspecto psicoanalítico, un componente de la intertextualidad es la función de los procesos inconscientes.¹²

El resultado de la intersección entre la imagen y la escritura es considerado un recurso retórico que se remonta a la antigüedad y se conoce como écfrasis. En el análisis del cuento “La otra isla de Puerto Rico”, uso el término écfrasis para referirme a tres pinturas y un dibujo descritos por el narrador. El componente visual y paratextual tiene una función importante para este autor, así como muestran las cubiertas de sus libros. En su primera publicación, *Concierto*

¹¹ Véase el ensayo, “The Bounded Text” publicado en *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell, 1980.

¹² “La palabra, el diálogo y la novela”, publicado en *Semiótica*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1981. El concepto de los procesos inconscientes se relaciona con los métodos mnemónicos de la cultura “colectiva” que se plasma en el texto, así como declara Mijaíl Lotman. Así mismo el lenguaje crea una interacción e intersección comunicativa. La escritura crea un diálogo cultural, el cual puede incluir otras expresiones artísticas como la pintura, ofreciendo una caracterización detallada de una imagen visual.

de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad (1971), una fotografía del autor sentado sobre unas rocas alude al aislamiento y a la soledad. La cubierta del libro *El cuento de la Mujer del Mar* (1979) presenta una fotografía de la madre del autor, y en su tercera colección, *Página en blanco y staccato* (1987), la reproducción de una pintura muestra al autor caminando sobre el andén de una estación de tren, mientras sostiene una sombrilla para protegerse de la lluvia.

El siguiente cuento que estudio “Inventario mitológico del cuento”, de la colección titulada *El cuento de la Mujer del Mar*, se construye incorporando un lenguaje popular que funciona como sorna social. Se yuxtaponen frases coloquiales y mediáticas que reproducen anuncios comerciales de productos de la cocina caribeña como en “(con Sensat sí, si no, nó)” (72), y citas de narraciones de Julio Cortázar. El eslogan comercial se entremezcla con situaciones absurdas y humorísticas, como en el siguiente ejemplo, en el cual el personaje de Ola Sola exclama: “yo no los enveneno con chocolates Schraffts, sino con vino de Hungría” (73). Luego de haber ayudado a reunir los libros de Cortázar y de encontrar *Bestiario*, Ola Sola exclama: ““nostalgia primitiva”” (73). Por esta frase podemos suponer que Ola Sola es una lectora “activa”, práctica, que contradice la idea de que la mujer es una lectora “pasiva”. Un poco en tono de burla, Sola también le envía un disco del bolero “Usted” a Cortázar: “(‘usted me desespera, me mata, me enloquece. . .’)” (73). Los paréntesis separan la meditación de la tonada del bolero pero no determinan quién está meditando, si es el narrador o uno de los personajes.

En el cuento se mezclan las voces y los registros diferentes y se establece un diálogo entre lo real y lo ficticio, entre el arte popular del bolero y el literario con las citas del conocido autor. Es importante reiterar la influencia que tuvo Cortázar en Ramos Otero. Esta reacción surge no sólo por el virtuosismo de la estética cortazariana sino por la técnica revolucionaria que

fragmenta, juega y recrea maneras de llegar a una apreciación de la vida, quizás más profunda. Así mismo, esa época es también una época de revoluciones políticas y sociales en Latinoamérica, la cuales prometen igualdad social.

El recurso intertextual desmitifica la escritura literaria como una labor completamente independiente porque, como antes señalé, una narración depende de otras. Se construye sobre la base de otras narraciones desde el contexto social. En cuanto a esta continuidad enfocada en el aspecto social, James E. Porter observa lo siguiente:

By identifying and stressing the intertextual nature of discourse, however, we shift our attention away from the writer as individual and focus more on the sources and social contexts from which the writer's discourse arises. According to this view, authorial intention is less significant than social context; the writer is simply a part of a discourse tradition, a member of a team, and a participant in a community of discourse that creates its own collective meaning. Thus the intertext constrains writing.

(34-35 "Intertextuality and the Discourse Community")

El análisis de Porter señala la noción de la colectividad, la cual se logra ofreciendo un modo de intercambio más abierto. Similarmente Manuel Ramos Otero construye una narrativa compuesta por diferentes voces con experiencias muy diversas, incluyendo grupos que viven en la periferia de la sociedad. Al incluir estos grupos, él cuestiona el legado de las letras canónicas puertorriqueñas.

En el segundo capítulo de esta tesis desarrollo más a fondo el tema de la voz de la colectividad, un concepto relevante, sobre todo porque se relaciona con Ramos Otero, a quien tanto se le tildó de solipsista. Por un lado el término "solipsista" se puede considerar un ataque

por algunos críticos, un ejemplo conocido es el comentario de José Luis González en una conversación con Arcadio Díaz Quiñones.¹³ Esta crítica se debe en parte a que Ramos Otero, tanto por su estilo de vida como por su preferencia sexual es despreciado por la comunidad literaria en Puerto Rico. Por otro lado, me parece más acertado el análisis de Juan Gelpí del cuento “Hollywood memorabilia”, ya que ofrece ejemplos concretos y examina de cerca la escritura de Otero como una denuncia hacia la escritura canónica: “Al igual que en otros cuentos del libro, hay aquí solipsismo irreverente: a las arrogantes declaraciones del narrador, que comienza el texto declarando ‘Yo soy Dios’, (*Concierto 77*), se añade un gran escepticismo político” (*Literatura y paternalismo* 139-140). Más bien, me parece que las estrategias que usa Ramos Otero se basan y desarrollan tomando en cuenta la pluralidad de voces, y si emplea rasgos solipsistas es para provocar al lector.

En el relato “Inventario mitológico del cuento” los recursos intertextuales quedan manifiestos con la intercalación de citas de la narrativa de Cortázar. Sobresale la cita del cuento de Cortázar, “Las armas secretas”, que anuncia el asesinato de un personaje como un acto de venganza: “También quiso saber por qué íbamos a liquidarlo, y se lo explicamos, vaya si se lo explicamos” (74). Incluir estas citas sirve como un nexo del reiterado deseo del narrador de asesinar al famoso autor: “El problema era que quería lo que quería porque lo quería a él, el asesino enamorado del asesinado, pero no todavía” (81). Se presupone que el lector ha leído a Cortázar y conoce el bagaje cultural y sus destrezas de escritura, sobre todo la práctica escritural

¹³ Mucho se ha criticado al autor por incluir elementos autobiográficos. Por ejemplo en una conversación con Arcadio Díaz Quiñones, José Luis González señaló: “En Manuel Ramos Otero veo yo a un escritor indudablemente talentoso que no ha logrado todavía el distanciamiento artístico necesario para transmutar ciertas vivencias en literatura. A este escritor le sucede con el sexo lo que a otros con la política” (Quiñones 46-47).

como juego del desmantelamiento de los capítulos en la novela *Rayuela*. El cuento de Ramos Otero también se construye como una narrativa lúdica que fragmenta el orden lineal, yuxtapone los diálogos y mezcla los registros lingüísticos. Parece contradictorio que el narrador quiera asesinar al autor, de quien se declara enamorado, pero esta yuxtaposición comunica la progresión y la acumulación textual lograda con la lectura, y refleja el ejercicio creativo de la escritura como una relectura. En el cuento se incorporan los fragmentos de una narrativa que ya existe: la de Cortázar, y otra que podría ser la del narrador escritor, quien medita sobre lo que aún no ha escrito: “Abrí el libro y allí estaba el cuento que yo hubiera escrito el Año Viejo próximo” (81). Así pues, se borran las fronteras de la escritura y la vida, descartándose de esta manera cualquier límite entre lo real y lo ficticio. Intercalar oraciones de textos de Cortázar también señala que el relato híbrido de Ramos Otero se construye sobre la literatura que lo precede, en este ejemplo, la escritura de Cortázar, una de sus fuentes de influencia más importante.

Este relato es un “inventario” del narrador escritor, quien recoge una taxonomía textual que establece coordinas temáticas, y que según expresa Arnaldo Cruz-Malavé:

...en "Inventario" los personajes fragmentan y arman, desarticulan y combinan los textos de Cortázar, en una especie de *bricolage* digno del mejor ‘lector cómplice’, para crear una ceremonia que concite el paso de su avión fálico sobre la isla de Puerto Rico.

Utilizando el método de lectura lúdico, activo propuesto por Cortázar. . . (“Para virar” 25)

En el cuento la mujer tiene una posición privilegiada como dadora de vida y como lectora partícipe de los textos referidos. De hecho, todos los personajes son sujetos femeninos: la poeta Ola Sola, la Corteja de la Vida, Carmen Cachete y la emperatriz china. Las voces de los sujetos

femeninos se entremezclan con las del narrador escritor y con las de las citas de Cortázar. Con esta polifonía de voces se construye, como antes mencioné, una “escritura relectura”, la cual conlleva el bagaje cultural de los textos anteriores.

En “Inventario mitológico del cuento”, mientras el narrador fantasea sobre su plan para asesinar a Cortázar, los demás personajes se preparan para el entierro de la Corteja de la Vida. Ésta es un símbolo de la enfermedad reflejado en el cáncer como resultado de una sociedad que desprecia a la mujer. La Corteja de la Vida especifica en su testamento que la entierren en la Cordillera Central de la isla, entre dos montañas conocidas como las Tetas de Cayey. El símil equipara la geografía con la mujer para aludir al regreso a la tierra en un sentido patriótico, aunque no falta el comentario crítico del narrador hacia la elite cultural por su conservadurismo, en este ejemplo la crítica está dirigida al Instituto de Cultura: “. . . quel Instituto de Cultura declara una ofensa pública aspectos de nuestra toponimia. Tenemos que matarlo porque sí, por ser el otro” (75).¹⁴ La desconstrucción de los textos de Cortázar incluidos en el relato es una manera de confrontar las ideas que imponen limitaciones; mientras que el temor a la otredad lo expresa la voz narrativa con el deseo de eliminar a Cortázar “por ser el otro”. El cuento se desarrolla de manera lúdica incorporando fragmentos de los cuentos de Cortázar, pero aún cuando prevalece el humor y la sorna, funciona para cuestionar la credibilidad del texto.

La dualidad de la vida y la muerte se desarrolla paralela al deseo y la enfermedad de la Corteja de la Vida. El cuento también emplea la mitología taína al mencionar las deidades,

¹⁴ En algunas ocasiones encontramos variaciones ortográficas y gramaticales en los textos de Manuel Ramos Otero. En este ejemplo, él une la conjunción con el artículo en la palabra, “quel”; en otros, la ruptura con la gramática normalizada es más notable.

Yocahú, Oahu y Atabex, así como la palabra taína “caney”, no sin ser éste, el caney de la emperatriz china, creando un discurso transcultural en el cual la mujer juega un papel central.

Al analizar la intertextualidad en una narrativa ficcional puede enfocarse la producción y la recepción. La obra de Manuel Ramos Otero incluye ambas inquietudes. En muchos de sus relatos hay un personaje escritor, como ocurre, por ejemplo, en “Descuento” y “El cuento de la Mujer del Mar”. De hecho, en la mayoría de los cuentos hay personajes escritores. Esta estrategia sirve para hacer un constante cuestionamiento de la historia, y más específicamente, para señalar, el proceso de la redacción y de la documentación histórica. La recopilación y la suma de las fuentes textuales, funciona para reflexionar acerca de la escritura.

En el próximo cuento que estudio, el narrador escritor recopila documentos históricos del personaje principal, Usbaldo Olmo Olmo, un librero puertorriqueño que guarda con recelo textos de la historia de la isla. En “La otra isla de Puerto Rico”, el personaje narrador Usbaldo Olmo Olmo medita sobre la escritura, tanto la histórica como la ficcional. Esta práctica se aleja de la literatura canónica que se concentra en el personaje. Otro resultado del empleo del personaje escritor es que logra una relación más estrecha con su lector al identificarse en el texto y compartir sus dudas con el lector.

En “La otra isla de Puerto Rico” el narrador escritor intenta salvar los documentos del personaje de Usbaldo Olmo Olmo. Esta empresa de documentación intercala vivencias personales de Olmo Olmo y recuentos de la historia de Puerto Rico. También se incluyen fragmentos ficcionalizados de la historia relacionada con los enfrentamientos contra el ejército español, también se incluyen datos de sucesos reales como la fallida revolución del pueblo de Lares. La amalgama de los elementos reales y ficcionales se contrapone con las experiencias

migratorias de Usbaldo Olmo Olmo. El tema de la emigración se recrea con un tono sombrío que intensifica la melancolía de Olmo Olmo, lo cual señala la pérdida de su país, Puerto Rico y la imposibilidad de regresar. Los personajes parecen fluir entre los diferentes espacios sin un foco determinado. De hecho se cuestiona la localización de las islas de Puerto Rico y de Manhattan, respectivamente. El narrador escritor se presenta como un historiador afanado por preservar una parte de la historia de los puertorriqueños, tanto los que se quedan en Puerto Rico como los que emigran. Así, pues, se confunden las fronteras entre la ficción y la historia en una narrativa ambigua y contestataria. Es así que el progreso de la narración ofrece una ruptura con la literatura canónica, y la yuxtaposición de los géneros literarios sirve para cuestionar y enfrentar directamente el texto.

Uno de los recursos empleados que comunica el aislamiento y la nostalgia del emigrante se plasma en la descripción de un tríptico de pinturas y de un dibujo en el apartamento de Usbaldo Olmo Olmo, en la ciudad de Nueva York. En “La otra isla de Puerto Rico” esta descripción efrástica de los cuadros comunica la sensación de vivir entre espacios divididos o fronterizos. Además, tal descripción detalla la caracterización de la figura humana que parece moverse entre las líneas de la composición pictórica:

La pintura, a la izquierda de nosotros (y de ustedes), es un retrato de Don José Usbaldo Olmo Olmo, desnudo, ocupando la mitad occidental de la pintura. Un remolino de pinceladas fragmentadas aísla la figura humana que casi quiere escaparse del cuadro. Sin embargo, la pose estática, sentado en una silla de oficina, hace que los brochazos cortos le adjudiquen el aura de una momia azteca. (19-20)

La figura “estática” comunica un sentido de aprisionamiento, y el remolino de pinceladas limita el movimiento. En la pintura del centro la melancolía se caracteriza con los tonos sombríos de la composición y con la mirada “perdida” de la delgada cara del hombre representado:

La pintura del medio consta de cuatro elementos: un busto de Don José Usbaldo Olmo Olmo, con camisa azul añil, de rostro cadavérico y ojos perdidos; un fémur, que atraviesa la pintura de arriba abajo como la posibilidad de un tajo, y cuyo color es amarillento, sugiere un hueso podrido por el tiempo; detrás del busto y el fémur, el mapa de la isla de Puerto Rico es una mancha difusa de verdes contaminados, sobre la cual el pincel ha sido manejado por el ojo de un huracán; y el mar, detrás de los otros elementos, puede que sea el Mar Negro. (20)

Esta descripción representa la progresión del deterioro de Olmo Olmo. Es significativa la inclusión del fémur, el hueso más grande del cuerpo, que divide como un “tajo” o como una herida la pintura. La distorsión y la inexactitud geográfica en la frase, “puede que sea el Mar Negro”, reitera la vaguedad y la duda, y sugiere que las nociones, de identidad y de nación no son fijas sino cambiantes.

La tercera pintura está situada a la derecha del resto de las pinturas y presenta la figura de Usbaldo Olmo Olmo, pero esta vez la figura entra a la pintura por el lado derecho. La iconografía revela un regreso (el de Usbaldo) con un trasfondo, el cual, usa la simbología tradicional del fuego para señalar la purificación o transformación de Usbaldo o del lector partícipe como indica la apelación “y de ustedes”. El narrador describe el cuadro de la siguiente manera:

La pintura, a la derecha de nosotros (y de ustedes), presenta a Don José Usbaldo Olmo Olmo, desnudo y gris, de perfil, entrando por la pintura desde su filo oriental, levitando casi sobre una carretera de asfalto blanco, que parte en dos un bosque de fuego, y a cuyo extremo diagonal tres cuerpos de desnudez indefinida, indican con sus brazos alargados al “aparecido”. (20)

La apelación al lector (“de ustedes”) evoca la técnica de perspectiva en la cual el narrador y el lector comparten una misma focalización, están en un mismo plano. Un ejemplo similar es el *mise en abyme* en la pintura de Velázquez, “Las Meninas”, y el concepto de la participación en el proceso creativo. El público es partícipe si consideramos que si está frente a la pintura de Velázquez, estaría al lado de los Reyes Católicos, quienes están reflejados en el espejo del fondo.¹⁵

En la parte superior, y al centro del tríptico, hay un dibujo que sirve para consolidar la presencia y el historial de Usbaldo, y presenta el decaimiento físico y emocional del librero:

Sobre la pintura del medio, está colocado el dibujo al carbón sobre papel de algodón gris plomo: de la esquina inferior izquierda emerge el busto de hombros caídos de Don José Usbaldo Olmo Olmo, cuya mirada negra y los surcos de las arrugas que la rodean, acentúan las orejas puntiagudas del Hamlet de la calavera; y de la esquina superior derecha cuelga un fémur; pero esta vez, el hueso es un arma peligrosa. (20)

¹⁵ Michel Foucault propone una interpretación en la cual el público establece una participación activa con la obra de arte. En el ensayo *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines* (1966), Foucault ofrece un análisis de la obra de Diego Velázquez para desarrollar el concepto de las “epistemes”, las cuales son unidades de producción cultural dentro de períodos históricos específicos.

El peligro se puede referir a la soledad y el aislamiento de Olmo Olmo en el exilio. El hueso de la pintura del centro, aunque desafiante, establece un balance en la composición. El fémur en el dibujo evidencia una progresión hostil, posiblemente de la separación que el personaje no es capaz de conciliar la separación y la soledad en el exilio.

A menudo la percepción de las experiencias migratorias de los puertorriqueños, y las diferencias los que entre los que se van y los que se quedan en la isla, se mantienen privadas. Algunos escritores de origen hispano, nacidos en los Estados Unidos, como los llamados ‘Latino Writers’, se valen de la mezcla del inglés y el español para expresar su posición política y señalar el valor de las experiencias de los inmigrantes.

A comienzos de este capítulo me enfoqué en varios de los recursos empleados por René Marqués para la construcción de la literatura canónica puertorriqueña. Muchas de estas ideas parten de un ideal hispanófilo y hacen hincapié en mantener el uso de un español considerado castizo. Apartarse de ciertas reglas y vocablos implicaría oposición al ideal de una sociedad homogénea puertorriqueña con respecto a la cultura norteamericana, René Marqués y Antonio S. Pedreira expresan esta confusión. Para finalizar este capítulo me interesa incluir una observación de Jossianna Arroyo referente al uso del inglés en el cuento “Página en blanco y staccato”. A diferencia de otros cuentos y poemas en los cuales Ramos Otero intercala frases en inglés, en este cuento el uso del inglés me parece significativo debido a que recae directamente en un personaje racialmente híbrido, llamado Sam Fat.

Este personaje representa una mezcla de culturas y de razas, su madre es puertorriqueña y su padre es chino. El lugar de encuentro del narrador escritor y Sam Fat es el Lower East Side de Manhattan, en un lugar conocido por acoger una multitud de grupos inmigrantes, incluyendo a

los puertorriqueños. En este cuento la descripción física que el narrador puertorriqueño hace del personaje neoyorican de Sam Fat, demuestra cierta ambivalencia o extrañamiento. Jossianna Arroyo propone una interpretación de la relación entre el narrador y Sam Fat. Esta interacción se basa en las reacciones de los personajes hacia la pobreza y la división de clases, las cuales son parte de la experiencia de la diáspora puertorriqueña. Según Arroyo, aunque Manuel Ramos Otero crea un “puente” literario y crítico, el extrañamiento del narrador ante Sam Fat refleja una reacción adversa:

Sin embargo, y a pesar de que la narrativa organiza las experiencias del exilio como temática principal, y estas se reconstruyen en varios niveles de complejidad (y desde varias voces), hay un distanciamiento claro de esas otras voces “en inglés” que acercaría paradójicamente a Ramos Otero a la misma generación de escritores del “canon” que quiere deconstruir. (“Itinerarios de viaje” 341)

Esta reacción parece contradictoria pero refleja el sentimiento de incomunicación y división persistente, aún para aquéllos que defienden la diversidad de las vivencias de los inmigrantes puertorriqueños. El narrador “cuentero” se aparta y mira de reojo al sujeto que tiene ante sí (Sam Fat) con un sentimiento de otredad. El encuentro incomoda al narrador y lo confronta con su propia identidad, interpreto este encuentro como una reacción que alude al concepto de “The Uncanny”, según lo planteó Freud.¹⁶ La noción de “uncanny”, se refiere a un momento de repulsión ante lo que tenemos ante nosotros porque reconocemos algo familiar o algo que es

¹⁶ “The ‘Uncanny,’” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, trans. and ed. James Strachey et al. (London: Hogarth, 1955), 217-56; or in *The Pelican Freud Library*, vol. 14, trans. James Strachey, ed. Albert Dickson (Harmondsworth: Penguin, 1985), 335-76. For Freud’s German text, see the *Gesammelte Werke*, vol. 12, ed. Anna Freud et al. (London: Imago, 1947), 227-68; or the *Studienausgabe*, vol. 4, ed. Alexander Mitscherlich et al. (Frankfurt: Fischer, 1970), 241-74.

similar en nuestro interior y posiblemente como algo oculto. En ambos casos, la repulsión que siente el narrador al confrontar a este hombre de mezcla racial, refleja un sentimiento de algo oculto en que él reconoce en sí, lo cual también se puede interpretar como la reacción de un hombre exiliado quien ha vivido la experiencia poscolonial.

Alberto Sandoval analiza la confusa y ambigua identidad del puertorriqueño emigrante, a quien él describe metafóricamente como un “barco al garete”, y también analiza la recepción denigrante hacia el nuyoricán.¹⁷ En el segundo capítulo retomo esta controversia del estigma del puertorriqueño residente en Nueva York desde el punto de vista de las ideas planteadas por Arcadio Díaz Quiñones, quien señala que algunos grupos sociales elitistas: “pretenden negar la legitimidad de ser de la emigración puertorriqueña, doblemente estigmatizada por algunos criollos y por sectores norteamericanos” (172).¹⁸ Una de las críticas hacia el puertorriqueño en Nueva York es su práctica de mezclar el español con el inglés o *spanglish*. También en el segundo capítulo, estudio el término “uncanny” según lo usa Homi Bhabha para hablar del comportamiento del emigrante, quien se esfuerza por tener un lugar en la sociedad pero a quien se percibe como el “Otro”.

A propósito de las divisiones de las clases sociales y el estigma hacia el emigrante, me concentraré en analizar la narrativa de Ramos Otero para estudiar cómo este escritor transmite un mensaje colectivo que comienza con la soledad y la univocidad, y llega a incorporar las voces múltiples. La inclusividad también significa que sus personajes se expresan fuera de las

¹⁷ Véase el ensayo, “Mira, que vienen los nuyoricans!: El temor de la otredad en la literatura nacionalista puertorriqueña.” Publicado en la revista, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, No. 45 (1997), pp. 307-325.

¹⁸ Véase el ensayo *La memoria rota*, (1993), de Arcadio Díaz Quiñones.

estructuras de binomios, tales como el género sexual. Para analizar el desarrollo del tema de la colectividad, comienzo estudiando la primera colección de cuentos, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), la cual, como anuncia el título, surge de una voz aislada. Luego, para enfocarme en el desarrollo de las diversas voces que construyen el discurso, analizo varios de los cuentos de su segunda colección, *El cuento de la Mujer del Mar* (1973). Finalmente, estudio algunos ejemplos de su tercera colección *Página en blanco y staccato* (1987), la cual consolida el mensaje de la colectividad, y concluye con la despedida del último relato titulado, “Descuento”.

Capítulo II

La experiencia colectiva desde el exilio

“Estamos en medio de los otros de la otra isla de Puerto Rico, más de un millón de fotografías ignoradas en los archivos de emigrantes. Hace tiempo que estamos llegando a esta isla, desde la otra, y ustedes lo saben.”

Manuel Ramos Otero, “La otra isla de Puerto Rico” (20)

“Uno es tanta gente a la misma vez.”

Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar” (50)

“Y sobre todo necesito, más que mis ojos, los ojos de otra gente que pueda hacer el odio o el amor con mis palabras.”

Manuel Ramos Otero, “Descuento” (94)

El propósito de este capítulo es examinar el tema de la soledad desarrollado por Manuel Ramos Otero, desde la experiencia de la marginación del sujeto hasta la progresión y la convergencia de una voz colectiva que sirve de testimonio en los cuentos del autor. Como demuestra el epígrafe de “Descuento”, para crear esta narrativa el escritor depende del intercambio, el contraste y el choque de las voces que construye el discurso. Analizo algunos de los cuentos de la primera colección *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971). En esta colección muchos de los personajes fracasan en su intento por formar vínculos de comunicación. Estos sujetos viven en una zona intermedia entre la realidad y la ilusión, y expresan sus deseos a través de medios como el cine y el teatro. Al tantear estos espacios se convierten en víctimas del aislamiento.

Las experiencias individuales se van integrando para proyectar un mensaje común en la segunda colección *El cuento de la Mujer del Mar* (1979). Aquí los personajes se desdobl原因 y las voces se funden interconectando las historias. En esta parte destacaré la importancia del sujeto femenino, tema central en la obra del escritor, el cual funciona como táctica para confrontar y revisar la literatura anterior.

La escritura canónica puertorriqueña, como muestra una gran mayoría de la literatura entre los años treinta y los cincuenta ha dejado un legado que excluye la voz femenina. Algunos textos de la literatura de la generación del 50 caracterizan al sujeto femenino como a un ente negativo que castra al sujeto masculino. El cuento de René Marqués titulado, “En la popa hay un cuerpo reclinado”, de la colección *En una ciudad llamada San Juan* (1960), es un ejemplo dramático del miedo a cualquier influencia que desestabilice el orden patriarcal. En este cuento, el esposo envenena a la esposa y luego se castra en un acto desesperado e infructuoso. René Marqués asoció el deterioro social del pueblo puertorriqueño con los movimientos feministas que habían seguido el modelo norteamericano “matriarcal”, y que habían apartado al puertorriqueño de la tradición del *pater familiae* romano. La mujer, en algunos ejemplos de esta generación, se presenta como un ser que obstaculiza al hombre, o como una figura sin voz, cuyo papel es sustentar el honor de la familia. El orden en esta sociedad se mantiene con la obediencia hacia el hombre, primero hacia el padre y luego hacia el esposo.

Para estudiar el papel del sujeto femenino en la cuentística de Ramos Otero, estudiaré dos cuentos de la colección, *El cuento de la Mujer del Mar* (1979), el “Romance de Clara Gardenia Otero” y el título homologo, “El cuento de la Mujer del Mar”. Concluiré el capítulo enfocándome en tres cuentos de su última colección, *Página en blanco y staccato* (1987). En los dos últimos que estudio, la expresión de la intersección y el intercambio racial y cultural como una consecuencia del movimiento migratorio es marcada. Los cuentos de esta colección se enfocan en el desplazamiento y el desarraigo y como resultado los personajes intercambian sus vivencias. Me enfocaré en estos intercambios para estudiar cómo se proyecta la experiencia colectiva. Sobresale también el tema de la muerte desde una óptica real ya que, para la fecha de la publicación de esta colección, el autor había sido diagnosticado con la enfermedad del SIDA.

Por esta razón el tema de la muerte, que desde el comienzo de su labor creativa es central, ahora se trata desde una perspectiva que revela una realidad muy personal, incluyendo varios elementos autobiográficos. Por ejemplo, en “Descuento” la escritura va en retroceso para descontar los momentos de captación que produjeron los cuentos de la colección.

Esta etapa se recrea con ejemplos que refieren a nombres y experiencias de la vida del escritor durante los años ochenta en la ciudad de Nueva York. El tono de la escritura es meditado y sombrío, con finales abiertos que ofrecen diversas interpretaciones. En el caso del último cuento que estudio, “Página en blanco y staccato”, el narrador es asechado por un asesino que simultáneamente es su amante, el detective Sam Fat, hijo de una puertorriqueña y un chino. Este personaje sirve para tratar la complejidad de la mezcla racial y la experiencia migratoria. El tema detectivesco funciona para enmarcar la historia dentro de un estilo narrativo irónico con el juego lingüístico del término “investigador”. Sam Fat se imagina participando en una película “noir”, así como indican sus gestos, pero en última instancia sus acciones reflejan la búsqueda de su propia subjetividad.

En el relato confluyen las acciones de los personajes en la trama y en la página en blanco, hasta integrarse ambas en la escritura que funciona como una manera de aplacar la angustia de la muerte próxima, a causa del SIDA. La página en blanco pasa a ser una manera de dejar constancia, a través de la escritura de dos vidas, la del narrador y la de Sam Fat. Así pues, la labor literaria es una meditación de la realidad, la ficción, y hasta cierto punto una burla irónica ante la muerte. En “El cuento de la Mujer del Mar”, también se caracteriza al personaje de Angelo “a la caza del narrador”, mientras escucha la interminable historia de la Mujer del Mar que relata el narrador “cuentero” para aplazar la muerte. En ambos personajes se percibe el factor de la otredad: Sam Fat, debido a su mezcla racial; y Angelo, comparado con un Polifemo.

Ambos personajes son diferentes y monstruosos, en estos dos relatos donde la muerte es un tema integral.

Desde la distancia del exilio surge la colectividad como uno de los resultados de la experiencia compartida del inmigrante puertorriqueño en la ciudad de Nueva York. Muchas veces tal colectividad surge del rechazo ante las diferencias y las costumbres que se desarrollan en el país extranjero. Las transformaciones surgen con los cambios y la asimilación en la cultura norteamericana, las cuales pueden contradecir las tradiciones de la isla. Una de las consecuencias más notables de este rechazo es la variación del uso de la lengua española. Estas variaciones llevan a conjeturas y prejuicios que crean una separación entre el puertorriqueño residente en Puerto Rico y el emigrante o “nuyorican”, término peyorativo para referirse a los descendientes de los puertorriqueños establecidos en Nueva York. En defensa de la experiencia cultural de estos emigrantes, la cual es percibida de una forma negativa dentro de la isla por la élite intelectual, un grupo de escritores de ascendencia puertorriqueña radicados en Nueva York utilizan el término “nuyorican”.

En 1974 abre en el Lower East Side el Nuyorican Poets’ Café, un espacio que sirve para compartir y darle voz a estas vivencias del puertorriqueño en el exilio. Los versos de estos escritores confrontan la marginalización que crea el prejuicio. Un ejemplo es Tato Laviera, quien expresa este rechazo celebrando la hibridez del puertorriqueño. En la siguiente cita del poema “asimilao”, Laviera excluye consonantes para comunicar el estilo lingüístico de raíces africanas que es parte del uso del español en Puerto Rico. También yuxtapone ambos idiomas, el inglés y el español, para señalar la transculturación del intercambio migratorio: “assimilated? qué assimilated, / brother, yo soy asimilao, / así mi la o sí es verdad / tengo un lado asimilao. / you see, they went deep . . . Ass / oh they went deeper . . . SEE / oh, oh, . . . they went

deeper . . . ME / but the sound LAO was too black / for LATED, LAO could not be / translated, assimilated” (*AmeRícan* 54). Los versos reflejan la diversidad y celebra la mezcla de razas y de culturas.

La división que existe entre los que se van a Nueva York y los que se quedan en Puerto Rico radica mayormente en la diferencia de clase social. Muchas veces se asocia al emigrante de los años cincuenta con la pobreza, lo cual obstaculizó el progreso económico de estas personas durante la segunda mitad del siglo XX. A finales del siglo XX el movimiento poblacional hacia los Estados Unidos fue, y continúa siendo, diferente debido a que, en su mayoría, estos emigrantes son profesionales. La cuentística de Ramos Otero narra las experiencias de diferentes grupos migratorios, yuxtaponiendo datos históricos desde comienzos hasta finales del siglo XX.

Algunos componentes de la historia que incluye este escritor son referencias a emigrantes en la urbe de Nueva York, así como una parte de la historia menos conocida, que es la de los llamados “Borinkis” o puertorriqueños contratados para trabajar en los campos en Hawaii. En la narrativa de Ramos Otero existe un subtexto que entrelaza la biografía y las vivencias de los sujetos abyectos, como lo son los homosexuales. La complejidad de esta narrativa surge de la experiencia personal del escritor. Su apertura homosexual aumentó el sentimiento de aislamiento debido a la discriminación que sufrió en Puerto Rico como hombre homosexual. Su escritura a menudo se desarrolla en un espacio al margen de la sociedad. Esto no significa que su obra esté fijada en extremos ideológicos sino que oscila e incluye diferentes experiencias. Así como muestran sus personajes multifacéticos, los cuales exploran y expresan diferentes aspectos de sus vidas. Algunos de los cuentos que aquí estudio tratan el tema del desplazamiento de los puertorriqueños a los Estados Unidos, y comunican la experiencia colectiva que aúnan las diferentes voces.

Con la caracterización negativa de “Nuyorican” se califica al inmigrante como al “otro”, según expresa Arcadio Díaz Quiñones en su ensayo *La memoria rota* (1993). Quiñones estudia el tema de este desplazamiento poblacional durante los años 50, y los cambios socioculturales que acaecieron como resultado. El desprecio hacia estos grupos tiene dos aspectos irónicos. El primero es que este éxodo masivo es uno de los resultados de las negociaciones del gobernador Luis Muñoz Marín para solidificar la asociación con los Estados Unidos, y los planes de la implementación industrial en Puerto Rico. Estas negociaciones incluían mantener bajo el nivel de desempleo en la isla. Durante la década de los años cuarenta, Muñoz Marín apoyó una estrategia conocida como “Operation Bootstrap”, para mejorar el nivel socioeconómico en la isla. El propósito de este programa fue fomentar la industria y la infraestructura del país. Para facilitar las inversiones norteamericanas, se les ofrecieron ventajas económicas a los inversionistas. La rápida industrialización tuvo unas consecuencias negativas para la agricultura, y muchos campesinos o “jíbaros” quedaron cesantes. La falta de trabajo fue un factor que aceleró la emigración hacia los pueblos de la costa y los centros urbanos, incluyendo San Juan. En esta época también surgió una emigración masiva hacia ciudades como Nueva York y Chicago. Los efectos de esta mecanización laboral fueron la pobreza para muchos puertorriqueños en la isla, así como en el exilio.

René Marqués escribe acerca del deterioro social en el contexto urbano en los cuentos que recoge la colección titulada *En esta ciudad llamada San Juan* (1960). Mientras tanto desde el exilio, José Luis González recrea la experiencia migratoria en relatos como “En Nueva York” (1948), y Pedro Juan Soto presenta al puertorriqueño como víctima de sus circunstancias en los relatos de la colección *Spiks* (1956). Estos escritores, miembros de la generación del 50, exponen la fragmentación social como resultado de los abruptos cambios sociales consecuencia

del sistema colonialista norteamericano. El puertorriqueño se convierte en un sujeto abyecto, cuya expresión se retrata en la desesperación y la enfermedad.

El segundo aspecto irónico de esta emigración en masa es la crítica al emigrante puertorriqueño por los intelectuales radicados en la isla, los cuales menosprecian la autenticidad cultural de estos puertorriqueños desplazados: “Curiosamente, las elites profesionales de la isla que a menudo también los despreciaban –y los desprecian- sí tenían un poderoso deseo de asimilación a la ‘alta cultura’ norteamericana, y del poder y el prestigio que ello conllevaba” (Quiñones 50). Esta llamada alta cultura norteamericana, ejemplificada en la literatura, queda expuesta en Puerto Rico por Nilita Vientós Gastón, y revela la falacia del término “cultura homogénea” puertorriqueña. El interés literario y cultural por lo extranjero y “heterogéneo” está propuesto por una mujer, quien rechaza los modelos “excluyentes” de una sociedad patriarcal que le impiden a la mujer participar en el proyecto cultural del país. El aporte de Vientós Gastón enriquece la perspectiva de la situación política de la isla como heredera de diversas culturas. Durante esta época la literatura puertorriqueña construye un discurso con miras a un pasado idealizado. Este ideal expresa la necesidad de una sociedad uniforme para establecer una nación. Una de las estrategias de la situación de dependencia del colonizado es crear mitos que intentan comunicar la coherencia social.

La recreación de los mitos es una fuente temática literaria con un extenso legado cultural, esta es una de las razones de su riqueza expresiva. Algunas veces su función en el discurso es articular sucesos insólitos, mientras que, en otras, su extenso historial facilita su integración a las vivencias de un pueblo. Los mitos sirven para generar una narrativa nacional debido a su capacidad para integrar componentes que han pasado a formar parte de la cultura; su cualidad es la riqueza humana. A menudo los intereses del Estado se enfocan para crear un

sentido de coherencia adaptando ciertos mitos. Parte del proyecto en la literatura canónica puertorriqueña es ofrecer la ilusión de una sociedad homogénea para sostener una estructura de valores tradicionales. Cuando hay una ruptura con los valores que promueven estos intereses se producen enfrentamientos con lo que se percibe como diferente. Estas reacciones hostiles han sido estudiadas por Homi Bhabha en “DissemiNation”. En este ensayo Bhabha ofrece un ejemplo del trabajo de Sigmund Freud, *Civilisation and Its Discontents*. El texto se refiere a las sociedades vecinas de España y Portugal, y analiza la ambivalencia de identificación entre las emociones de amor y de odio. Bhabha señala que es posible promover una unión social, siempre y cuando haya miembros a quienes se les pueda dirigir la agresividad. Siguiendo las teorías del psicoanálisis, el crítico observa que ambas emociones comparten un mismo lugar síquico, y una manera de aliviar los conflictos internos es dirigir la agresión hacia cualquiera que sea concebido como foráneo. (300)

A lo largo del desarrollo social en Puerto Rico el concepto del patriarcado es fundamental porque ofrece una estrategia para jerarquizar y crear un sentido de control social. Esta estructura sostiene un interés en la familia centrada en el hombre. Esta sociedad asume un orden de subordinación, en el cual la mujer está sometida al hombre. Uno de los resultados de esta polarización entre el sujeto masculino y el sujeto femenino es la exageración en el comportamiento que pretende emular las nociones de masculinidad y femineidad. En relación con las normas de comportamiento social y género sexual, Judith Butler declara que el género sexual se concibe como una actuación o “performance”, de acuerdo con las reglas impuestas por las estructuras sociales.¹ La obra de Ramos Otero ofrece una perspectiva más compleja de la

¹ El género sexual se define por la fuerza externa que dictamina un comportamiento en relación a las necesidades de la sociedad heterosexual: “In other words, acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an

idea del género sexual. Así por ejemplo, en “El cuento de la Mujer del Mar”, un sujeto masculino se puede desdoblar en un sujeto femenino, cruzando de esta manera las fronteras de género sexual.

El ideal patriarcal es un tema importante de las letras canónicas puertorriqueñas. El concepto de una sociedad organizada bajo el tutelaje de un padre protector se refleja en una literatura enfocada en comunicar la importancia de un comportamiento considerado “masculino”. Mucha de la literatura de los años 30 a los 50 examina la derrota que España sufrió a manos de los Estados Unidos en la guerra hispanoamericana en el 1898. Uno de los temas de este discurso acomete contra la falta de hombría del puertorriqueño frente al nuevo invasor. Algunos ejemplos de esta derrota se encuentran en textos literarios en la isla y fuera de la isla, como ya mencioné.

El derrotismo del puertorriqueño dentro del contexto colonial y sexista continúa siendo una preocupación y una fuente de análisis. En su ensayo *Las prácticas de la carne* (2004), Félix Jiménez discute la problemática de la hombría del puertorriqueño y su condición de sujeto colonizado. El ensayo de Jiménez comienza incluyendo una reproducción de la pintura “La visita” (1998), de María Dolores Rodríguez. En la imagen, que sirve para cuestionar la masculinidad del puertorriqueño, se muestra la figura de Superman, la cual se impone en la humilde casa de unos campesinos puertorriqueños. Una mujer en el centro de la pintura se mantiene al frente sirviendo de resguardo a sus hijos y a su esposo, mientras confronta al personaje del superhéroe. Esta caracterización visual es un ataque directo del comportamiento hipermasculino al representar a la mujer tomando la iniciativa y resistiendo al invasor en lugar del hombre.

interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality” (*Gender Trouble* 186).

El ensayo de Jiménez ofrece un análisis de la masculinidad usando elementos de la cultura popular, sean éstos visuales, incluyendo anuncios de propaganda comercial, o de la música reggaetón. Estas expresiones crean un concepto de una masculinidad exagerada donde el hombre se presenta como un ser caricaturesco. Nuestra primera reacción a estas imágenes o a esta música puede ser de humor pero luego de una pausa comprendemos que estas actitudes y caracterizaciones son un obstáculo para el progreso de la sociedad. En un momento inicial estas imágenes pueden ser interpretadas como una expresión de la hipermasculinidad que surge de una lucha interna. Este comportamiento exagerado desdibuja al sujeto masculino y es una respuesta a su condición de subalterno.

Una de las tácticas que emplea Ramos Otero es subvertir el género sexual, por ejemplo en “El cuento de la Mujer del Mar”, los sujetos femeninos y masculinos se funden unos con otros. De esta manera se invierte el papel asignado a ambos géneros dentro de una sociedad patriarcal y se desestabiliza la noción de la masculinidad y su relación con el sujeto subalterno. En este mismo cuento se ficcionaliza a Julia de Burgos, pero como a una mujer adicta a las drogas, logrando así desmitificar a la poeta puertorriqueña como un héroe nacional. También se la presenta como una mujer que mantiene una relación íntima con otra mujer, enfatizando el ataque social. Al desarrollar una función como ésta se deconstruye y por extensión se falsea el afán por el comportamiento machista, lo cual deshumaniza y desdibuja al hombre, así como la caricatura que presenta Jiménez.

Otros estudios también se enfocan en el comportamiento exagerado de la masculinidad. Rafael Ramírez estudia los aspectos sociológicos de la sexualidad masculina. Partiendo de las ideas de Michel Foucault acerca de la sexualidad, el antropólogo puertorriqueño analiza las

estructuras de poder relacionadas con las interpretaciones de la masculinidad en Puerto Rico.²

Según estas estructuras, delineadas de un modo estricto, la sexualidad masculina se fomenta con unos patrones de comportamiento que establecen unas jerarquías de poder:

Masculine ideologies are cultural constructions that create asymmetrical relationships between genders. The asymmetry consists of making distinctions in such a way that the tasks and functions assigned to each person, as with other attributes such as prestige or power, are neither proportional nor comparable. (Ramírez 32)

En esta construcción asimétrica, la fuerza física y la agresividad son requisitos para formar parte del grupo de los que mantienen el control y disfrutan de los beneficios “heterosexuales” en una sociedad patriarcal.

Ramírez estudia las relaciones entre los hombres enfatizando las jerarquías dentro de la comunidad homosocial y también homosexual, para estudiar las divisiones de poder.

Relacionado a las relaciones homosexuales, Ramírez usa el término bugarrón para referirse al hombre “activo” sexualmente comparado con el “pasivo” o el hombre que es penetrado. En el poemario “Invitación al polvo”, la voz poética en varias ocasiones usa el término bugarrón para referirse a su amante José. La escritura en este poemario, a menudo tiene un tono realista debido a las circunstancias de su autor, él sabía que iba a morir pronto. Por otro lado, percibimos el cariño y hasta cierto punto la compasión de la voz poética hacia la actitud de miedo del personaje de José, quien prefiere estar en el “closet” y ocultar su relación con otro hombre. El mensaje de denuncia al odio que generan las divisiones sociales es coherente a lo largo de la obra de Ramos

² Ramírez, Rafael. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993. Traducido como *What It Means to Be a Man: Reflections on Puerto Rican Masculinity*. New Brunswick, NJ, London: Rutgers Univ. Press, 1999.

Otero. Como sabemos, en el afán de consolidación social en un país con una historia colonial surgen jerarquías que dividen aún más al pueblo puertorriqueño. Si esto es así, ¿cómo se puede estudiar el concepto de nación para un país como Puerto Rico?

La idea de nación tiene una variedad de acepciones, muchas de las cuales intentan ofrecer un concepto coherente para referirse a un pueblo. Ernest Renan, en su ensayo “Qu'est-ce qu'une nation?” (1882), propone la idea de una nación homogénea como el deseo de un pueblo de tener una expresión unificada: “A nation is a soul, a spiritual principle” (19). Según este concepto, para que un pueblo comparta sus necesidades, el grupo debe conocer su historia y tener intereses en común. Este argumento de una nación como una expresión singular y coherente presenta ideas esencialistas. Así pues se genera un problema para definir a aquellos sectores de la población que no conocen la historia de su país, o a aquéllos que no están de acuerdo con las ideas que expresa la mayoría.

Por su parte, el estudioso Benedict Anderson declara que las naciones existen por una determinación común: “In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (6). La frase “imagined communities” guarda una estrecha relación con la influencia de Renan, pero Anderson estudia la importancia de la imprenta para diseminar la comunicación con el lenguaje común de una población. Con el incremento del uso de las lenguas vernáculas y el aumento del alfabetismo en Europa a mitad del siglo XIX, surge el auge de la comunicación de un lenguaje común que llega al pueblo a través de la imprenta. Este lenguaje que comparten las masas funciona para crear un sentido de unión y de pertenencia: “But everywhere, in fact, as literacy increased, it became easier to arouse popular support, with the masses discovering a new glory in the print elevation of languages they had humbly spoken all along” (*Imagined*

Communities 80). El enfoque que ofrece Anderson se basa más en la práctica de un lenguaje común, lo cual facilita la imprenta.

Homi Bhabha examina el concepto de nación y considera la necesidad de articular de una manera diferente las estructuras socioculturales. Su análisis ofrece la formulación de “la nación como narración”, una narración que se divide y produce una fisura debido a las diferencias en cada individuo y debido al movimiento poblacional. Por un lado, esta separación o fractura crea una expresión que se desarrolla como resultado de la continuidad y la acumulación de significados culturales. Por otro lado, se crea una estrategia de actuación o “performance” por parte del inmigrante que provee flexibilidad ante los cambios constantes. Así “la nación” se encuentra en la intersección de varias narraciones:

The scraps, patches, and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a national culture, while the very act of the narrative performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*. (297)

Estos planteamientos ofrecen una interpretación más fluida, concepto análogo a la experiencia colonial. De hecho, Bhabha desarrolla muchos de sus postulados desde la perspectiva de los países colonizados. El teórico no descarta el término nación que se ha instituido para comunicar unión y progreso de un pueblo, sino que examina nuevas formas de análisis para las fluctuaciones culturales. La nación está siendo escrita constantemente, y depende de los movimientos migratorios y de los grupos de la periferia. Dicho de otra forma, depende de la participación de las voces diversas.

Muchos de los conceptos relacionados con un país o un pueblo, desde la perspectiva fundacional, se constituyen como díadas. Una consecuencia de esta división bipartita es que produce un espacio liminar. Este lugar límite está afuera de cualquier concepto estático de identidad y provee a las minorías un espacio para articular su experiencia. De manera similar la cuentística de Ramos Otero sitúa a sus personajes en un espacio cambiante: este emigrante no tiene un lugar fijo sino que es un transeúnte, así como lo interpreta Juan Gelpí. También, Mayra Santos Febres, estudia la narrativa de Ramos Otero y reflexiona acerca del espacio migratorio al margen, y de la necesidad del emigrante de reinventarse en cada uno de estos espacios.³

Esta región liminar, para Homi Bhabha, representa un espacio que provee flexibilidad para la expresión cultural híbrida. Es un espacio o estado que también se ha caracterizado como un “intersticio”, y como tal está entre dos fronteras. Así pues, acoge la expresión transcultural. De una manera similar, muchos de los personajes de Otero se mueven en este espacio entre diferentes fronteras culturales. La expresión fluida y cambiante de los personajes revela una renovación constante de su percepción cultural. Estos sujetos son ejemplos de la expresión híbrida que contradice la idea de una identidad fija. En “Página en blanco y staccato”, el último cuento que estudio en este capítulo, me referiré nuevamente al concepto liminar para ejemplificar la hibridez racial y cultural. Un ejemplo pertinente de la hibridez es la mezcla de los idiomas, el inglés y el español, evidente en el personaje de Sam Fat. El idioma común ha sido un elemento unificador a lo largo de la historia de Puerto Rico, y ha servido para la defensa contra la influencia extranjera. También ha servido para dividir al pueblo, al crear la ilusión de una nación constituida por una comunidad homogénea.

³ Santos-Febres, Mayra. 1991. “The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature.” Unpublished Ph.D. dissertation, Cornell University.

En Puerto Rico el uso del idioma español ha generado un debate relacionado a la consolidación de la población puertorriqueña. El problema de esta idea de una lengua común es que deja afuera a muchas personas que, por diversas razones, no hablan español. Por ejemplo, algunos de los hijos de los emigrantes puertorriqueños no hablan español, y otros lo mezclan con el inglés. Dos de las razones de estas variaciones lingüísticas puede ser la interferencia mutua de las dos lenguas en contacto, y la decisión de expresarse de una manera alterna y politizada, mezclando los dos idiomas. La situación colonial de Puerto Rico aumentó la necesidad de establecer el ideal de homogeneidad y nación. Al considerar la progresión de esta idea, me pregunto, quién habla, y desde dónde habla esta voz de autoridad. Carlos Pabón, en su libro *Nación postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (2003), también se hace esta pregunta. Las consecuencias de esta conducta exclusionaria pueden crear una sociedad aún más excluyente. Esta visión excluyente, añade a la separación de clase social el uso común del idioma español, acerca de esta aptitud, Pabón, observa: “Dicha proposición reduce la nacionalidad puertorriqueña a una nacionalidad en términos hispánicamente definida. Se trata – cómo negarlo- de una concepción esencialista, homogeneizante y excluyente de la nacionalidad” (22). Según el teórico, la idea de una población exclusivamente monolingüe funciona para dividir al pueblo. En contraste, Ramos Otero emplea muchas estrategias de escritura para enfrentar y desmitificar estos patrones sociales que impiden la participación de ciertos individuos en la sociedad. Algunas de estas técnicas son la sintaxis fragmentada, el cambio ortográfico, el lenguaje coloquial y la fusión de las voces entre los personajes. Una de las características de su obra es constatar la existencia del sujeto abyecto, así como la del poderoso, ofreciendo diferentes gradaciones sociales sin ser exclusionario. El proyecto de este escritor es la inclusión de todas las voces que de una manera u otra participan en el discurso.

Puerto Rico no tiene que definirse por un sólo idioma ni por una sola ideología sino que es cambiante y complejo. No va por un solo camino sino que se sirve del aporte de la experiencia del desplazamiento migratorio y del intercambio de culturas. Para ilustrar la mezcla cultural, el escritor incorpora la fluidez en la estructura y la simbología de su narrativa, lo cual estudiaré en la sección final de este capítulo, al analizar “El cuento de la Mujer del Mar”. El último cuento que estudio “Página en blanco y staccato”, ilustra de una forma marcada la hibridez, tanto cultural como racial.

Ramos Otero trata con acierto el tema de la experiencia migratoria del puertorriqueño. Se plantea la complejidad del desplazamiento indagando en la experiencia singular del emigrante. Comunica las vivencias, muchas veces adversas de sus personajes, quienes se autocuestionan y se reinventan. El escritor desarrolla el tema migratorio, desde la soledad y el aislamiento total, hasta un lugar de encuentro colectivo en el que los personajes comparten sus vivencias. Éstos comunican el reflejo mutuo de un ser en otro, y transmiten una percepción más rica de la vida. En esta parte analizaré dos cuentos de su primera colección titulada, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*, en los cuales se destacan los temas de la soledad y el desarraigo.

En el cuento “Piel mutada” sobresale el tema de la incomunicación. En éste se narra la historia de Ofelia, una actriz recién llegada a una ciudad anónima. El primer obstáculo para Ofelia es el idioma: “. . . si no desconociera un lenguaje extraño que parece encadenarte y cortarte el movimiento . . .” (24). El extrañamiento que siente este personaje femenino en la gran urbe aumenta el sentimiento de soledad: “Y a pesar de no saberse sola, esa impresión de una multitud de autos rodeándola, escupiendo humo, haciendo la atmósfera más oscura, le trajo la soledad de una forma indiferente” (24). El aislamiento se evidencia como timidez en medio de

un ambiente extraño y cambiante. Al comienzo del relato se describe a Ofelia como “niña ultrajada”, indicando que tuvo un pasado de vejación. Ésta es incapaz de comunicarse con el hombre que la recibe para mostrarle el apartamento y darle el libreto de la obra. El narrador medita acerca del comportamiento pasivo expresado por el silencio de Ofelia: “Pero tú, Ofelia, no sabes que el curso de la vida es mutable, que podemos volcarnos sobre los acontecimientos y decir aquí yo he llegado y el mundo es mío” (26). Es sólo durante la interpretación dramática de la obra de Shakespeare que Ofelia articula palabras y se transforma para participar en su papel teatral: “Entró trazando círculos continuos bajo las luces, y entonces cuando empezando el diálogo se le trabó una emoción y luego se le aproximó una lágrima, las piezas perdidas pudieron integrarse” (31). Su personalidad parece fortalecerse durante la representación teatral. El teatro le proporciona la oportunidad para expresar emociones que, aunque no son reales, para Ofelia son un resguardo, en una ciudad extraña.

“Piel mutada” explora la idea de la búsqueda de la subjetividad a través del teatro en el contexto anónimo de la gran urbe. Así, el narrador caracteriza a Ofelia de la siguiente manera: “Ya te desconoces. Si pudieras ver el reflejo de tu rostro en el fondo profundo de tu taza de café no podrías encontrarle” (30). Incluir el tema del teatro ofrece dos niveles miméticos textuales con la técnica de *myse en abyme*. Ofelia es un personaje en la ficción de Ramos Otero, que actúa un papel de Shakespeare, lo cual precipita una acción desesperada. El personaje de Ofelia se desdobra con la Ophelia de la obra de teatro de Shakespeare, y así como anuncia el título, esto lleva a una transformación o a un cambio de piel. El ambiente oscuro que rodea a Ofelia es análogo a un estado onírico y también es sinónimo de su aislamiento. Las sombras se convierten en un temor indefinido que se manifiesta en un ente que la persigue. Este perseguidor puede ser su acoso a sí misma: “Ofelia corriendo casi ciega seguida por una mirada penetrante, sin

atreverse a volver el rostro en busca del perseguidor. . .” 28). Las sombras que rodean a Ofelia adelantan la acción desesperada que marca su final, cuando ésta se lanza al agua: “Cubierta de espectros, Ofelia se lanzó sobre las aguas congeladas” (32). El suicidio de Ofelia reitera el tema de la desesperación de un individuo, que no puede integrarse y comunicarse en esta sociedad foránea. Su aislamiento se refiere a la situación del sujeto colonial que está entre diferentes culturas. Ofelia es sólo capaz de expresarse en su papel teatral, en cuya actuación encuentra un lugar en medio de la ciudad hostil.

Referirse a la conocida obra teatral en el cuento es un recurso intertextual que usa Otero. Aludir a otro texto funciona para destacar la línea fronteriza entre la realidad y la irrealdad, que va cruzando Ofelia. Con la participación de la actuación teatral, Ofelia se apoya en una vivencia momentánea que la aparta del desarraigo, aunque ella finalmente sucumbe al extrañamiento, y es incapaz de (re)integrarse a la sociedad.

Así mismo, los temas de la soledad y de las fluctuaciones entre los estados de realidad e irrealdad en el ambiente anónimo de una ciudad se desarrollan en “Hollywood memorabilia”. En éste se expresan las transformaciones que sufre el protagonista a través del cine. Escrito en primera persona, el narrador se apropia del lenguaje creado por las imágenes para articular sus deseos. Su manifestación exagerada tiene características *camp*, según lo define Susan Sontag en el ensayo “Notes on Camp”:

A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the

unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric -- something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. (105)

Esta cualidad expresiva del *camp* se evidencia en “Hollywood memorabilia” cuando el personaje describe la muerte de forma melodramática: “Voy a morir a los treinta arrollado por un vehículo de transportación (como Vivian Leigh en *Waterloo Bridge*)” (79). La hipérbole es también humorística, como se nota más adelante: “Eso sí, que el final siempre llega y por eso digo que moriré a los treinta (como Ava Gardner en *The Barefoot Contessa*)” (81). La conducta histriónica expresa una sensibilidad urbana de una época y ofrece una interpretación estética de la muerte. La exageración señala una glorificación de la muerte que se concibe como algo cercano, sobre todo para los grupos que están al margen de la sociedad. Por ejemplo, el protagonista-narrador es un hombre homosexual que tiene dos trabajos para subsistir en la ciudad y sus bromas acerca de la muerte comunican su dolor.

La apreciación de la cinematografía se ejemplifica con el protagonista-narrador en una ciudad anónima que luego se puede inferir que es Nueva York por la mención del periódico *The Village Voice*. La época posiblemente es los años 70, debido a que el narrador menciona a Andrew Sarris, Manny Farber y James Agee, tres críticos que colaboraron con el *Village Voice* durante los años 70 y 80. En los años 70 se recuerdan claramente los motines del 1969 en el bar Stonewall. Este suceso marcó un hito en la lucha por los derechos civiles de la población homosexual. Estos acontecimientos que marcan una apertura por la libertad de expresión de acuerdo con la orientación sexual son relevantes debido a que el protagonista expresa su interés de conocer hombres en la calle luego de salir del trabajo.

El glamour de Hollywood se intercala como un objeto del deseo, con todas las convenciones y los giros que el lenguaje puede recrear. El cine es la glorificación de la muerte, con escenas melodramáticas, y también el vehículo para expresar las emociones y los pensamientos del protagonista:

Parezco introvertido. Y sin embargo no creo que lo soy. Adoro el cine. Sobre todo Hollywood de los treinta y los cuarenta Ruby Keeler y Busby Berkeley y Humphrey Bogart y Orson Welles y John Ford y Rita Hayword y Greta Garbo. . . No es necesario conectar mi introversión con la obsesión cinematográfica. Simplemente las ideas corren hasta la cabeza y no puedo evitarlo. (78)

Para el protagonista, la iconografía cinematográfica se transforma en objetos que son una manifestación de sus deseos. El cine como objeto, así como toda manifestación de la imaginería de la cultura popular, es un lenguaje que funciona como parte de la expresión social en un momento específico. Roland Barthes, estudia las relaciones de los símbolos y el lenguaje en su contexto social de acuerdo a las teorías semióticas, y señala:

. . . todo lo que en el mundo genera significación está, más o menos, mezclado con el lenguaje; jamás nos encontramos con objetos significantes en estado puro; el lenguaje interviene siempre, como intermediario, especialmente en los sistemas de imágenes, bajo la forma de títulos, leyendas, artículos, por eso no es justo afirmar que nos encontramos exclusivamente en una cultura de la imagen.
(“Semántica del objeto” 1)

La cinematografía adquiere un significado que sirve para aplacar la soledad del protagonista. Este medio visual, otras veces, también es una vía creativa para atenuar la hostilidad de la gran ciudad:

De noche trabajo de proyccionista en un cine de segunda (de segunda porque no se exhiben películas nuevas anoche por ejemplo presentamos *Lady Hamilton* y Vivian Leigh estuvo estupenda) y salgo muy tarde en la noche. Tan tarde salgo que camino hasta casa y no me queda tiempo para conocer a nadie en el camino, entablar una relación espontánea y rápida e invitarle a que pase a casa a tomar café. . . .(77)

El deambular por una ciudad anónima a veces genera un sentimiento de vacío que se refleja en las emociones del personaje y lo lleva a buscar un escape en las imágenes de la película proyectada.

Las imágenes le permiten tener una experiencia entre la ilusión y la realidad:

“Posiblemente la ilusión es la proyección de la mente imposible. Lo que no ocurrirá. Pero si no ocurre para qué se piensa. Para qué se sospecha. A veces los modelos de la rutina, como el trabajo, la broma social, el sufrimiento de haber perdido al amante, se vuelven demostraciones incontrolables de ilusión” (82). Así como en “Piel mutada” se incorpora el teatro para explorar los límites entre la realidad y la imaginación, en “Hollywood memorabilia” se incorpora la cinematografía. El aislamiento lleva al protagonista-narrador a enfrentarse con una percepción etérea e infranqueable de la vida.

Es como si él fuera capaz de entrar en un espacio análogo al de la proyección de las películas. Reinventarse se convierte en un ejercicio que él hace a través de las imágenes proyectadas en la pantalla:

Es necesario creer que la soledad tiene final. Que el amor si no se alcanza no importa porque de todas formas se muere, la muerte concluye la vida. Comienzo a creer que las realidades son los lados oblicuos de la ilusión. Que la ilusión es la existencia misma; no es llenar la ilusión porque la ilusión tiene que estar vacía, desnuda, sin colores deslizados en la cara. Comienzo a creer que la muerte es la ilusión pura. . . .(84)

La observación que se desprende del comentario enfatiza “la ilusión” como un estado más cercano a lo que caracterizamos como la realidad, y “la realidad” como resultado de la ilusión. La idea de regresar a un estado puro también aparece en “Descuento”, el último relato de la colección *Página en blanco y staccato*. “Descuento” recrea el momento de la gestación creativa de los cuentos incluidos en el libro, por lo cual es un regreso al instante en el que la página aún está vacía. Este lugar fronterizo, entre la luz y la oscuridad, la ilusión y la realidad, es siempre cambiante.

En ambos cuentos la soledad y el aislamiento de los personajes son centrales. En el primero, por la dificultad con el idioma; y en el segundo, por la precaria situación económica o laboral de los personajes. El lector percibe ese vacío, a veces cargado de ironía y, otras veces, de tragedia. Ambos relatos narran la experiencia de emigrantes jóvenes. En “Hollywood memorabilia”, el personaje es un hombre homosexual con una formación universitaria. Aquí se trata el tema del desplazamiento o “(s)exilio” que surge, no directamente por razones económicas, sino por la orientación sexual, razón para la cual la ciudad de Nueva York sirve de refugio.⁴

⁴ (S)exilio es un neologismo que usa Manuel Guzmán en “‘Pa’ la escuelita con mucho cuida’o y por la orillita’: A Journey Through the Contested Terrain of the Nation and Sexual Orientation.” *Puerto Rican Jam: Rethinking*

La soledad es un tema recurrente en ambos cuentos, se presenta como un vacío insuperable al que sucumben los personajes: en “Piel mutada”, con el suicidio; y en “Hollywood memorabilia”, con el deseo de lograr una conexión con otro ser humano a través de la ilusión de la cinematografía. En ambos relatos se plantea el tema de la fantasía para construir una identidad en dos individuos aislados en una ciudad extraña. El personaje de Ofelia se integra completamente con el personaje dramático y opta por llevar la acción teatral a un acto real. Por otro lado, el protagonista de “Hollywood memorabilia”, expresa su necesidad de comunicación en su deseo de fundirse con el film: “El autor, el proyccionista, Dios, parecen quedar desintegrados en átomos constantes de luz y siento un impulso flojo que me proyecta con suavidad en el lienzo. El tiempo del proyector al lienzo nunca fue más largo y siento partículas perdidas que aún no terminan su viaje” (85). El personaje se integra a la ilusión de la proyección de una película donde desaparece cualquier noción de espacio y tiempo.

La separación de la realidad del personaje subraya la imposibilidad de la comunicación social. Aquí se muestra el deambular, los obstáculos y el aislamiento, unas experiencias que forman parte de la vida de estos personajes. La técnica narrativa yuxtapone los planos de conciencia y subconsciencia, una estrategia que se aparta de la narrativa canónica debido a que explora la subjetividad de una manera multifacética y depende del discurso plural.

El 14 de octubre de 1990, el periódico *El Mundo* dedicó la sección “Puerto Rico Ilustrado” para homenajear a Manuel Ramos Otero. En esta edición se incluyó el ensayo, “Ficción e historia: texto y pretexto de la autobiografía”, en el cual, el escritor expresa: “Sí, el acento se pone sobre la vida individual, pero el acento siempre ha estado puesto gramaticalmente

Colonianism and Nationalism. El término se usa para referirse al exilio basado en la orientación sexual de una persona. Esta persona emigra debido al acoso y la persecución en su país.

sobre el *Yo*, que también es *Tú*, que además es *El* y que siempre es *Ella* cuando nos genera con el acento fundamental de la diferencia” (22). El escritor habla de los elementos autobiográficos en su obra, y explica el desarrollo desde la primera persona singular hasta el plural “nosotros”. Según él explica, citando a Philippe Lejeune, la autobiografía es un “recuento retrospectivo”, lo cual es necesario para la construcción de su narrativa. (23)

Los antecedentes o las experiencias entre los personajes se expresan en la yuxtaposición y la fusión de sus acciones. Encontramos ejemplos de estas técnicas literarias en el cuento, “La otra isla de Puerto Rico”, estas estrategias se desarrollan con el nexo temporal y espacial que sirve para aunar la historia de la familia del narrador partícipe. La vida del narrador partícipe y la de los protagonistas también coincide con la indagación histórica. En la siguiente cita el narrador menciona a su familia mientras se refiere a la biblioteca del protagonista José Usbaldo Olmo Olmo: “Gracias a vínculos amistosos entre mi familia y la suya, tuve acceso a la inmensa biblioteca de Don José Usbaldo Olmo Olmo” (11). Destacar el vínculo familiar es un componente central de la trama, ya que uno de los temas del cuento es recobrar “nuestra historia”.

Otra manera de enfatizar la importancia de preservar la historia es incluir un objeto relacionado con la labor de la escritura de José Usbaldo en Nueva York, y con la de su hermana gemela, Liboria, en la finca en Puerto Rico. Este objeto que comparten los dos hermanos es una butaca, la cual se desplaza entre Nueva York. En la siguiente cita se describe el apartamento de José Usbaldo en Nueva York: “Hay otras cosas en el apartamento: una butaca inmensa de bambú, encontrada en la calle pero hábilmente restaurada, muy cómoda para escribir *Memorias*” (20). Mientras que en la cita a continuación se describe a Liboria, sentada en una butaca similar, pero ahora en la finca La Esmeralda: “Estamos escuchándola, mientras escribe, deslizada en la

butaca de bambú, su versión de la historia” (22). Así la butaca funciona como un conector temporal de la escritura (redactar las memorias) y espacial (la butaca en dos lugares, Nueva York y Puerto Rico).

Rescatar la historia es un elemento constante a lo largo del cuento, debido a que se han borrado las fronteras geográficas para ambos personajes. Residen en la isla de Manhattan por un período de tiempo, y por otro período, en la finca. Los espacios diferentes representan la ambigüedad de la historia de las vidas de los Olmo Olmo, y de la Historia de Puerto Rico. El narrador-“escritor”, se esfuerza por esclarecer la historia de los gemelos, y también la suya: “Pero un temor le invade y se pregunta, ¿de quién es la historia? Y devuelve a las tablillas del librero todos los libros regados por el apartamento. Mañana sale para la otra isla de Puerto Rico” (22). Esto indica el interés del narrador por la historia de los protagonistas, que se integra a la suya. El relato se refiere a otros documentos, añadiendo elementos históricos y biográficos. De esta manera, la indagación histórica es una autoreflexión que funciona como un espejo de la identidad de un pueblo que se desplaza.

Esta meditación del sujeto sobre sí mismo ha sido catalogada como un recurso metaficcional. Este recurso literario se ha estudiado desde diversas perspectivas. Roman Jakobson usó el término metalenguaje en sus estudios lingüísticos, mientras que Roland Barthes empleó la noción de metaliteratura en sus estudios semióticos. La metaficción se define como una expresión escrita o visual que se refiere y se cuestiona a sí misma, es una escritura autoreflexiva como en el ejemplo anterior, en el cual el narrador de “La otra isla de Puerto Rico” reflexiona acerca del texto y de la escritura. El autor, también puede emplear géneros literarios yuxtapuestos como lo hace Ramos Otero. Por ejemplo, en “Vivir del cuento” y “La otra isla de Puerto Rico”, se emplea un estilo ensayístico que incluye biografías ficticias. Otra estrategia es

añadir notas al pie de la página con aclaraciones acerca del texto que estamos leyendo, como en “El cuento de la Mujer del Mar”.

El cuestionamiento que aporta el tono ensayístico y las técnicas que usa Ramos Otero apelan al lector y lo invitan a participar en la lectura. Estas estrategias son conducentes a una lectura activa y también se relacionan con el concepto de la temporalidad del lenguaje, el cual Terry Eagleton analiza de la siguiente manera:

. . . meaning is not immediately *present* in a sign. Since the meaning of a sign is a matter of what the sign is *not*, its meaning is always in some sense absent from it too. Meaning, if you like, is scattered or dispersed along the whole chain of signifiers: it cannot be easily nailed down, it is never fully present in any one sign alone, but is rather a kind of constant flickering of presence and absence together. (111)

La interpretación del significado se desarrolla entre una variedad de significantes. La percepción del lenguaje es secuencial y, de esta manera, alude a otros significados anteriores, ofreciéndole al lector la oportunidad de participar activamente.

Ramos Otero utiliza las referencias de índole histórica y biográfica para añadir otros niveles en la escritura que presentan diferentes versiones de la trama. La estrategia se relaciona con las ideas de Linda Hutcheon acerca de la escritura narcisista. Sobre la técnica de emplear temas históricos, Hutcheon utiliza el concepto de “metaficción historiográfica”, para referirse a la yuxtaposición de historia y ficción. Su ensayo se concentra en la incorporación de los elementos reales para así atraer la atención a varios aspectos históricos que se han ignorados. Hutcheon explica lo siguiente: “Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction” (“Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” 4). Esta interpretación también se relaciona con la

crítica posmoderna que toma en cuenta el pluralismo y la diversidad. Aunque el término postmodernidad puede crear una paradoja, también indica que la inclusividad y la pluralidad de voces influye el discurso.

Por otro lado, el intercambio o dialogismo no necesariamente está exento de las divisiones sociales. A propósito de las jerarquías, Hutcheon, concluye su ensayo indicando: “History and literature provide the intertexts in the novels examined here, but there is no question of a hierarchy, implied or otherwise. They are both part of the signifying systems of our culture. They both make and make sense of our world. This is one of the lessons of that most didactic of postmodern forms: historiographic metafiction” (28). De esta manera, ella ofrece un análisis de la historia real y la ficción, sin darle preferencia a una ideología sobre otra. Este método integra las diferentes voces en el discurso y comunica un proyecto que está en vías de rescatar la historia que ha sido silenciada.

El tema de la historia que es ignorada se desarrolla en el cuento, “La otra isla de Puerto Rico” relato que forma parte de la colección *Página en blanco y staccato* (1987). El narrador comienza relatando la muerte en Atenas, Grecia, del personaje principal, José Usbaldo Olmo Olmo, lector y coleccionista de libros.⁵ El narrador y partícipe visita la finca de José Usbaldo en Arecibo para estudiar la historia de la familia Olmo Olmo, recogida en los cuatro volúmenes de memorias de José Usbaldo. En el relato, las voces de dos personajes se intercalan. Por ejemplo, la voz del narrador partícipe se funde con la voz de Liboria, la hermana gemela de José Usbaldo Olmo Olmo. Esta fusión de voces es notable cuando el narrador se expresa, con cierta

⁵ José Olmo Olmo es una persona real, un estudioso y coleccionista de libros de literatura e historia puertorriqueña, radicado en Nueva York, y quien tuvo amistad con Manuel Ramos Otero.

ambigüedad, de la posibilidad de que la madre de Liboria fuera una “negra cimarrona” de Martinica, llamada Marie Cafolé.⁶

La caracterización de la madre de Liboria como una “negra cimarrona” funciona para exponer el tema de la mezcla racial en un espacio de diversidad, intercambio y desplazamiento poblacional. La historia de Marie Cafolé se va a centrar en la resistencia de unos grupos insurgentes, luchando por la independencia de Puerto Rico, contra los ejércitos norteamericano y español a finales del siglo XIX. En el siguiente ejemplo el narrador intercala otro dato personal al subtexto histórico, y revela la participación de un miembro de su familia en las revueltas insurgentes que apoyaron a Madame Cafolé:

Sin embargo, mi abuelo, Lillo Ramos, supuesto dirigente de las fuerzas rebeldes que tomaron el pueblo de Ciales contra el gobierno español, después de la invasión norteamericana que se inició por el pueblo de Guánica **, envía un mensaje a Victorino Vélez, panadero principal de la Panadería Ramos de Manatí, el 12 de agosto de 1898: “Recibe los costales de harina que llegarán de madrugada. A las dos pasado meridiano entrega doscientos bollos de pan de agua, adecuadamente envueltos en papel de seda, a la señora Marie Cafolé del Barrio Frontón. No podemos posponer la fiesta.”. . . [**Un mapa de Puerto Rico será necesario a medida que la geografía se complica.] (13)

La ficción incorpora datos históricos y elementos ficticios de personajes que colaboran para vencer al enemigo. También incluye detalles biográficos al mencionar la Panadería Ramos, asociada con estos actos sediciosos contra el gobierno español.⁷

⁶ El nombre se refiere al personaje lírico de Palés Matos, Madame Cafolé.

** En varias ocasiones Manuel Ramos Otero incluye asteriscos al pie de la página para ofrecer información presuntamente histórica. Al usar este recurso, él combina los géneros literarios de la ficción y el documento histórico. Algunas veces la información es apócrifa, lo cual le añade un componente irónico y burlesco al cuento.

Este párrafo incluye dos asteriscos para indicar las notas al pie de la página, las cuales presuntamente incluyen datos históricos. Así Ramos Otero mezcla varios géneros literarios: la ficción, la biografía y el documento histórico.

La simultaneidad de ambas voces radica en una historia y en una memoria compartida entre el narrador y Liboria. La memoria se manifiesta con seres que parecen moverse entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la ficción, según expresa el narrador: “En varias ocasiones, leyendo los cuatro volúmenes de las *Memorias* de Don José Usbaldo Olmo Olmo, oí diálogos distantes en las sombras de la siesta de las 2, pero sabía que Doña Liboria Olmo Olmo estaba conversando con alguien, y la voz no era siempre la misma” (13-14). La mezcla y la fusión de voces es una manera de transgredir la expresión tradicional, enriqueciendo el discurso con el elemento unificador de la experiencia compartida. En el ejemplo anterior el autor narrador se concentra en la lucha anticolonial contra España. La ambigüedad de la comunicación es análoga a la situación colonial fluctuante de Puerto Rico. Así, mientras el narrador, convertido en investigador histórico, lee las memorias de José Usbaldo, él medita acerca de la geografía del Caribe:

El tiempo se había detenido, como si las láminas cartilaginosas sobre la cabeza ahusada de un enorme pez rémora, se hubieran adherido para cortar su paso y dejarlo suspendido, sin que pudiera tocar jamás el fondo del mar (o de los mares), como pasa con algunas islas de cimientos inalterables, cuya historia ha obligado a la deriva. En Puerto Rico mismo hemos sido testigos de la invisibilidad o la visibilidad de Vieques y no Islandia, como si el Mar Caribe y el Mar Árabe no tuvieran nada que ver uno con el otro. (16)

⁷ La familia de Manuel Ramos Otero tuvo una panadería en Manatí. Magali García Ramis menciona la niñez de Otero entre costales de harina en “La mayor de las muertes. Breve semblanza en honor a la vida de Manuel Ramos Otero”. Este homenaje forma parte de la colección de García Ramis *La ciudad que me habita*, 1993.

El narrador señala la inestabilidad sociopolítica de Puerto Rico con la frase “cuya historia ha obligado a la deriva”, mientras que el devenir de sus pensamientos recoge imágenes que él articula con un lenguaje lírico, esta vaguedad expresiva ofrece diferentes interpretaciones. El desequilibrio social se va a extender a la casa, símbolo de la familia y de la seguridad, como vemos en la cita siguiente: “Como si la isla, el caserón y la biblioteca, flotaran sobre pilotes de pino, a su vez enterrados en archipiélagos de arena. . .” (15). La casa, o la isla, parece flotar a la deriva, similar a la situación política precaria del colonialismo en Puerto Rico.

El título, “La otra isla de Puerto Rico”, sugiere que no es claro a qué isla se refiere el narrador. Los espacios en donde se desplazan los personajes se confunden. El tono revela la necesidad de colaboración en la búsqueda de los retazos de las historias de las vidas recogidas en las *Memorias* de Don José Usbaldo Olmo Olmo. De este modo, recuperar las historias de un pueblo se convierte en un proyecto común. Esta necesidad de comunicarse surge desde el aislamiento de los personajes en “Piel mutada” y Hollywood memorabilia”, y evoluciona hacia la temática de la inclusión de diversas subjetividades en “La otra isla de Puerto Rico”.

En “La otra isla de Puerto Rico”, la falta de información es una consecuencia del aislamiento, expresado en la duda inicial del narrador “escritor” al compilar fragmentos, sin saber cuáles son reales y cuáles son producto de su imaginación. Más adelante, en el “Cuento de la Mujer del Mar”, se plantea otra perspectiva, según la cual la geografía insular no es aislante sino un puente que facilita el viaje. Esto corresponde con la estructura y la temática de la fluidez y el movimiento de los personajes. Los cuentos de la primera colección *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* han desarrollado el tema de la soledad con una narrativa que se vale de la fragmentación. En algunos ejemplos con la sintaxis, y en otros explorando el tema de la incomunicación. La segunda colección emplea la fusión de las voces de los

personajes para referir la noción de comunidad. El escritor usa la palabra “nosotros” para comunicar la participación colectiva y de esta manera, reiterar el tema de recobrar las historias dispersas de los puertorriqueños.

Estas historias esparcidas de la emigración se recogen también en fotografías: “Estamos en medio de los otros en la otra isla de Puerto Rico, más de un millón de fotografías ignoradas en los archivos de emigrantes. Hace tiempo que estamos llegando a esta isla, desde la otra, y ustedes lo saben” (20). Este ejemplo toma una imagen de la realidad y la transpone a la ficción, ya que el Centro de Estudios Puertorriqueños de Hunter College de City University of New York, tiene una colección que incluye fotografías y documentos personales de puertorriqueños que han emigrado a los Estados Unidos.⁸ El resultado de mencionar un lugar que tiene una colección de fotografías le añade veracidad al cuento y facilita una lectura interpretativa hacia otros significados implícitos de la trama. Algunos de estos significados son el desinterés por las historias de los emigrantes, y la importancia de rescatar estas historias antes que desaparezcan o alguien las rescriba (de una manera completamente diferente a la realidad).

El protagonista José Usbaldo se afana por compilar estas historias a través de su peregrinaje. De la misma manera lo hace el narrador partícipe, quien se presenta como un historiador en busca de los datos de las vivencias de estos emigrantes. Su esfuerzo por encontrar y unir estas vidas comunica una experiencia y un recuerdo compartidos, que se van a expandir y bifurcar en la historia de la emigración del puertorriqueño. En lo emocional y lo físico, los personajes se desplazan en diferentes espacios: Puerto Rico, Manhattan o Manila en las Filipinas.

⁸ Inaugurado en 1973 y dirigido por 20 años por el profesor Frank Bonilla. El Centro de Estudios Puertorriqueños tiene una de las colecciones y archivos más importantes de la emigración de los puertorriqueños a los Estados Unidos, enfocándose en la emigración a la ciudad de Nueva York.

Estos lugares se confunden entre sí y llevan al reiterado cuestionamiento de la localidad: “Hay muchos que no saben dónde está esa otra isla” (21). Nuevamente sobresale la importancia de la escritura para rescatar las historias de las vidas de estos emigrantes que han quedado en el olvido. Aunque la experiencia de los personajes sea diferente, al fundir las voces narrativas se comunica la experiencia común. La apelación al “ustedes” y la inclusión del “nosotros” señala la noción de la colectividad de un pueblo disperso.

Mucho se ha criticado al autor por incluir elementos autobiográficos. Por ejemplo, en una conversación con Arcadio Díaz Quiñones, José Luis González señaló: “En Manuel Ramos Otero veo yo a un escritor indudablemente talentoso que no ha logrado todavía el distanciamiento artístico necesario para transmutar ciertas vivencias en literatura. A este escritor le sucede con el sexo lo que a otros con la política” (Quiñones 46-47). La narración en primera persona y la ambigüedad que los elementos autobiográficos le añaden al texto funcionan como una proyección de una voz que cuenta una experiencia vital que se dirige a una colectividad.

Los datos autobiográficos sirven para contextualizar el mensaje que depende del intercambio mutuo. El autor se refleja en los demás, y como lee el epígrafe al comienzo de este capítulo, él necesita los ojos de los demás para crear su literatura. Esta es otra razón por la cual es irónico que se haya criticado a Ramos Otero de narcisista. La narrativa incorpora componentes similares entre el personaje, la voz narrativa y el autor. También mezcla los géneros literarios: la ficción, el documento histórico y la biografía. Estas estrategias sirven para comunicar la importancia de no olvidar la historia. Esta necesidad de unión irónicamente surge de la soledad. La voz testimonial en la experiencia del emigrante funciona para evitar la falsificación y el ocultamiento de la historia.

La reiteración de la historia se logra con el desdoblamiento de los personajes, estas historias se recrean de maneras concretas o como ideas flotando, las cuales son plasmadas en la narrativa lírica. En el siguiente ejemplo, el narrador medita acerca de la saga familiar recogida en los cuatro volúmenes de las memorias de José Usbaldo: “Cada página estaba llena de personajes, lo mismo que las habitaciones del caserón, pero entre los personajes y las máscaras, el de José Usbaldo es el cómplice del lector y la sensación de la lectura es la de un desdoblamiento físico entre la isla y el héroe, como si el hombre fuera el jinete de un camaleón” (16). El desdoblamiento entre el lugar y el héroe se relaciona con el acto heroico de un pueblo. También se menciona el discutido tema de lector cómplice.⁹ El cuento de Ramos Otero gira alrededor de la búsqueda a través del acto de recolectar historias. Además en este relato el narrador forma parte de estas historias, incorporando el elemento autorreferencial:

Hasta mis manos han llegado los documentos necesarios para ir atando cabos, pero advierto que solamente es *una* forma de hilar los hechos; he tratado de mantenerme fuera, porque realmente ésta no es mi historia, aunque admito que todo esto despierta unas “apariciones” históricas que asustan, y cada nueva “aparición” se remonta a otra, como para que uno concluya que la casa de la finca de La Esmeralda está bien “habitada”.

(13)

⁹ “Lector cómplice” es un concepto desarrollado por Julio Cortázar en su novela *Rayuela* (1963). A través de Morelli, personaje de *Rayuela*, se expone en el capítulo 79 una “posibilidad” para revolucionar la experiencia del lector ante el texto. Según la nota de Morelli se sugiere, “hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (*Rayuela* 453). Es interesante notar la técnica de la simultaneidad de acción y de emoción en los personajes de Ramos Otero. Esto señala la gran influencia que tuvo Cortázar. Así también, Borges trata el tema de la simultaneidad en su cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, con el personaje Ts’ui Pên, quien, al encontrarse con diferentes opciones, opta por todas simultáneamente. Ramos Otero, como sabemos, también fue un estudioso de Borges.

En esta cita el narrador expresa la importancia de la colectividad con el acto de recobrar la historia de la familia Olmo Olmo, a la cual él pertenece. Con todo, él hace hincapié en que su labor es investigar una vida, la cual, aunque a veces es similar a su vida, no es la suya. Así, él crea una distancia para señalar que el cuento es una obra literaria de ficción, y no autobiográfica. De igual manera la expresión autorreferencial se ha ido desarrollando como una estrategia metaficcional reiterada en la frase “‘apariciones’” históricas que asustan, y cada nueva ‘aparición’ se remonta a otra”, señalando un nivel de autoconciencia.

El narrador se incluye de forma muy sutil unas veces, y otras veces participa de lleno, y así expresa su presencia como testigo. La escritura también incorpora imágenes que revelan abstracciones mentales, deseos, recuerdos y sueños. En la siguiente cita él regresa al recuento histórico. Así mismo el narrador incorpora un lenguaje abstracto con referencias mitológicas, y caracteriza la geografía con el término “espejismos”:

En Puerto Rico mismo hemos sido y hemos querido atribuirlo a la niebla, a la mortaja de Juracán, a los sentidos humanos, a la intensidad de un espejismo (o revelación) de una explosión atómica, creyendo que cualquier cosa descifrable es Vieques y no Islandia, como si el Mar Caribe y el Mar Árabe no tuvieran nada que ver uno con el otro. Pero si el oráculo de cualquier Próspero pronosticó su “naufragio” en la isla de San Juan Bautista, el areito guerrero de Calibán había sembrado las piedras de odio en Borikén. La voluntad es otra cuando es otra la isla y otro el canto de las sirenas cuando el tablero es de mar y los peones somos nosotros. (16)

La cita alude a un espacio común, pero variable, y por ende, a la necesidad de recobrar esta historia. La vaguedad del lenguaje parece ir en busca de un lugar y un pueblo fluctuantes. El

autor logra crear una zona entre la vigilia y el sueño, la memoria y el tiempo lineal, empleando una prosa lírica.

La ficción se superpone a la documentación histórica migratoria en “Vivir del cuento”. La emigración de los años 1900 y 1901 fue la primera gran emigración de trabajadores contratados como trabajadores agrícolas en las plantaciones de caña de azúcar en Hawaii. Muchos de estos trabajadores fueron en busca de trabajo luego de sufrir las consecuencias del huracán San Ciriaco en 1899. El largo viaje de familias enteras y las condiciones de trabajo eran infrahumanos como se describe en el cuento. Edna Acosta Belén y Carlos Santiago estudian el desarrollo y el legado de esta experiencia migratoria en *Puerto Ricans in the United States* (2006), y señalan:

The early migrations of Puerto Ricans to certain U.S. localities like Hawaii only began to be researched in the 1970s. Some of the descendants of Hawaii’s *Borinkis* (Puerto Ricans in Hawaii) started the Puerto Rican Heritage Society of Hawaii in 1980 to promote the process of documenting their presence and contributions. Several important studies also were released in the 1980’s detailing the formation and evolution of this particular community (Rosario Natal 1983; Camacho Souza 1986; Carr 1989). (53)

Éste es un aspecto de la experiencia migratoria puertorriqueña poco tratado en la literatura puertorriqueña. Es un tema que Ramos Otero incorpora a su cuentística, superponiendo elementos ficcionales a la realidad histórica.

“Vivir del cuento” se desarrolla a partir de una carta redactada por el personaje, Monserrate Álvarez. Esta comunicación epistolar reitera el trasfondo histórico lo cual es central en el relato. El narrador cuentero obtiene esta carta a través de su amiga Norma, quien se prepara para presentar un trabajo de investigación sobre la migración de los puertorriqueños a

Hawaii. La voz del narrador alterna con la voz narrativa de Monserrate, un puertorriqueño que llega a Hawaii en 1901 para trabajar en la industria azucarera norteamericana. Al alternar las voces se muestra el acto recíproco de rescatar vivencias muy dispares, como las del narrador y las de Monserrate. Este intercambio de historias que coinciden, es un ejemplo de la expresión colectiva que se desarrolla en el cuento. Monserrate narra los detalles de su historia personal, la cual forma parte de esta emigración en gran medida ignorada.

Algunos de los datos biográficos que aparecen en el cuento son la referencia a una conferencia sobre literatura puertorriqueña en la Universidad de Rutgers, New Jersey, en 1983, y la inclusión de los nombres de varios escritores de la generación del 70, tales como Magali García Ramis, Vanessa Droz y Juan Antonio Ramos, todos ellos compañeros de Ramos Otero durante esos años. Dichos datos sirven para enmarcar este cuento en el que una historia se desprende de la otra.¹⁰

El título “Vivir del cuento” es una frase que define al cuentero como un charlatán y un mentiroso. Al cuentero se lo critica y se lo tilda de exagerado. En este relato el cuentero es el objeto de las burlas anónimas y generalizadas porque expresa ideas que cuestionan lo establecido, en un ejemplo en la mencionada conferencia, el narrador comenta: “El cuento es cosa de mujeres, dijo alguien desde el público, . . .” (65) Aquí, como en otras narraciones de Manuel Ramos Otero, se confronta la voz de la autoridad histórica con otra voz, que desea recobrar parte de una realidad que ha sido ignorada.

¹⁰ La conferencia a la que me refiero es “Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura”, organizada por la Dra. Asela Rodríguez de Laguna. Fue la primera conferencia de literatura puertorriqueña a nivel nacional, celebrada del 7 al 9 de abril de 1983 en Rutgers University, New Jersey. El resultado de esa conferencia, *Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts*, se publicó en 1987, y contiene las ponencias presentadas allí. En esa conferencia colaboraron Magali García Ramis, Manuel Ramos Otero, Juan Antonio Ramos por nombrar algunos. Estos escritores formaron parte de la generación del 70, y muchos de ellos publicaron en la revista, *Zona de Carga y Descarga*, dirigida por Rosario Ferré.

En el siguiente ejemplo, el escritor incorpora el recurso de la oralidad cuando el personaje de Vanessa le explica al narrador las diferentes expresiones de burla con las que se describe al cuentero:

Una noche, en otro bar de otra esquina, me había dicho mi amiga Vanessa: ‘¿Quiem no conoce el cuentista? ¿Quiem no conoce esa figura que se detiene em cualquier esquina, escogiendo como víctima al primer borracho crédulo, al. . . .

se le motea com desprecio y, al mismo tiempo, com fascinaciom por su capacidad para el invemto, para el embuste. No hace nada, sólo cuenta. Vive y muere del cuento. Es un paria amado y odiado, romdador de pueblos, imdispensable’. (65)

La ironía es trágica ya que, a quien desea rescatar la historia, se lo tilda de “cuentero”, un sinónimo de “mentiroso”. La burla refleja un comportamiento rígido que se aleja de la posibilidad del cambio social, en algunas ocasiones también puede reflejar obediencia al orden establecido. A propósito de esta actitud, Díaz Quiñones cita un pasaje de un discurso dado por el gobernador, Luis Muñoz Marín en 1954, luego del ataque de un grupo de nacionalistas al Congreso de los Estados Unidos: “‘. . .es un país latinoamericano compuesto de buenos ciudadanos de los Estados Unidos. Su buena calidad ciudadana la ha mostrado su actuación en Corea, donde un gran porcentaje de balas correspondió a los puertorriqueños’ ” (Memoria rota 141). Estas palabras demuestran la contradicción y la lucha interna de un pueblo que se valida a través de la participación en los conflictos bélicos del invasor. Tanto Antonio Pedreira como René Marqués dedicaron mucha de su escritura a criticar la falta de masculinidad, es decir, la feminización del hombre puertorriqueño.

Mientras las acciones de personajes como Monserrate, la reina Liliuokalani, el narrador y sus amigos, comunican la necesidad de un esfuerzo comunitario para reivindicar fragmentos de

la historia ignorada, también expresan la marginalidad de esta voz “cuentaera” en la monstruosidad de Monserrate. Ignorar la historia, como sugiere Arcadio Díaz Quiñones, es una manifestación de la violencia que un pueblo infringe hacia sí mismo. La burla es violencia y, en este caso, es un ejemplo de cómo la clase media se censura a sí misma por el temor de transgredir los paradigmas hegemónicos. Este comportamiento ha sido estudiado en varias comunidades coloniales, la región del Caribe es un ejemplo notable debido a la cantidad de países colonizados. Cabe preguntar por qué un pueblo subyugado se agrade a sí mismo. Una manera de enfocar la pregunta es considerar la hostilidad como una manifestación del miedo de aislarse y ser considerado un paria, sobre todo, cuando en el plano subconsciente el individuo cree que en algún momento gozará de los privilegios de la élite, siempre y cuando se mantenga dentro de lo tradicional. Así este comportamiento es una indicación del miedo a sufrir las consecuencias de un enfrentamiento con quien se considera más poderoso.

En *The Wretched of the Earth* (1961), Frantz Fanon interpreta la violencia del colonialismo en África como un terror interiorizado que el nativo es sólo capaz de expresar con la vejación hacia sus iguales: “If this suppressed fury fails to find an outlet, it turns in a vacuum and devastates the oppressed creatures themselves. In order to free themselves they even massacre each other” (18). Esta ira tiene muchas expresiones, algunas de las cuales se basan en el silencio y la ceguera. Ambas tácticas contribuyen al olvido de la cultura, con lo cual se obstaculiza el desarrollo de un pueblo. Silenciar y olvidar es acometer contra un pueblo.

En “Vivir del cuento” una historia emana de la otra. Por un lado, la reina hawaiana Liliuokalani lucha contra la anexión de Hawaii a los Estados Unidos. Liliuokalani sufre las consecuencias de su lucha y es sentenciada a ser encarcelada. Ésta termina sus días “vestida de púrpura y de negro”, viviendo del cuento. También a ella se le tilda de cuentaera por su deseo de

no olvidar y por mantener vivas las tradiciones de su pueblo. En esta narración se superponen los relatos, y el hilo narrativo depende de las vivencias similares de los personajes. A veces estas vivencias son simultáneas, como en el siguiente ejemplo en el que la voz de Monserrate parece fundirse con la del narrador: “Pero hay soledades de borracho con las que uno se identifica y entonces viene el cuento, el aquí te digo Juan Antonio, el como me lo contaron te lo cuento Ana Lydia, el soy todo oídos Manuel soy todo oídos” (66). Por su parte, Monserrate Álvarez rememora al mencionar que ha compartido con Juan Antonio, Manuel, Ana Lydia, lo cual está más cerca a la experiencia del narrador en lo que respecta al tiempo y al espacio, ya que estos nombres se refieren a varios individuos contemporáneos del narrador. La distancia y la diferencia de tiempo hace dudoso que Monserrate se haya comunicado directamente con Juan Antonio, Manuel o Ana Lydia. En el cuento hay diferentes planos discursivos. Además la inclusión de los nombres reales antedichos le añade un elemento biográfico al texto. El desdoblamiento entre el narrador y Monserrate explora la subjetividad del emigrante, y al unir dos épocas experimenta con el tema del tiempo y posiblemente con la repetición de los eventos.

Es posible que esta experimentación refleje el concepto de la negación del tiempo, un tema borgiano tratado por Ramos Otero en el texto que estudio más adelante titulado, “Descuento”. De hecho, una cita del ensayo de Borges “Nueva refutación del tiempo” le sirve de epígrafe al relato “Descuento”. En el caso de “Vivir del cuento”, al fundirse el personaje de Monserrate con la voz del narrador se borran las nociones del tiempo y del espacio, señalando la fluidez emotiva de la experiencia compartida. Así el lector se vuelve cómplice, pues en ese momento de lectura se conmueve porque se sabe parte de la trama, y así los límites de la narrativa tradicional se borran.

Con la versión de Monserrate Álvarez, ahora plasmada en la escritura, se sustenta la memoria de un grupo olvidado que libera al personaje de su destino de emigrante deforme, percibido como un otro. Este personaje va a funcionar como metonimia de monstruosidad por su apariencia, y por la ruptura de su identidad, que incorpora fragmentos de dos culturas: la norteamericana y la hawaiana. La ironía es que lo monstruoso en Monserrate nunca fue lepra sino unas manchas en la piel. La caracterización de Monserrate como un ser monstruoso alude a la mirada con desprecio del colonizador hacia el colonizado porque lo percibe como un ser diferente.

Los estudios de Homi Bhabha de las sociedades coloniales incorporan las ideas del psicoanálisis para examinar la mirada entre el colonizador y el colonizado, en la que uno depende del otro.¹¹ Por otro lado, según Bhabha el gesto del emigrante y la articulación del lenguaje extranjero señalan un deseo de participación que fracasa:

The lost object – the national *Heim* – is repeated in the void that at once prefigures and pre-empts the ‘unisonant’, which makes it *unheimlich*; analogous to the incorporation that becomes the daemonic double of introjections and identification. The object of loss is written across the bodies of the people, as it repeats in the silence that speaks the foreignness of language. (315)

La apariencia acusa al emigrante y la lengua extranjera lo cohibe, se lo percibe como otro y se deshumaniza. Así como en el relato, “Vivir del cuento”, el personaje de Monserrate reflexiona acerca de la percepción hacia el puertorriqueño en Hawaii: “Aprendí lo suficiente como para leer las palabras ‘Porto Rican’ debajo de la silueta de un criminal enmascarado, armado con

¹¹ Esta división de la identidad crea una reacción adversa. El teórico usa el vocablo, “uncanny”, traducido al castellano en extraño o raro partiendo del ensayo de Freud, “Notes on the Uncanny”. Esta palabra comunica algo foráneo y guarda una relación con la interpretación freudiana de alienación, “umheimlich” o “sin hogar”.

cuchilla y pistola, que había aparecido en un periódico hawaiano, a saber que ‘Porton Rican’ pronosticaba lo malo” (52). De manera similar, los puertorriqueños y otros grupos se caracterizan de una manera negativa.

Monserrate es un miembro de la colonia de leprosos Kalaupapa en la isla de Molokai debido a un error, ya que no sufría de lepra sino de una condición de la pigmentación de la piel. Al final del cuento, Monserrate encuentra una oportunidad para contar su historia:

Y entonces, de repente, llega una carta desde la colonia de Puerto Rico hasta la colonia de leprosos en 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 esa tumba que todavía no reclama su inquilino reclame el epitafio que ustedes han escrito. (68)

Aunque Monserrate expresa un sentimiento de liberación, lo hace con la ironía del que conoce el prejuicio. Por otro lado, el tono irónico de Monserrate también reitera la escritura autoreflexiva, en este caso de un personaje que se sabe partícipe de la ficción. Como mencioné antes, la voz subversiva de Monserrate es patológica, desfigurada hasta la monstruosidad de un leproso. Otro concepto, relacionado con la tendencia a ignorar la historia de un pueblo es la ceguera, así como lo expresa el narrador: “Norma había dicho que la paradoja de los puertorriqueños en Hawaii era la de tener, por un lado, una imagen negativa y, por el otro, una invisibilidad total. ¿La cultura invisible, me pregunté yo, o la ceguera nuestra? ¿Quién no vio a quién?” (54). Nuevamente la voz de la colectividad, aunque compleja y dispersa, se expresa con el uso del “nosotros”: “. . . como si al pescar en este mar pescáramos en esas otras playas a las que no hay que preguntar si son nuestras, pero eso llamado nuestro que de repente se sabe ser nosotros. Admito, aquí nosotros es una palabra ambigua. ¿Acaso no lo ha sido siempre a través de nuestra historia?”

(63). Con el constante movimiento se crea un “nosotros” ambiguo que se puede interpretar, por un lado, como una mezcla generada por el intercambio cultural, y por otro lado, un “nosotros” ambiguo por nuestra historia colonial. Estos cambios también se refieren al exilio que se ha impuesto el sujeto por necesidades políticas o por la preferencia sexual, como antes mencioné. Así como en el “El cuento de la Mujer del Mar”, en el cual se narran las experiencias de los personajes de una manera irreverente y se confrontan las nociones de la literatura tradicional.

Los temas del desplazamiento, la pérdida y la búsqueda de los personajes se desarrollan con una estructura narrativa cambiante y fluida. Los dos personajes principales alternan relatos de dos mujeres exiliadas para posponer el final de la separación con la muerte, como Scherezada en *Las mil y una noches*. El narrador “cuentero” relata la historia de Palmira Parés, una poeta manatienña que funciona como una representación ficcionalizada de Julia de Burgos, su peregrinaje es caracterizado de la siguiente manera: “De su eterno peregrinar por las playas de la infancia, la comienzan a llamar (quizá) la Mujer del Mar. En los pueblos costeros el mar es lo mismo que la vida” (92). El tema del mar como vehículo de comunicación se reitera a lo largo del cuento.

La historia de la Mujer del Mar se entrelaza con la de Vicenza Vitale, conocida como la Donna di Mare, cuya historia relata Angelo, el amante del narrador: “. . . él hablaba de aquella mujer como si la conociera, ofrecía detalles olorosos, como si en su relato se colaran ráfagas de su aliento o el vapor de unas lágrimas anónimas que habrían despedido tantos barcos en el puerto” (91). Ambos personajes son mujeres exiliadas que están constantemente en movimiento que coinciden finalmente en San Juan, según expresa el narrador:

Sentados en los escalones de Christopher Street, casi abrazados pero nunca, casi sabiendo que lo nuestro no existiría cuando saliera el sol, a menos que la viéramos doblar una

esquina y contáramos su cuento cuando sale la luna. A veces Vicenza, trigueña, abandonada, leyenda de marineros borrachos, bajando del Firenze a la Marina del San Juan de 1913, renaciendo como el tiempo, en el olvido, para ser, llena de lluvia, la extrajera del otro lado del mar. Debajo de una sombrilla japonesa, caminó los adoquines plomizos, alguna vez, Palmira Parés. (101)

Los personajes femeninos se desplazan por el mar, que es un puente que facilita el viaje entre diferentes regiones geográficas. Así, el mar no es un elemento aislante que obstaculiza el desarrollo, como lo caracterizó Antonio Pedreira al escribir de la situación geográfica de Puerto Rico en su ensayo *Insularismo*.¹²

Para ambos personajes masculinos, contar las historias de las mujeres exiliadas es una manera de articular su propia experiencia de emigrantes. Ellos se relacionan con los orígenes de ellas. Este intercambio entre los dos hombres es también un reflejo de la diversidad de las vivencias de los protagonistas, quienes encuentran un lugar común y comunitario en la ciudad de Nueva York.

Para el narrador y para Angelo, el espacio del exilio es Nueva York: “Entonces uno se exilia en el amor como en las ciudades. Todo es tan viejo como el sol. Pero la ciudad y el exilio son más viejos que la luna y la noche. La zona del exilio es el mismo territorio de la soledad” (103). El amor entre estos hombres es análogo a la muerte en una ciudad que “ya estaba en ruinas” (100). La urbe en deterioro refleja la época en la que surge la epidemia de AIDS (en español SIDA) a comienzos de los años ochenta. Esta búsqueda personal se expresa en el

¹² El ensayo de Antonio Pedreira titulado, *Insularismo* (1934), caracteriza al puertorriqueño como un ser estancado en un etapa adolescente. Pedreira también considera la situación geográfica aislante, la cual es un obstáculo para el progreso.

deambular de los protagonistas que se desplazan en una ciudad que es "un cementerio de exilados" (104), refiriéndose a las consecuencias del SIDA. Estos personajes forman parte los grupos marginados que se buscan en la periferia de la isla de Manhattan. El exilio mantiene aislados a ambos personajes incrementando su dificultad de formar vínculos sociales:

Tantas noches tomó ese mirar de dos espejos, nuestro viaje nocturno para buscar al otro, por los bares húmedos y los callejones crepusculares, en los muelles apolillados, en la carretera clausurada del Oeste (en el panorama de las ratas azules ahogándose en el Hudson River), en los cuartos negros de bares clandestinos por la madrugada, en todas las ciudades recorridas desde el cuarto del hotel o las escaleras a la intemperie de Christopher Street. (106)

El lugar de encuentro de los dos hombres es un hotel en Christopher Street, en un barrio bohemio conocido por la comunidad homosexual. Es también un espacio provisional y cambiante que emplea la narrativa de Ramos Otero. Esta escritura sin una base fija, y en la cual los personajes se desplazan constantemente es una expresión literaria que se diferencia de la escritura anterior, tan enfocada en la tierra. El movimiento de los personajes los diferencia de los personajes canónicos. Tal vez por esto, Juan Gelpí caracteriza la narrativa de Otero como una "literatura transeúnte". De hecho el teórico se refiere a esta ruptura como una clausura de la casa, y al espacio del hotel, como análogo al "desarraigo".¹³

La ciudad en "ruinas" cobra singular importancia con la interrelación de los temas del amor y la muerte: "Angelo y yo nos amaremos siempre, aunque las enfermedades incurables, como la sífilis o el cáncer, nos separen, quedan las miles de noches del amor en busca de la muerte, volando sobre dunas amarillas con ángeles de polvo, . . ." (94). En la cita anterior se

¹³ Literatura y Paternalismo en Puerto Rico. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. (1993)

caracteriza al amor que trasciende la muerte, como ocurre en el poema titulado “De polvo enamorado”, por Francisco de Quevedo. De hecho, Quevedo fue una de las fuentes formativas para Ramos Otero y los siguientes versos del soneto de Quevedo, le sirven de epígrafe al poemario *Invitación al polvo* (1991): “*Su cuerpo dejará, no su cuidado; / Serán cenizas, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado*” (7). Al citar a Quevedo, Ramos Otero se apoya en la tradición literaria mientras construye su propio discurso.

El tema del amor como una enfermedad tiene una larga tradición en la literatura, por ejemplo en la literatura medieval y renacentista española se consideraba como un estado de desequilibrio mental. En épocas más recientes se discute la enfermedad como una consecuencia de las relaciones amorosas. Por ejemplo, en “El cuento de la Mujer del Mar”, una de las consecuencias del amor es la enfermedad de SIDA o el “cáncer gay” como fue llamado el síndrome de inmunodeficiencia a comienzos de los años ochenta.¹⁴ Susan Sontag estudió el concepto de enfermedad y el uso de metáforas en su ensayo *Illness as a Metaphor*:

To describe a phenomenon as a cancer is an incitement to violence. The use of cancer in political discourse encourages fatalism and justifies “severe” measures –as well as strongly reinforcing the widespread notion that the disease is necessarily fatal. While disease metaphors are never innocent, it could be argued that the cancer metaphor is a worst case: implicitly genocidal. (83-84)

La violencia tiene una relación directa con el SIDA y con los homosexuales. En un ensayo posterior, titulado *AIDS and Its Metaphors*, Sontag critica la estigmatización moral de la

¹⁴ *Illness as Metaphor* (1978) y *AIDS and Its Metaphors* (1989), estos ensayos fueron publicados juntos en 1990. Luego conocido como AIDS (SIDA en español). Al principio la enfermedad afectó principalmente a los hombres homosexuales y a los adictos a drogas intravenosas en los centros urbanos como San Francisco y Nueva York. Las causas del contagio se relacionaron con las prácticas sexuales de los homosexuales y los drogadictos. Se juzgó la enfermedad como un castigo debido a la falta de conducta moral de estos grupos. Esto perjudicó la organización que se necesitaba para hacer un plan de tratamiento médico y así combatir la epidemia.

enfermedad asociada al acto sexual. Esta actitud de denigrar a las personas enfermas con SIDA marcó los primeros años de esta crisis.¹⁵

La época de los años ochenta marcó un desarrollo de colaboración en la comunidad gay, en centros urbanos como San Francisco y Nueva York. Se recogió dinero para la investigación y para ofrecer servicios a la comunidad. Las connotaciones morales con las cuales se asoció este síndrome cumplieron un papel punitivo para aislar a los homosexuales. Las repercusiones han sido fatales aún para otros grupos y ahora, a comienzos del siglo XXI, el gobierno ha enfocado su atención e invertido dinero para ayudar a combatir el síndrome de SIDA a un nivel internacional.

El SIDA afecta a varios sujetos masculinos en “El cuento de la Mujer del Mar”, paralelamente la adicción a las drogas afecta al personaje femenino de Mujer del Mar / Palmira Parés. Así, ésta transgrede la posición tradicional de la mujer. La drogadicción refleja el comportamiento de un sujeto abyecto, el cual, según plantea Betsy A. Sandlin, es una “desacralización” de la imagen icónica de Julia de Burgos:

Regarding the life story of Palmira/Julia, the *cuentero* notes, “[h]ay versiones” (there are versions; 95). Ramos Otero’s queer version of Julia de Burgos -reconfigured as Pares- emphasizes her as a *mujer mala* (bad woman): a heroin addict who spent time in jail and

¹⁵ Al comienzo de la epidemia fue notable la falta de liderazgo por parte del gobierno de Reagan. Los primeros casos de este síndrome de deficiencia inmunológica, se detectaron en 1981 pero no fue hasta el año 1987 en que el presidente Ronald Reagan habló públicamente de la enfermedad como una seria amenaza. Como respuesta a esta crisis investigadoras como la doctora Mathilde Krim y otros fundaron AmFAR (American Foundation for AIDS Research). En este momento surgieron grupos como ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power) para protestar sobre la indiferencia e ignorancia que existía hacia esta epidemia. El mismo ACT-UP acuñó la frase Silence = Death, la cual sirvió para hacer un llamado al gobierno y así combatir la estigmatizada enfermedad. El activista y fundador de ACT-UP, Larry Kramer cita las palabras de la doctora Krim: “What Dr. Mathilde Krim, the founding co-chair of the American Foundation for AIDS Research, said from the very beginning must not be forgotten: ‘This is an epidemic that could have been contained. Everything about this epidemic has been utterly predictable, from the very beginning, from the very first day. But no one would listen’” (*Reports from the Holocaust* 258).

died of a drug overdose, a madwoman with syphilis, and (notably, something García Ramis does not mention) a lesbian or perhaps a bisexual. In resurrecting his precursor, the *cuentero* “exposes” (i.e., composes) rumors about her life that would not be accepted by dominant society, or by Puerto Ricans who wish to promote a nostalgic, idealized picture of Julia de Burgos as a heroic symbol of *puertorriqueñidad*.¹⁶

(“Resurrection of Julia de Burgos” 316)

La ficcionalización de Julia de Burgos, una figura destacada de las letras puertorriqueñas, incluye a la mujer en la formación de las letras, pero con una voz contestataria. Por un lado, Ramos Otero emplea un miembro de la tradición literaria para validar su narrativa pero, por otro lado, la convierte en una figura anticanónica. El sujeto abyecto que antes mencioné también es un reflejo del autor. La figura ambigua, producto del desdoblamiento del sujeto femenino y del narrador “cuentero”, le añade varios planos interpretativos a la experiencia exílica en Nueva York. Con el desdoblamiento de los personajes se muestra una perspectiva que reta el comportamiento tradicional, tanto de la poeta Julia de Burgos como la del género sexual, y también, les ofrece una voz a quienes han sido ignorados.

Para el narrador “cuentero”, relatar es una manera de afirmarse y de humanizarse, facilitando un diálogo de las voces marginadas. Para el escritor, incluir a Julia de Burgos es una forma de inscribirse en las letras, aunque lo hace rescribiendo la trayectoria de la poeta. El concepto de las voces silenciadas ha sido estudiado por Gayatri Spivak, quien se pregunta: “Can the Subaltern Speak?”.¹⁷ Esto produce otra pregunta: ¿Cómo puede haber un diálogo si no

¹⁶ La cita se refiere al artículo de Magali García Ramis titulado, “Women’s Tales.” En *Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts*, ed. y trad. Asela Rodríguez de Laguna, 109-115. New Brunswick, NJ: Transaction, 1987.

¹⁷ El ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, fue publicado en el libro, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), London: Macmillan, 1988.

existe un receptor? Esta pregunta no necesariamente significa que el subalterno no pueda hablar o escribir; más bien destaca la importancia de la enunciación del subalterno en la ausencia de un receptor, según propone Spivak. Manuel Ramos Otero presenta la narración de una manera fluida, similar a la voz del subalterno, llena de ambivalencia y variable.

La incertidumbre también se recrea en el desdoblamiento del narrador "cuentero" en la *Mujer del Mar* señalando una sexualidad fluida. A su vez, la caracterización transgénérica de los personajes explora diferentes subjetividades. Una interpretación significativa de la fluidez sexual en el contexto de revisión de la literatura canónica, la ofrece Arnaldo Cruz Malavé, con el ejemplo del personaje narrador (un travesti de cabaret) del cuento "Loca la de la locura". Según su análisis, la transgresión de género sexual se puede interpretar como un comportamiento del sujeto abyecto que manifiesta el deseo siguiente:

. . . to free the body from the phallic representations of a national discourse. Instead of rejecting the canon and staring at repression's blank page, their appropriations speak to us of a literature that is much queerer, much more perverse. They restore for us a *pathology*, or a *mariconería*, that is both a rupture and a continuity, that is both in Puerto Rico's future and in Puerto Rico's past –both a debunking and a faith. ("Toward an Art of Transvestism" 159)

El crítico ofrece un análisis de la progresión de la literatura de temática homosexual, el cual él introduce con ejemplos de ideas "castrantes" de dos autores canónicos: Antonio Pedreira y René Marqués. En gran parte de la producción literaria de estos dos escritores, se presenta al puertorriqueño desde una perspectiva de "fracaso" y de "impotencia". Estos elaboran un

mensaje derrotista, lo cual es análogo con lo patológico. Dicho de otra manera, en algunos casos el comportamiento patológico se manifiesta con la autodestrucción.

Antes he citado a Susan Sontag para señalar el prejuicio relacionado con las enfermedades, las cuales se caracterizan desde una perspectiva punitiva para controlar y aislar ciertas poblaciones. El personaje de Palmira Parés o la Mujer del Mar se presenta como una mujer adicta a las drogas, así como lo demuestran los objetos encontrados en el cuarto de hotel donde ella se hospeda: “En vez de plumas de pavo real para rasgar la lira, encontraron las agujas rojas todavía y la jeringuilla de cristal. Encontraron el presentimiento de que la Mujer del Mar había asumido a plenitud la locura” (95-96). Así se recrea a la poeta como una figura controversial que se aparta del comportamiento normativo social, y sirve como un posible reflejo del polémico escritor, quien murió de SIDA en 1990.

La adicción a las drogas de Palmira-Mujer del Mar-ficcionalización de Julia de Burgos, se refiere al tema de la enfermedad y de la muerte causadas por el uso de drogas intravenosas. El uso de drogas es significativo en esta época, debido a que una manera de contagiarse con SIDA es compartiendo jeringuillas. Esta enfermedad, como sabemos, se esparció con rapidez en los centros urbanos como Nueva York y era una constante preocupación para la población homosexual. El movimiento de los personajes apunta a la fluidez de las vivencias, mientras que el desdoblamiento del narrador “cuentero” y la Mujer del Mar señala la negación del género sexual y de los mecanismos binarios. Sin embargo, también representa la importancia de la mujer en la fundación de la nación. Al transgredir las estructuras sociales, los personajes ofrecen una apertura para explorar las historias que son ignoradas y olvidadas.

La marginación es representada por unos personajes que se desdoblan y se reflejan en los espejos. Esta es una estrategia para ilustrar las dificultades del exiliado puertorriqueño en el

plano colectivo debido a que comunica la necesidad del apoyo mutuo. El sujeto femenino es fundamental como eje anticanónico, debido a que tradicionalmente a la mujer se le niega la participación en la formación de la nación. Si Julia de Burgos tuvo aceptación dentro del canon, la tuvo con limitaciones, ya que a menudo se interpreta su obra como canto tradicional a la puertorriqueñidad. Por ejemplo, se ignora su contenido erótico y su denuncia hacia la sociedad patriarcal que le negó una total participación. Otro ejemplo de la ficcionalización de una escritora puertorriqueña en la cuentística de Ramos Otero se encuentra en el relato titulado, “Romance de Clara Gardenia Otero”, el cual forma parte de la colección de *El cuento de la Mujer del Mar*. Este cuento ha sido interpretado como un homenaje a Clara Lair.

En éste el narrador observa desde la acera el zaguán de un viejo edificio donde residió una poeta. Ciertas descripciones del lugar y del paso del tiempo están inspiradas en la ciudad del Viejo San Juan. Por ejemplo, el narrador informa de la procedencia de una silla que está adentro del apartamento de la poeta: “. . .dicen que la silla una vez perteneció a los muebles de la Fortaleza. . .” (43). En otro ejemplo se alude a la ciudad amurallada próxima al mar, con “el golpe constante de los marullos rompiéndose en las rocas” (45). El personaje femenino, una poeta olvidada, sirve como reflejo del narrador quien dice: “Me miro en el espejo. Me miro en el espejo. Me acerco a la mujer que me sonrío sin conocerme” (44). El narrador, que comienza observándola, termina fundiéndose con ella. El enfoque de la mirada del narrador hacia su alrededor indica su perspectiva cambiante y reitera la fusión con la mujer, ya que ahora es él quien está en el lugar en que ella estaría (adentro del apartamento): “Desde la cama puedo ver la calle de adoquines, los mismos adoquines, la misma calle, uno existiendo por la existencia del otro, pero esta noche de revelaciones todo lo mismo es diferente” (45). Toma precedente la

narración en primera persona, en vez de en tercera persona, y la voz del narrador se alterna con la de la mujer a quien él observa.

Desde su primera colección de cuentos, titulada *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*, para Manuel Ramos Otero las experiencias de las mujeres han sido un tema central. En el último cuento de esta primera colección, titulado “Casa clausurada”, el narrador establece lo siguiente: “La familia es mamá. La familia es la casa. La familia soy yo” (132). Muchos de los personajes de Ramos Otero son femeninos. En “Noches de asma” el narrador describe a Amelia, la mujer que lo cuida durante sus ataques de asma: “Amelia es el único eslabón de nuestras relaciones artificiales. Es por eso que nos sentimos tan grandes, tan humanos, tan oprimidos por la pobreza de nuestra soledad” (123). La caracterización de una relación tan compleja entre Amelia y esta familia es expresada por la voz de un niño. Esa misma voz también narra sus ilusiones con un tono infantil lleno de magia: “La noche que me prometió que soñaría con espejos soñé con un cuarto lleno de bicicletas. . .” (117). En este cuento, Ramos Otero examina varias perspectivas para reiterar la importante labor de la mujer en la sociedad. El personaje de Amelia tiene un papel principal, ella es el sustento para el desarrollo del niño, quien depende y confía en ella.

La exclusión de la mujer en el desarrollo socioeconómico de Puerto Rico ha sido una práctica común, como Edna Acosta-Belén explica: “The role of the Puerto Rican woman in the labor movement and the militancy of feminist groups during the first few decades of the twentieth century have been generally ignored by what are considered the country’s official histories” (“Puerto Rican Women in Culture” 7). Son pocas las figuras femeninas que se mencionan como parte de la historia en la formación del país. El ensayo de Acosta-Belén es ilustrativo de la participación de la mujer en el desarrollo social y económico de Puerto Rico.

Éste incluye un recuento de ejemplos de mujeres importantes desde la época prehispanica, y de estudios de mujeres influyentes en la política durante el siglo XIX. Algunas de las mujeres que Acosta-Belén, menciona son Mariana Bracetti, Eduviges Beauchamp y Lola Rodríguez de Tió. Éstas colaboraron con el movimiento de independencia contra España. De una manera similar, Ramos Otero yuxtapone fragmentos históricos de los grupos que se opusieron al régimen español, junto con la historia ficcional de Marie Cafolé en “La otra isla de Puerto Rico”, reivindicando de esta manera el papel social de la mujer. Algunos de los investigadores que Acosta-Belén incluye para tratar el tema de la participación de la mujer en el ámbito laboral son los trabajos de Ángel Quintero Rivera, y los estudios de Isabel Picó y Yamila Azize.¹⁸

Muchos poemas del escritor se concentran en el sujeto femenino, algunos como fuente temática de revisión de género debido al énfasis de la contribución de la mujer, así como lo plantea Liliana Ramos Collado, quien se basa en el poema que aparece al principio del libro, titulado *El libro de la muerte* (1985): “Ulises y Penélope son los dos rostros de Jano en este corpus poético. . .” (“Verso y prosa” 22). Un ejemplo que muestra la participación de la mujer en el desarrollo de la patria es el poema “Como todas las mujeres de nuestra raza” del poemario, *El libro de la muerte*. El segundo ejemplo, “La nada de nuestros cuerpos”, del poemario titulado, *Invitación al polvo* (1991), es un poema que expone una serie de mujeres célebres. Atrás queda la omisión de la mujer, como sí ocurrió en la literatura paternalista que estudia Juan Gelpí. Acerca de Julia de Burgos, Gelpí explica:

¹⁸ En *Conflicto de clases y política en Puerto Rico* (1974), Angel Quintero Rivera estudia la clase trabajadora y la participación de la mujer, en particular, en la industria de la aguja. Quintero Rivera traza la progresión de los cambios económicos desde la segunda mitad del siglo XIX (la economía de los hacendados), hasta las primeras décadas del siglo XX (las consecuencias de la toma norteamericana en 1898). Yamila Azize se enfoca en la importancia de la mujer en los movimientos laborales y de militancia feminista en *Luchas de la mujer en Puerto Rico: 1898-1919* (1979). Mientras que Isabel Picó estudia el papel de la mujer en la fuerza laboral en su “Estudio sobre el empleo de la mujer en Puerto Rico.” *Revista de Ciencias Sociales* 19, 2 (June): 141-65 (1975), y analiza las limitaciones que crea el machismo en la educación de la mujer, *Machismo y educación en Puerto Rico* (1979a).

. . . se puede decir que Julia de Burgos es una figura intercalada en una genealogía literaria que ha excluido de manera sistemática a las escritoras. Prueba de ello es que, con excepción de las autoras que comienzan a publicar en las décadas del sesenta y setenta, las escritoras están prácticamente ausentes de las generaciones literarias en Puerto Rico. (3-4)

El escritor hace una rescritura de las letras puertorriqueñas al incluir a un personaje femenino (basado en Julia de Burgos), que es adicto a las drogas, lo cual se relaciona con la enfermedad del SIDA. Este personaje tiene una relación homosexual con otra mujer, Palmira Parés, quien es una recreación de Filí Melé, del poema de Luis Palés Matos titulado "Puerta al tiempo en tres voces". La enfermedad y sus consecuencias es un tema que se trata en "Descuento".

"Descuento" sirve de compendio de los cuatro cuentos de la colección y posiblemente de postdata o despedida. Este último cuento de la colección *Página en blanco y staccato*, comienza con un epígrafe de Jean Genet: "Los espejos estaban vacíos, puros, asombrosamente cerca de lo irreal, sin nadie ni nada que reflejar." La mención del espacio puro y vacío de los espejos es análogo a una página en blanco. Durante la redacción de este relato, la muerte era una constante preocupación para los homosexuales debido a la epidemia del SIDA.

El tema de la muerte se desarrolla como un resultado de la relación íntima amorosa, y se expresa como un legado a través de la escritura, muchas veces intercalando elementos biográficos. El narrador sabe que está infectado con VIH y, hace una lista de los amigos que han sido víctimas del SIDA: "La epidemia de AIDS había desencajado con furia bíblica los cimientos de New Sodoma y había enviado emisarios por la ciudad y el otro mundo, desalojando calles (Chago, Frankie, David, Manuel, Johny, César) y amenazado los hábitos del amor con otra cuarentena. . ." (107-108). A la ciudad de Nueva York ahora se la juzga merecedora de un

castigo semejante al de Sodoma. La ciudad que hace ya algún tiempo ha estado en ruinas, ese “cementerio de exilados” que menciona el narrador en “El cuento de la Mujer del Mar”, ahora adquiere una imagen más realista al intercalar componentes biográficos. Al escribir este cuento, el autor sabía que tenía VIH, y esto le añade un tono de premura a su escritura.

En “Descuento” el narrador recrea la gesta de los cuentos, el momento y el espacio en los que él creó los relatos, ofreciendo detalles autobiográficos. Por ejemplo, el narrador menciona la muerte de su amante John: “John murió a los pocos días, en estado de coma, de una hepatitis contraída en New Mexico” (92). La enfermedad se considera un castigo a los homosexuales. En el siguiente ejemplo, el narrador señala la discriminación hacia los homosexuales: “Los médicos prohibieron que viera el cadáver de John y en cuanto la familia llegó de Ohio a reclamarlo, lo cremaron” (92). Desde ese entonces la población homosexual ha sido discriminada. El narrador menciona la anécdota de la muerte de John como el origen creativo del último poema de *El libro de la muerte*.¹⁹

Como expresa el narrador: “. . . yo pude poner sobre el papel las palabras terribles de un sueño profético donde un muerto, un primo lejano de Lázaro, se revela como el único ángel de la guarda que jamás he conocido y reclama nuestra biografía, nuestro poema, que cerraría el ciclo desacrado de *El libro de la muerte*” (92). El recuento o la indagación de la memoria por parte de la voz narrativa se concentra en el tema de la enfermedad del SIDA, e incluye los versos del poema, “El regreso de las tortugas”, de Víctor Fragoso quien también murió a causa de la epidemia.

Esta enfermedad tuvo una recepción negativa debido a que al principio los afectados fueron homosexuales. A propósito de esta estigmatización, el narrador añade una experiencia

¹⁹ Posiblemente el narrador se refiere a John Anthes, *El libro de la muerte* comienza con el siguiente epígrafe: “a John Anthes (1945-1982) ahora más que nunca mi palabra conjura tu silencio.” (1)

que compartieron sus amigos John y Víctor: “. . . hoy sólo recuerdo que tanto él como John fueron ratas de laboratorio en un experimento del gobierno norteamericano para desarrollar una vacuna contra la hepatitis B y que la muerte repentina de ambos no me deja olvidar su posible conexión con ese experimento donde sólo requerían homosexuales” (92). El narrador da detalles de la epidemia del SIDA y del desinterés hacia los grupos afectados. Como antes mencioné, estos grupos eran los hombres homosexuales y los adictos a las drogas. La muerte permea la existencia del narrador de una manera muy real.

Las experiencias de la vida del narrador junto a su compañero, un pintor puertorriqueño, se narran en retroceso. El espacio en el cual se desarrolla la acción es un apartamento del alto Manhattan, un barrio conocido como Quisqueya Heights, debido a la gran población de emigrantes dominicanos. La pluralidad en la ciudad de Nueva York se expresa con la descripción del edificio que “imitaba sin saberlo a la falsa Torre de Babel” (90). Los detalles del lugar en el que se desarrolla el relato se refieren a la interacción cultural híbrida. En un plano más íntimo el narrador describe su relación con su amante, un pintor exiliado de Bayamón.²⁰ En este ejemplo, el narrador ofrece datos autobiográficos de Ramos Otero.

Al referirse a los otros cuentos de la colección, el narrador reflexiona acerca de la labor de la escritura. Como mencioné anteriormente, en “La otra isla de Puerto Rico” se evidencia el interés del narrador y del personaje de Olmo Olmo de rescatar la historia y de reiterar la experiencia migratoria común: “He querido evadir el determinismo geográfico, pero estamos en otra isla: ustedes y nosotros” (19). El narrador incluye al lector al enfatizar la colectividad. De manera similar, el tema de la colectividad se trata en el relato “Vivir del cuento”, cuando una llamada telefónica acerca de un estudio de la migración de los puertorriqueños a Hawaii sirve

²⁰ El narrador se refiere al autor de la pintura que sirvió para la portada del libro, Ángel Rodríguez-Díaz, antiguo compañero de Manuel Ramos Otero. La pintura se titula “Tsuchigumo” (1983) óleo en canvas, 60 x 66 pulgadas.

para generar la trama. Por su parte, “Página en blanco y staccato” se desarrolla, según explica el narrador, partiendo del nombre de un estudiante un primer día de clases. De hecho, los elementos autobiográficos son una parte integral de los cuentos, en el siguiente ejemplo el narrador declara: “La gente que merodea por mis cuentos ha sido o es gente de carne y hueso. . . (95). Las experiencias de estos seres marginados se comparten en una comunidad, incluyendo algunos aspectos reales de la vida del escritor. Por ofrecer dos ejemplos, me refiero a los nombres de los amigos de Ramos Otero y a la conferencia en la Universidad de Rutgers en el relato, “Vivir del cuento”.

Los elementos biográficos funcionan para proyectar una voz que se apoya en otras. A través de la voz narrativa se reitera un proyecto de escritura como una estrategia que incorpora diferentes modos de expresión. Esta expresividad plural en la narración alude a la influencia que otros textos tienen en los cuentos de Ramos Otero. Una manera de reiterar cómo los textos diferentes se relacionan, es presentar un plano textual que incorpora otros textos. Así como indica el epígrafe de la novela *1984*, de George Orwell intercalado en el cuento: “*Yo lo escribí. Lo que quiere decir que colaboré en su escritura. Tú sabes que ningún libro se produce individualmente*” (102). La cita se refiere a la intertextualidad que produce el discurso literario, donde un texto se construye sobre otro texto precedente.

Como mencioné en el primer capítulo, Julia Kristeva acuñó el término ‘intertextualidad’, luego de estudiar los trabajos del filólogo ruso Mihaíl Bajtín acerca de la característica dialógica del discurso en la novela. Según Kristeva: “. . . todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (*Semiología I*, 190.). Este concepto también se puede aplicar a otros medios de

comunicación tales como el cine, que se produce en el contexto cultural de un lugar y una época específica. Ramos Otero se esforzó por no limitar su escritura a ningún modo de expresión, sino que se sirvió de diferentes géneros y técnicas.

Así por ejemplo, la narración puede comenzar como una meditación de los relatos que componen un libro, como en “Descuento”. Este relato se desarrolla en un ambiente de premonición de la muerte y funciona como una despedida al lector. De esta manera, reflexionar sobre la práctica de la escritura queda en manos del lector, el cual puede identificarse con los hechos de la trama narrativa. Ramos Otero usó diferentes estrategias de escritura y también se dirigió al lector para recordarle que está ante una obra de ficción: “Urge pedirle al lector que nunca piense que yo no le estoy contando un cuento. Si usted decide llamarlo relato, historia, ensayo biográfico o feto de novela, lo acepto” (96). De esta manera establece el compromiso literario, el cual incluye la participación del lector.

Algunos de los temas de la colección *Página en blanco y staccato* son el dolor de la separación y el rechazo como uno de los resultados de la emigración. Estas vivencias tan contradictorias confluyen en la exploración de la subjetividad. En algunos de los relatos los componentes históricos que se entretajan con la ficción funcionan para cuestionar la realidad. Como mencioné al principio de este capítulo, en “Descuento” el escritor expresa la importancia del intercambio y el choque de voces para comunicar la experiencia migratoria. En el penúltimo cuento de la colección, de título homónimo, “Página en blanco y staccato”, la mezcla racial y cultural es encarnada por uno de sus protagonistas. El personaje de Sam Fat representa una genealogía de diferentes razas: su padre es chino, y su madre, puertorriqueña. Además, él es Nuyorican y homosexual. Al estar entre razas y culturas diferentes, Sam Fat es objeto de la discriminación racial.

Su madre, Milagros Candelas, también es repudiada por mujer y por puertorriqueña, y su reacción ante su hijo es la siguiente: “Desde el momento en que vio al recién nacido, supo que el niño sufriría la agonía del rechazo. Sam Fat había heredado de su madre la negrura de su piel; había salido a su padre en el pelo de aguja, las facciones mongólicas y el ensimismamiento” (76). Sam Fat es rechazado por ambas comunidades, la china y la puertorriqueña, aunque en menor grado por esta última: “. . . los puertorriqueños trataron de ser más tolerantes, pero en el apodo que le pusieron al niño antes de que aprendiera a hablar, Chino, se advertía un tono abusivo de rechazo” (76). Este personaje es otro ejemplo de marginalidad y alteridad. El vive en la periferia de la sociedad como Nuyorican y homosexual. A Sam Fat se lo caracteriza como un ser monstruoso: “En el barrio le obligaron a pensarse un monstruo, un accidente, un anacronismo” (81). De una manera similar el narrador de “El cuento de la Mujer del Mar” se refiere a Angelo como un Polifemo. Un Polifemo a través de la metonimia de un personaje que al relatar su historia de inmigrante parece tener un ojo de cristal, que es semejante al mar: “Uno de los ojos de Angelo no se movía casi de cristal. . .” (90-91). Es irónico que ambos personajes sean caracterizados como monstruosos, ya que mantienen relaciones amorosas con ambos narradores partícipes.

El rechazo del cual Sam Fat es víctima, también lo padeció su familia. Según la historia breve sobre la genealogía de su familia, un barco negrero holandés trae desde África a su abuela, Madama Candelas Humphreys Johannes, al Caribe. Ésta termina de esclava en un ingenio azucarero en la isla de Vieques. Las descripciones de las experiencias de los antepasados de Sam Fat reiteran las prácticas de la segregación racial y, al mismo tiempo, refieren la integración cultural tan prevalente en la población caribeña.

El relato, “Página en blanco y staccato” mantiene una correlación temática con “Descuento”, en aquél también hay referencias a la autobiografía de un hombre homosexual que sufre de SIDA y sabe que va a morir. Así, en “Página en blanco y staccato” también hay eventos similares, y hasta cierto punto una burla irónica de la muerte. Ambos protagonistas son escritores: el narrador partícipe de “Descuento”, en busca de un personaje; y en “Página en blanco y staccato” Sam Fat es un poeta que escribe versos en inglés en servilletas de bar, mezclando dos lenguas, el español y el inglés. El espacio de la acción es también híbrido; los personajes se encuentran por primera vez en el Aguas Buenas Social Club, un bar de Loisaida, palabra hispanizada que se refiere a la sección del Lower East Side del bajo Manhattan.

Este es un barrio conocido por la diversidad étnica, análogo a la intersección cultural “liminar”, que menciona Homi Bhabha. El lugar refleja la expresión cultural con todas las variaciones y las limitaciones que dependen de la capacidad del individuo para expresarse y recrearse, aún bajo sistemas de opresión. Como sabemos, la opresión es más marcada en las personas que tienen menor acceso a una escolarización para mejorar sus condiciones socioeconómicas. Una de las maneras de estudiar las divisiones sociales es de acuerdo al uso del poder. Las relaciones entre el poder y el saber fueron estudiadas por el teórico francés Michel Foucault a lo largo de su vida. Éste señala una de las premisas metodológicas que él incorpora para analizar el uso del poder: “Power must be analysed as something which circulates, or rather as something which only functions in the form of a chain. It is never localised here or there, never in anybody’s hands, never appropriated as a commodity or piece of wealth In other words, individuals are the vehicles of power, nor its points of application” (*Power/Knowledge* 98). El término “poder” es complejo y tiene muchas interpretaciones, una manera de aproximarse a este término es considerar que el poder no puede existir sin la resistencia.

Los personajes de Manuel Ramos Otero son seres marginados por una mayoría que los juzga y los excluye. En muchos de los cuentos, los personajes retan las normas sociales establecidas. De esta manera, su narrativa y su poesía revisa y cuestiona la literatura canónica. Otro componente es la temática de la muerte, en el relato “Página en blanco y staccato” el asecho del narrador en busca de un personaje se transforma en la creación literaria análoga a un devenir hacia la muerte. Es una meditación de la muerte, como lo es en “Descuento”, aunque en éste se incluye una interpelación directa al lector, la cual sirve de despedida. El desdoblamiento del narrador partícipe de “Página en blanco y staccato” y de Sam Fat Candelas con sus antepasados es una manera de referir las genealogías de los protagonistas. También es una exploración de la subjetividad, ya que estos antepasados funcionan como sus dobles. De una manera, similar en “El cuento de la Mujer del Mar” ambos protagonistas masculinos se desdoblan en los personajes femeninos, pero en este relato el desdoblamiento alude a la exploración y la negación del género sexual.

El personaje de Sam Fat es descendiente directo de Madama Candelas, acusada de santería en Puerto Rico en el siglo XVI por el Obispo Nicolás Ramos de los Santos, pariente del narrador. Así la búsqueda mutua del protagonista y el narrador está motivada por la venganza. Este proceso creativo mantiene una relación con un plano de la realidad, el cual se logra mencionando lugares geográficos, tales como la calle San Sebastián, donde residió Milagros, la madre de Sam Fat, antes de mudarse a Nueva York. En esta calle también había muerto Madama Candelas en la hoguera. En el plano ficticio, el narrador revela la necesidad de crear un personaje que sea su asesino para así burlarse de su propia muerte, la cual él sabe que se aproxima a causa del SIDA. El protagonista, Sam Fat es el *staccato* del cuento porque genera un cambio abrupto en la trama del cuento, de hecho es el asesino de un narrador que creó su

personaje para llenar la página de su vida y completarla con la muerte: “Él era, naturalmente, el staccato del cuento, el puñal perdido” (85). Por su parte, Sam Fat consciente de su participación en la trama: “. . .era un personaje infalible que había llenado con su presencia las páginas en blanco de un escritor mediocre, al menos de un personaje más mediocre que él, un suicida de la literatura cuya única posibilidad de reencarnación consistía en matar a cuanto personaje le diera la gana” (87). La calma con la que se menciona la mediocridad de ambos se suma a la burla del narrador hacia ellos mismos. Ser un asesino sin saberlo, creado por su propia víctima, y a través del acto de la escritura, es irónico.

El protagonista es un aliciente para el narrador porque evita una muerte de SIDA que prometía ser dolorosa. En el momento en el que ambos se encuentran, Sam Fat se percata de que: “. . .entre sus manos, sintió el temblor en los huesos de un moribundo y percibió un aroma de células podridas. . . .” (88). Esa es la primera impresión que Sam Fat tiene del narrador, a quien aquél más adelante va a resentir por haberle “. . . robado toda aura de realidad. . .” (88). Así el narrador borra la frontera entre la realidad y la ficción, y produce un cuento basado en la ironía mayor: truncar la vida con una creación.

¿Por qué se buscan los dos protagonistas del cuento de Ramos Otero? ¿Cómo podemos interpretar este encuentro que mantiene una correlación temporal y espacial? Dicho de otra manera, me refiero a que tanto el narrador partícipe como Sam Fat se encuentran en la época presente, y también en la época pasada sus antepasados compartieron experiencias. Interpreto esta relación y repetición de los eventos como una manera de referirse al tema del tiempo circular y de la repetición similar de los hechos. Por otro lado, Jason Cortés se hace eco de las ideas de Emmanuel Levinas acerca de la formación de la subjetividad como producto de la exterioridad o percepción del otro. Para desarrollar sus argumentos, Cortés se enfoca en la

conclusión del conocido cuento de Borges titulado, “El fin”, en el cual Martín Fierro muere a manos de un negro en busca de venganza. Una de las interpretaciones que presenta Cortés es la siguiente: “. . .considerando los postulados filosóficos de Emmanuel Levinas, percibiría en el encuentro con el otro las coordenadas de una subjetividad en construcción. Si la identidad del ejecutor depende directamente del otro, el darle muerte eliminaría la posibilidad de adquirir su identidad dentro de un plano de inmanencia” (“Buscando al otro” 166). La muerte del narrador concluye la pesquisa de Sam Fat para vengar a sus antepasados, y la del narrador, al ser confrontado por su personaje. De esta manera, si seguimos la lógica de Cortés, quien enfatiza la problemática de la individualidad, matar al narrador es un ejemplo de la necesidad de explorar la subjetividad.

La colección *Página en blanco y staccato* ofrece múltiples perspectivas sobre el intercambio de un grupo y sus experiencias. Ramos Otero desarrolla su narrativa con la ambigüedad que alude a otras posibilidades, como lo son la multiplicidad del sujeto y la indagación del proceso de la escritura. En un contexto más cercano a lo diegético, el escritor muestra en estos relatos su interés por darle una voz colectiva a las diferentes voces que han sido silenciadas. En el artículo “Los cordiales ajos de la discordia”, publicado en la sección *En Rojo*, del periódico *Claridad* (2-8 de septiembre de 1988), el escritor responde a unos comentarios de Jan Martínez y Juan Manuel Torres Santiago, relacionados a la progresión política e ideológica en Puerto Rico. Según Ramos Otero explica, las críticas de estos escritores son exclusivistas:

. . . el escritor que intenta desentrañar la historia en su escritura sabe que la manufactura de héroes intachables y villanos absolutamente maléficos funciona casi siempre en los cuentos de hadas cuyo didactismo enfoca precisamente el drama de las fuerzas del bien

contra las fuerzas del mal, pero no en la literatura que ve el ser humano dentro de su ambigüedad y complejidad dejando su registro en la historia. (21)

El comentario de Ramos Otero se refiere a las diferentes gradaciones que él incluye en su narrativa, lo cual es uno de sus aciertos. Como sabemos, las estructuras binarias tienden a crear un desbalance de los opuestos; este desbalance puede llevar a la violencia. Una razón fundamental por la cual la obra de Ramos Otero es un ejemplo de escritura anticanónica, es porque evita los extremos ideológicos y así provee una voz a una comunidad diversa.

Capítulo III

La experiencia individual, la soledad y la muerte: hacia una poética de denuncia y reto

“La muerte es la ilusión pura.”

Manuel Ramos Otero, “Hollywood memorabilia” (84)

“. . . como dijo el poeta, lo más increíble / de la muerte es que la gente desaparezca. . .”

Manuel Ramos Otero, “Insomnio” (46)

En toda su obra literaria Manuel Ramos Otero se refiere a la muerte como una constante compañera de sus vivencias. El epígrafe que encabeza este capítulo es del cuento “Hollywood memorabilia”, y pertenece a la primera colección titulada *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*. Esta misma oración la cita María Arrillaga en el artículo “Hasta siempre, Manuel”, publicado en el periódico *El Mundo* para homenajear a Ramos Otero luego de su muerte. La frase alude al tema de la muerte como una “experiencia límite del ser humano”.¹ Es también un componente de la turbulenta época de la pandemia del SIDA durante los años ochenta en que muchos homosexuales fueron víctimas del rechazo y la indiferencia. Ramos Otero vivió durante esta época, y su obra, en particular el poemario *Invitación al polvo*, sirve de testimonio de esas experiencias y de alegato contra la sociedad.

Ramos Otero reveló en su escritura sus experiencias de una manera abierta y desafiante. Su testimonio documenta las fatales consecuencias de la discriminación. Como mencioné en los capítulos anteriores, la escritura con elementos biográficos cumple varias funciones. Es un ejercicio estilístico y teórico, el cual se mueve entre las fronteras de la realidad y la creación de

¹ Varios escritores contribuyen al homenaje póstumo publicado el domingo 14 de octubre de 1990 en la sección *Puerto Rico Ilustrado*, del periódico *El Mundo*. Entre los escritores que colaboran están Olga Nolla, Magali García Ramis, Luis Rafael Sánchez y Juan Antonio Ramos.

la ficción, mientras que en el contexto social sirve para llamar la atención hacia las consecuencias negativas de la marginación de ciertos grupos.

En este tercer capítulo me propongo estudiar los dos poemarios del joven escritor puertorriqueño. El primero que analizo es *El libro de la muerte*, publicado en 1985, y el segundo, *Invitación al polvo*, publicado póstumamente en 1991. Al intentar trazar una línea divisoria entre ambos poemarios, sostengo que *Invitación al polvo* desarrolla una temática más cercana a la experiencia de la epidemia del SIDA, empleando un tono desafiante. Ya durante la redacción de *Invitación* el autor conocía su diagnóstico del SIDA y sabía que su muerte era inminente.² Por consiguiente, en el poemario la voz poética denuncia directamente la indiferencia y el discrimen de la sociedad.

En ambos poemarios el tema del deseo erótico lleva a los sujetos a la muerte, y alude al contraste de Eros y Tánatos. Sigmund Freud, en el ensayo “Beyond the Pleasure Principle” (1920), plantea especulaciones biológicas y síquicas, con las cuales propone una dinámica entre la energía de la vida y la muerte a un mismo plano. De esta manera se produce un choque de energías antagónicas. Una de sus bases teóricas sugiere lo siguiente: “If we take into account observations such as these, based upon behavior in the transference and upon the life-histories of men and women, we shall find courage to assume that there really does exist in the mind a compulsion to repeat which overrides the pleasure principle” (*The Freud Reader* 605). En este ensayo, Freud ofrece nociones acerca de la compulsión del ser humano por repetir ciertos comportamientos. La manera de definir esta dinámica en el individuo es similar a una necesidad de regresar a un estado inorgánico para aliviar las tensiones síquicas. Estas ideas destacan el

² En esa época no existían los tratamientos con agentes antirretrovirales que les permiten hoy a los afectados con la enfermedad prolongar la vida.

choque que crean los procesos que Freud llama “pulsión” vital o “libidinal”, y “pulsión” de la muerte, la cual se expresa con un comportamiento destructivo.

Las ideas expuestas por Freud en este ensayo son complejas y se gestan en una época de confrontaciones y destrucción en el plano mundial. Así pues, el contexto es hasta cierto punto fatalista. El estudio, además de incluir comentarios basados en observaciones clínicas, incluye citas de filósofos, uno de los cuales es Arthur Schopenhauer. Esto se aprecia en el siguiente comentario de Freud: “We have unwittingly steered our course into the harbour of Schopenhauer’s philosophy. For him death is the ‘true result and to that extent the purpose of life’, while the sexual instinct is the embodiment of the will to live” (*The Freud Reader* 618). Este ensayo considera el deseo de la muerte, sin ignorar el curso regenerador de la vida, por lo cual conviene estudiar el ensayo como un documento teórico transicional. El concepto de Eros es fundamental en las teorías anteriores a la publicación de este trabajo de 1920, en el que Freud no empleó el vocablo tánatos. El término se empleó posteriormente para interpretar las teorías expuestas en este ensayo.

El libro de la muerte se puede dividir en tres partes. La primera, titulada “Fuegos fúnebres”, reitera la idea del fuego como una parte de la ceremonia de la muerte y como un elemento purificador, haciendo referencia a los símbolos en la obra de René Marqués. La obra de Marqués precede e influye el trabajo de Manuel Ramos Otero, ya que, como un escritor fundacional y patriarcal, provee un legado y establece temas canónicos, los cuales Ramos Otero reta y debate. Este enfrentamiento no significa que Otero no reconozca la importancia de este escritor, por lo cual a menudo se refiere a símbolos de la obra marquesiana como un componente intertextual.

Los poemas de la segunda sección titulada, “Epitafios”, rinden tributo a escritores homosexuales o a quienes trataron temas homoeróticos en su obra. Éstos son Oscar Wilde, Tennessee Williams, Yukio Mishima, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, José Lezama Lima, Fernando Pessoa, Joris Huysmans, Constantino Kavafis, Federico García Lorca y René Marqués.³ Según Efraín Barradas, con los “Epitafios” Ramos Otero crea un panteón de escritores homosexuales para establecer un canon según su visión. El crítico también añade un comentario central de la postura de Ramos Otero sobre la literatura puertorriqueña:

. . . podemos señalar que “Epitafios” habla del interés por romper con una visión nacionalista de la cultura, mal que ha aquejado a muchos intelectuales puertorriqueños, especialmente a muchos de los aceptados ya como canónicos en el momento de la entrada de Ramos Otero en las letras nacionales. Uno de los rasgos de toda obra es el deseo de colocar lo puertorriqueño en un contexto amplio, internacional o universal . . .

(“Epitafios”; el canon y la canonización de Manuel Ramos Otero” 325)

La sección de los “Epitafios” cumple la función de posicionar la poesía de Ramos Otero junto con otros escritores, para así universalizar la obra de un puertorriqueño. También sirve para diseminar las ideas que sostuvo Ramos Otero acerca de la escritura y la política homosexual. Algunos de estos escritores, como Constantino Kavafis y Tennessee Williams, sostuvieron una ideología cercana a la de Ramos Otero, sea ésta debido a la apertura o al valor estético de la obra. En otros ejemplos, como en el epitafio a García Lorca, se confronta al escritor español por someterse a la ideología del comportamiento tradicional masculino, negando la libertad de expresión por la que abogó Otero.

³ A Federico García Lorca y René Marqués se los critica por sus actitudes homofóbicas.

La última parte del poemario se titula “Epílogo”, y es un largo poema que reitera el deseo erótico entre dos hombres. La voz poética conjuga la relación del texto (lo escrito) con el cuerpo: “He venido a tu carne como al río” (66), yuxtapuesto con un verso anterior, el cual tiene un significado trascendental de la unión entre el sujeto poético y Metcalf: “Metcalf no pertenece al mundo” (64). El “Epílogo” es una meditación de la escritura y una mirada hacia los poemas precedentes que integran el libro. Al conciliar el tono meditativo del sujeto alude al recuerdo y expresa un sentimiento de unión cuando la voz poética se mira en el personaje de Metcalf como un reflejo de sí.

El elemento especular se manifiesta como alegoría con el rito del fuego en la primera parte del poemario, titulada “Fuegos fúnebres”, y compuesta de veintitrés poemas. El tema del viaje funciona como andamiaje para estructurar el poemario, y sirve para desarrollar las siguientes experiencias de los personajes: el exilio, las despedidas y la espera, la ciudad, el deseo homoerótico y el tiempo como ente de unión. El personaje de Palmira Parés, doble de la Mujer del Mar del cuento homólogo, forma parte de la galería de personajes, y es un nexo vital con las vivencias del exilio y el dolor, los cuales expresa la voz poética.

Las referencias intertextuales de escritores canónicos en el primer poema titulado “Esta es la segunda parte del Ulysses” contrastan con una expresión que trata abiertamente el tema del erotismo homosexual, así como los temas de la muerte y el exilio, los cuales el autor había desarrollado en su trabajo anterior. El monólogo interior separado con comillas señala la reflexión del narrador hacia el personaje de Tsuchigumo, quien camina por las calles del Viejo San Juan en atuendo de Geisha. Los detalles de la vestimenta japonesa evocan un pasado de verso modernista rubendariano, mientras que el título del poema se refiere a la novela de Joyce.

Estos elementos sirven para estructurar el poema partiendo de una tradición con sólidas bases canónicas, tanto de la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX como de la europea de comienzos del XX. Así como anuncia su título, el poema incorpora la metatextualidad al referirse a la novela, *Ulysses* de Joyce:

Esta es la segunda parte del *Ulysses*:

todos los tigres irlandeses

han sacado al balcón sus sombrillas japonesas

y al mar

han llegado las fiestas patronales

de la Araña de Barro.

“Tsuchigumo ha muerto de nuevo por la tarde

van bajando su entierro con faroles de papel

camino al cementerio de mármol italiano de San Juan”. (10)

La chocante imagen que finaliza la primera estrofa, “Araña de Barro”, ofrece una pausa para la meditación de la próxima estrofa. Para Jossianna Arroyo la reflexión de la muerte del personaje de Tsuchigumo se expresa con el aparte de las comillas, sugerente con las técnicas que usó Joyce: “Este poema se revela intencionalmente como ‘la segunda parte del *Ulysses* aludiendo a su construcción de monólogo interior del texto de Joyce.”⁴ La imagen de una “Araña de Barro” se

⁴ Jossianna Arroyo. "Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street:

podría referir a la soledad. Con un enfoque más biográfico, en el poema 29 de la primera parte de *Invitación al polvo*, se relaciona la soledad con las arañas. El sujeto poético, próximo a morir, recrea las diferentes etapas de su vida y menciona su soledad: “No pides ser recordado. / Es tu recuerdo. / Comprendes la soledad de las arañas” (*Invitación* 39). Esta relación de la soledad con las arañas, por su condición de estar atrapadas tejiendo su red, alude a Penélope tejiendo para apaciguar su soledad.⁵

El personaje de Tsuchigumo, a quien podemos relacionar con un “performer”, subvierte el género sexual con su llamativa vestimenta, así como lo expresa la voz poética: “. . . lo vieron bajar con su kimono de bromelias. . .” (10). En el ensayo antes mencionado, Arroyo observa este comportamiento como travestismo, y ofrece datos acerca de los “performances” de Ramos Otero durante los años 70, quien leía su poesía vestido de geisha. Otro componente relacionado a la transgresión de género sexual es el personaje de Ulysses que se desdobra en Penélope.

La temática de viaje se desarrolla en el espacio de la ciudad. En el siguiente verso la voz poética revela sus vivencias en el espacio urbano: “Mi balaustrada casa frente al mar es de papel” (10). Se insinúa la ciudad del viejo San Juan al mencionar los balaustres de un balcón desde donde se puede ver el mar.⁶ Esa casa hecha de papel indica la poesía como la base y el resguardo del sujeto poético; dicho de otra manera, la escritura es la casa. Ramos Otero

Acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero." *Revista Iberoamericana*, 67: 194-195 (2001 Jan-June), pp.31-54.

⁵ “Tsuchigumo” es una palabra para referirse a un ser mítico japonés capaz de transformar su morfología a una que imita o refleja una araña. Con todo, el mito también se refiere al comportamiento humano análogo al de una araña.

⁶ Dionisio Cañas cita a Ramos Otero en el libro *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos* (1994): “Empecé a escribir poemas en el 77 en Puerto Rico. Vivía en la calle Norzagaray, frente al cementerio y enfrente al mar. Éste era como una gran tumba y me daba una sensación de estancamiento. *El libro de la muerte* surgió ahí” (119).

establece este espacio poético desde los primeros poemas redactados en Puerto Rico hasta los que recrean sus vivencias en la ciudad de Nueva York. Más adelante en *Invitación al polvo* el concepto de papel como analogía para la creación literaria sobrecoge a la voz poética. La voz poética en estado terminal y cerca a la muerte se reconoce como un “hombre de papel” (13).

El medio urbano ha sido un tema con una larga tradición literaria, y Nueva York ha sido un espacio prolífico para la creación poética. Es un lugar donde a menudo el sujeto poético registra experiencias violentas y desgarradoras. Por un lado, Rubén Darío describe la modernidad de la urbe en el poema titulado “La gran cosmópolis”. Por otro lado, José Hierro describe el río de la orilla este en el poema “A orillas del East River”, y Federico García Lorca describe el río Hudson en el poema “Navidad en el Hudson”. Ambos poetas caracterizan al río como vertiente que no es motivo de sosiego sino como una alegoría del dolor. Así también lo caracteriza Ramos Otero en el relato titulado, “El cuento de la Mujer del Mar”, en el cual los dos personajes se mueven cerca de las márgenes del río Hudson. De esta manera el río se transforma en un símbolo de límite o frontera asociada a la existencia periférica.

La ciudad y su entorno nutren la escritura de Ramos Otero como exiliado puertorriqueño en Nueva York, y mucha de su obra construye relatos de desplazamientos, sujetos abyectos y del extrañamiento que éstos sienten debido a la separación de su lugar de origen. En el libro *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos* (1994), Dionisio Cañas estudia la relación de la urbe neoyorquina y su influencia con la poesía de tres poetas: José Martí, Federico García Lorca y Manuel Ramos Otero. Cañas examina el tema de la muerte y se refiere a los tres poetas expresando lo siguiente:

La muerte aparece como un tema central, un horizonte en el cual nuestros tres poetas tienen puesta su mirada. Sin duda, las meditaciones poéticas sobre la finitud no son una novedad en el ámbito literario, pero sí es obligado señalar que, en el caso de los textos a que nos estamos refiriendo, el escenario en que la muerte emerge como un personaje inseparable del poeta es la gran ciudad en general y Nueva York en particular. (122)

Para Otero, la gran urbe le provee un lugar donde él puede escribir o rescribir su vida como individuo despatriado, a causa de la hostilidad sufrida en Puerto Rico por su homosexualidad. En el exilio de Nueva York, y en su escritura, el autor encuentra su casa, aunque sea transitoria. Esta urbe es oscura y contradictoria, y es un espacio donde se une el deseo vital con el deseo de la muerte.

En “Aberración de ceniceros sucios aquí”, la ciudad de San Juan sirve para describir la emoción de la voz poética ante la ausencia en el exilio de los que han partido: “Pero todos se van. / Cuando llega una carta hasta el balcón de la Norzagaray” (31). En el poema, esta calle frente al mar tiene una posición privilegiada: “¿Cómo es posible que una calle abarque al mundo? / ¿Cómo es posible que un ojo de mar defina al tiempo?” (31). Esta misma ciudad de San Juan es testigo de la progresión y la transformación del sujeto poético en el poema “Estoy a un año exacto de mi primera muerte”:

Termina de acabar esta ciudad

este Bosque Sagrado de murallas.

La última impresión es que no existe

la brújula no encuentra sus zaguanes.

¿Para qué regresar?

La transparente soledad del mar

no tiene la certeza de tu carne. (18)

El primer verso que dice, “Termina de acabar esta ciudad”, es una frase redundante y se usa para comunicar que alguien está a punto de concluir algo. En este caso funciona para personificar a la ciudad como un ente limitante. El “Bosque Sagrado” alude al “insilio” y a su relación con el misterio de un viaje interior o búsqueda, lo cual se podría generar cuando se limita la expresión genuina individual.⁷ Cabe la posibilidad de que sea una alusión al libro de ensayos de T. S. Eliot titulado, *El bosque sagrado*, ya que este trabajo es un importante e influyente documento de crítica literaria. Como ya he señalado a menudo la escritura de Ramos Otero es un ejercicio de reflexión de la práctica de la escritura.⁸ Así pues, esta estrofa ofrece diferentes interpretaciones, y también une el tema del viaje y la salida de esa ciudad sitiada por murallas sin una dirección definida. El contraste de la “transparente soledad del mar” y la “certeza de tu carne” enfrenta aparentes opuestos. El mar potencia el viaje; puede ser éste un viaje formativo y de búsqueda, como el mar de Ulysses, o puede ser una alegoría del fluir hacia la muerte. Este mar de soledad se contrapone con el deseo erótico “de tu carne”, y refiere el choque antes mencionado de Eros y Tánatos. Es decir, es una fuerza necesaria e inevitable en la cual se unen

⁷ “Insilio” es un término que se refiere al exilio interior de una persona que vive en un lugar donde no hay libertad de palabra expresada. El término fue utilizado por algunos poetas residentes en España durante la dictadura de Francisco Franco. Un ejemplo es el poeta José Hierro.

⁸ Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920), traducido como *El bosque sagrado: función de la poesía y función de la crítica*. El libro de Eliot marcó un hito en la crítica literaria de comienzos del siglo XX. En el ensayo “La tradición y el talento individual”, Eliot analiza la relación entre el poeta y la importancia de la tradición para apreciar mejor una obra literaria. Esto tiene un paralelo con el uso de la intertextualidad y la revisión del canon en la obra de Manuel Ramos Otero.

y se funden los opuestos. El tema del amor paralelo a la muerte está estrechamente relacionado con la vida del escritor puertorriqueño, quien vivió durante la epidemia del SIDA, la cual finalmente le cobró la vida. A lo largo del poemario se trata el tema del amor paralelamente con el tema de la muerte, una muerte que es el resultado del contagio de una enfermedad como consecuencia del amor.

Como señalé en los capítulos anteriores, la mujer es fundamental en la obra de este escritor. Así pues, en “Aberración de ceniceros sucios aquí”, el concepto del dolor se trata con una frase que recrea un verso del poema de Julia de Burgos, “Yo misma fui mi ruta”, en el cual la voz poética declara: “Cortándome otro rumbo de navajas / en la palma de aquella misma mano” (19). La relación textual con Julia de Burgos se refleja a través de las navajas que se encuentran en la habitación del personaje de Palmira Parés en el “El cuento de la Mujer del Mar”. Parés es un reflejo de Burgos y una ficcionalización del autor Manuel Ramos Otero, lo cual le añade un elemento biográfico al relato. La salida o la fuga se expresa con la palabra “rumbo”, mientras que se alude a la espera del personaje de Penélope al mencionarla más adelante.

El Viejo San Juan para Ramos Otero, es un lugar de formación artística y un lugar de recuerdos, algunos dolorosos. Allí él redactó sus primeros poemas, los leyó como parte de sus “performances”, y fue rechazado de la participación cultural del país debido a su apertura como homosexual. Esta es una posible razón por la cual se hace alusión a su *alter ego* Julia de Burgos, una escritora exiliada y una figura trágica. San Juan es una ciudad de contrastes culturales que la voz poética describe con el acopio de ejemplos. En el poema la pena desemboca en una celebración hiperbólica que refleja la escena de un carnaval:

En los bares del barrio se comenta:

el Cojo de la Norzagaray, los Rosarios de Cruz,

las Luces de Bengala en la Perla, los títeres

achicharrando a Cristo en su altar de gladiolas

y azucenas, el lucero punzó sobre mi abuela.

Ustedes ya comprenden...

La máscara arrugada de Maba no se despega. (20)

Estamos frente a un espectáculo teatral, en el cual los personajes hacen sus apariciones “impromptu” en un escenario de costumbres locales, como los fuegos artificiales en La Perla, San Juan. Los sujetos carnavalescos se yuxtaponen con menoscabo a las imágenes religiosas. El poema también es una fuente de referencias de la cultura afroantillana, el cual es un tema que destacó la Generación del Setenta.⁹ Algunos ejemplos se encuentran en el uso de un ritmo cambiante y en el empleo de voces de origen africano.¹⁰ Desde el título, “Como todas las mujeres de nuestra raza”, se hace una referencia a la herencia africana y a la cultura híbrida, desplazándose entre el mito y los lugares geográficos reales como la calle Norzagaray y el barrio La Perla en San Juan. También se menciona el ritual de tirar los caracoles como oráculo. Según las creencias yoruba o de la santería, tirar los caracoles es una manera para comunicarse con un *orisha* (una divinidad o manifestación divina) a través de los caracoles.

⁹ Como sabemos, la Generación del Setenta se desarrolla en una época de cambios sociales, como la Revolución Cubana y la Guerra de Vietnam, estos eventos, entre otros, inspiran una consciencia de resistencia hacia la influencia extranjera. Una estrategia de la escritura de la Generación del Setenta es mostrar y celebrar las raíces afroantillanas en Puerto Rico.

¹⁰ Dos ejemplos son las escritoras Rosario Ferré, quien, en la novela *Maldito amor* (1987), incorpora voces africanas para referirse a los productos comestibles en Puerto Rico. Por su parte, Ana Lydia Vega se vale de los elementos fonéticos del lenguaje para crear un ritmo dinámico. En dos cuentos de *Encancaranublado* (1982), Ana Lydia Vega desarrolla la trama en Jamaica y Haití, islas con una población mayormente de origen africano.

El escritor ataca el interés de ocultar las raíces africanas, e incluye un componente de la cultura yoruba. En el siguiente ejemplo el sujeto poético se refiere a la herencia africana: “Como todas las mujeres de nuestra raza / al salir del mar y de la noche he sido madre / de mi propio sacrificio: / he parido (cuando la luna de Cáncer y el sol un escorpión) / siete caracoles blancos / el feto secreto de un oráculo deforme cuya foto / se han negado a publicar nuestros periódicos” (19). La expresión de la cultura africana muchas veces ha sido controversial y silenciada por los grupos clasistas de la elite intelectual puertorriqueña. Arcadio Díaz Quiñones estudia este tema en su ensayo titulado *La memoria rota* (1993). Por consiguiente, el hecho de que Ramos Otero use la palabra “deforme” corrobora una problemática del canon literario puertorriqueño, la cual ignora o deforma la experiencia africana como una parte integral de la expresión poética en Puerto Rico.¹¹

La literatura canónica se enfocó en presentar una visión hispanófila. Con todo, durante el período entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial surgen preocupaciones con respecto a la identidad étnica en el Caribe. Durante esta época surge una expresión literaria conocida como “negrismo”, cuyos exponentes más conocidos son el puertorriqueño Luis Palés Matos y el cubano Nicolás Guillén. Palés Matos expresa una visión del Caribe integrado por diferentes grupos. Su interés radica en incluir la influencia africana, muchas veces ignorada en la literatura canónica. Un aspecto controversial es la crítica hacia Palés Matos por ofrecer una visión superficial del negro, ya que este escritor se vale de la sonoridad del lenguaje para imitar ritmos africanos.

¹¹ Como antes mencioné, la tirada de los caracoles es un método de adivinación incorporado por miembros de la santería. La santería es un conjunto de creencias de la cultura yoruba y se desarrolla a partir del sincretismo de la religión católica y las creencias africanas.

Ramos Otero reclama la herencia afroantillana para explorar el tema de la identidad y le da voz a esta población ignorada. Un recurso que él emplea es entablar un diálogo con Palés Matos. Así como señalé en el segundo capítulo de esta tesis, el personaje de Madame Cafolé, del poemario *Tuntún de pasa y grifería*, se recrea en el cuento “La otra isla de Puerto Rico”, y el personaje de Filí Melé se menciona en “El cuento de la Mujer del Mar”. Este intercambio o estrategia intertextual es una manera de criticar la sociedad clasista que ignora las raíces africanas.

En el poema “Oyéme Oyá”, el sujeto poético se dirige a Oyá de la siguiente manera: “oyéme Oyá / la última palabra ya te entrego” confiriendo a Oyá el legado de su vida con la palabra.¹² Entregar la última palabra a Oyá, funciona como testamento y despedida final. Además el juego con el lexema “oya” funciona para apelar al peregrino: “óyeme tú, viajero” (39). Para enfatizar la importancia del legado de la palabra en el tiempo, la voz expresa: “o ya” adverbio que se usa en una frase transicional (39).

Este poemario se enfoca en el tránsito y la transformación, centrándose en el tema de la muerte. En ocasiones se yuxtaponen los conceptos de la muerte y la vida en una progresión que señala la continuidad. La progresión expresada por la voz poética funde la noción de la vida con la muerte, la cual se desenvuelve con la estructura de viaje que sirve de base para la primera parte de este libro. Las referencias intertextuales como la del *Ulysses*, y la inclusión del personaje de la Mujer del Mar, sirven para apuntar a un proyecto que intenta aunar las diferentes experiencias del desplazamiento. De esta manera, altera lo fijo con el tema del desplazamiento y

¹² Oyá es una de las deidades de las creencias de la cultura yoruba. Oyá se asocia con la muerte y con los vientos fuertes y huracanados.

transgrede ciertas nociones de la literatura canónica, la cual generalmente se enfoca en lo invariable.

El tránsito por la ciudad y el viaje se caracterizan como desgarradores, como cuando la voz poética exclama: “Le hubiera dado un tajo al vientre preñado de mi madre / por haberme bajado de aquel tren en que nos fuimos / He cambiado ciudades como el que cambia islas” (19). Más adelante, el sujeto poético describe el exilio en la ciudad como una experiencia de soledad deshumanizante. En la cita anterior el movimiento se indica con la aproximación a un refrán coloquial: “cambiado ciudades como quien cambia islas”, juego lingüístico el cual adelanta la siguiente frase paradójica en el poema: “En última instancia esta heroína funesta es el poema” (35). Este juego de contrarios le añade ambigüedad a la temática del viaje y a sus correlativos del exilio, la espera y la despedida. El verso de construcción paralelística de opuestos, sirve como un elemento de transición para los temas del viaje de una isla a otra isla, y de las vivencias en Nueva York: “. . . estás porque no estás si no estuvieras, / si no estuviera la ciudad desenterrando el cuento de la / Mujer del Mar” (35). Las emociones que se desprenden de estos versos son la nostalgia y la búsqueda del personaje viajero, la Mujer del Mar, quien ha llegado a ser parte de la voz poética. En un contexto global, en este poema el juego de contrarios sintácticos comunica la ambigüedad a la cual se refiere el título, “En última instancia esta heroína funesta es el poema” (35). El vocablo “heroína” se puede referir a la droga o a una acción heroica. En ambas interpretaciones, el poema en sí puede ser la voz poética. Se desprende la emoción “funesta” que anuncia la muerte del sujeto poético “heroico”, y también escapista al hacer referencia a la droga “heroína”.

Reiterar la importancia de la escritura frente a la realidad concibe el acto de escribir como una manera de salvarse y de rendir testimonio ante la inevitable progresión hacia la muerte. Este avance se expresa con el acto suicida de la voz poética, personificando a una ventana que sirve de testigo:

esta ventana quiere seguir mirando esta calle anticipando

el salto, está la hamaca todavía y el molto allegro de Mozart

alterando el silencio del entierro y haciéndome obediente a

este autoamor inesperado en él, esta otravez de nuevo el mismo

espectro probándose los huesos, está este ser siempre pasando. (35)

En el primer verso lo inanimado cobra vida y conciencia. En el último verso la muerte se manifiesta indicando la unión del deseo erótico y la muerte en el espacio urbano de “las noches de neón” (35).

La ciudad de Nueva York sirve como escenario para el “performance” del personaje que se viste de mujer, Gilbert Robbins, en el poema, “Estamos en la tumba del gran ilusionista” (16), del poemario *El libro de la muerte*. En éste se ofrece un recuento de la muerte de Robbins, añadiendo detalles de su ropa y sus accesorios: “Su traje favorito de lentejuelas nacaradas / y su mágico abanico de avestruz australiano / han pasado a manos del Ejército de Salvación” (16). Es irónico que los llamativos accesorios terminen en una tienda de ropa de segunda mano. Por un lado, se reafirma la ilusión de un “performance” y, por otro, se caracteriza a Robbins como un personaje marginado.

El tema del sujeto abyecto personificado en un travesti se destaca en este poema. De hecho, la segunda estrofa comienza de la siguiente manera: “En una casucha abandonada en las márgenes del Hudson / levantamos a recuerdos su museo” (16). Este es un museo “a recuerdos”, más cerca del deseo y la ilusión del espectáculo que de la realidad. El crítico Dionisio Cañas interpreta la posición de espectador ante la muerte en *El libro de la muerte*, y declara:

En este primer libro de Ramos Otero, la muerte es como un espectáculo al que se asiste y por el que se siente tentado a veces; de ahí las varias alusiones al suicidio. En este sentido, el poeta puertorriqueño participa de un cierto *revival* posmoderno del interés romántico por la muerte, que los escritores de aquella época llevaron a su extremo. (“La mirada marginal” 119)

El comentario de Cañas expande la noción de la muerte en Ramos Otero. En la narrativa, así como en los poemas del autor, los personajes sufren transformaciones de género sexual, por ejemplo, de mujer a hombre, y / o se funden a “la figura del poeta o cuentero”.

En este poema, el personaje de Robbins, “ilusionista” y travesti, también funciona para tratar el tema de la discriminación a los homosexuales, y así como expresa el siguiente verso: “por los muertos que murieron con él y con su amado” (16). Como sabemos, durante la epidemia del SIDA esta discriminación tuvo trágicas consecuencias. El poema concluye aunando las diferentes vivencias en el espacio urbano:

New York es una piedra donde brilla la luna.

Un hombre se vuelve mujer con el verano

y el cielo del ocaso es un sombrero

de aguaceros olvidados. (17)

Las transformaciones de los personajes invalidan la importancia de la definición del género sexual, mientras que la ciudad también se transforma en una tumba, en la cual un sujeto poético observa desde el margen de la sociedad la muerte del “Gran Ilusionista”.

El “performance” se caracteriza como un acto que une a los personajes con la muerte en el poema titulado, “Diyey acepta sacrificios de sus siervos” (28). Los sujetos se expresan con la “danza macabra de la muerte”, impuesta por Diyey, en una aparente paradoja de la vida y la muerte:

Parece estar vestido de amor y soledad como Astarté.

Maquillado en la nada de un cráter de silencio.

Cáncer de luz que crece todo el tiempo,

todo el tiempo,

todo el tiempo,

Diyey hace que bailen la danza macabra de la muerte. (28)

Astarté es el nombre fenicio relacionado con la fertilidad, el cual, en la cultura griega se conoce como Afrodita y en la romana como Venus. Por otro lado, la danza macabra de la muerte es la invitación a la muerte, y el final del placer mundano. En este sentido, dicha danza es una aparente paradoja debido a que une dos contrarios, la vida y la muerte, pero ofrece un veraz comentario de la realidad de la conclusión de la vida humana. La suma de emociones que se desprende de los versos es una aproximación a un espectáculo desarrollado desde la muerte. El

“performance” de un maquillaje de “la nada de un cráter de silencio” se relaciona con las transformaciones del sujeto, y con la revelación de los personajes cuando éstos muestran su verdadera faz: “Las máscaras de todos estaban en la mesa” (28). De una manera similar, este verso comunica la realidad de la muerte y su poder igualatorio para todos.

En el poema titulado, “Del ángel, la caída de alas, el coche”, el personaje del vampiro Nechodoma sirve para comunicar la pérdida del amor en el espacio lúgubre y oscuro del exilio. Además, el tema del exilio se ilustra con la inclusión del personaje de Palmira Parés, la mujer viajera y exiliada de “El cuento de la Mujer del Mar”. El personaje de Palmira Parés es un eje esencial de la voz poética aislada y desafiante, ya que refleja y alude a Julia de Burgos como antihéroe y víctima de una sociedad rígida. En el poema se representa al personaje como una estatua que se confunde con el paisaje:

. . . la estatua de Palmira Parés en el Palmar siniestro,
 su nicho de azulejos, su altar de golondrinas
 en la noche mutilada de olvidos en el mangle;
 como una cosa sola
 casi-muerta
 como el avión murciélago del bosque
 que partirá Palmira en el desastre. (12)

El exilio es el “avión murciélago” en el que partirá Palmira, lo que alude al viaje en la noche, y el bosque es símbolo del acercamiento a lo inconsciente del miedo. Es una experiencia relacionada

con el viaje del emigrante, y con Julia de Burgos, quien parte hacia una ciudad que le consume la vida.

El personaje de Nechodoma es un vampiro que “. . . arranca ruidos chinos / relámpagos de viento y campanas de miedo,” y funciona como una superficie o símbolo donde se pueden escribir las palabras, debido a que este poema no es acerca de Nechodoma (12). El poema es sobre las experiencias del ser aislado, y sobre la posibilidad de la comunicación a través de la lectura de poemas a un público: “Exilados al sol, / el público es la muerte. / Volveremos / de viejos / volveremos!”(13). El poema concluye anunciando el retorno a la vida en la palabra de aquellos que viven en el exilio.¹³ La voz poética apela al lector para que sea oyente y espectador. El personaje de Nechodoma es un vehículo para la palabra, porque provee un símbolo con el cual se expresa la nostalgia. Por otro lado, Palmira Parés es un gesto de esperanza porque representa el movimiento y el intercambio.

Las despedidas son parte del peregrinaje de los personajes en *El libro de la muerte*. En algunas ocasiones los exiliados regresan a la isla a vivir, pero Manuel Ramos Otero, regresó a Puerto Rico a morir luego de dos décadas en Nueva York. El poema “Antes de que se acabe el año” expresa una despedida desde un espacio aislado. Es un recuento de la soledad en la urbe y del deseo de ser escuchado. Es también una despedida que reta y le llama la atención a la sociedad que lo ignoró:

Que griten de la calle.

¹³ Antonin Nechodoma fue un famoso arquitecto que diseñó edificios en Miramar, un área cerca de la isleta de San Juan. Nechodoma nació en Praga en 1877 y trabajó en la República Dominicana y Puerto Rico entre los años 1905 a 1928. Introdujo el estilo de arquitectura conocido como “Prairie” (de las praderas), utilizado por Frank Lloyd Wright. El legado de sus edificios en Puerto Rico es extenso. Algunos ejemplos de sus creaciones son La Casa Roig en el pueblo de Humacao, la Casa Korber en Miramar, y la Mansión Georgetti en Santurce, Puerto Rico. El uso de azulejos ornamentales es una muestra de la influencia de Nechodoma en la construcción de la Casa Aboy (1910-1912) en Miramar.

Que me griten Manuel y nadie sale.

Que me toquen a ver si sale un Ángel.

Que me mueran los muertos que me amen. (23)

Este llamado tiene ecos de lo absurdo: la voz poética, por un lado, enfrenta, y por otro, juega con la noción de la muerte. Es una expresión de soledad: “Que me griten Manuel y nadie sale”, y es desdén ante el dolor: “Que me toquen a ver si sale un Ángel” (23). La soledad permea los versos en este poemario y se relaciona con la vida en el exilio, en la urbe, y también con la marginación. En el poemario *Invitación al polvo*, la soledad no se articula como la experiencia de un espectador o como un “performance”. Es una voz dirigida directamente a la sociedad que es indiferente y observa los estragos que el SIDA hace en los grupos marginados. El mismo autor está consciente de su enfermedad y ataca y reclama sus derechos contra la discriminación.

Un posible espacio donde se puede encontrar la salvación es en la escritura, como plantea el poema “Dándome al mundo seré del mundo”, cuyo título se une en un encabalgamiento al primer verso, “dándome al cuerpo seré del cuerpo” (40). Se sugiere la experiencia carnal a través de la creación literaria. El poema concluye con la realidad del límite de la vida: “Y sin embargo / y por tener que acomodar / al tiempo / la vida tomará de la muerte / la forma inconfundible / de la isla. . .” (40). Este límite se transforma en esperanza cuando la muerte deviene en isla como metonimia.

Varios textos del poemario funcionan como una meditación acerca de la escritura. El tema de la muerte junto con el tiempo eterno, o como un reflejo, se desarrolla como un giro semántico o inversión de los significados en el poema “En el libro de la muerte”. Esta

transmutación de significados asociados con la imagen se revela en los siguientes versos: "...el verbo del amor nunca fue carne. / La sombra de las tumbas fueron barcos de fuego. / De su ceniza calda de agujeros de viento / por los ojos vacíos van llegando los cuervos" (21). La relación de elementos irracionales y antitéticos ofrece una imagen cargada de dolor. La imagen de unos "ojos vacíos" se genera invirtiendo el orden cronológico y conceptual. Sería más común que los ojos quedasen vacíos luego de un ataque por los cuervos, pero en este caso estamos ante un cadáver, y los cuervos salen de los ojos pausadamente, ya que "van llegando". De esta manera, transforma los símbolos de violencia de los cuervos en entes que asisten al sepelio de este cadáver, y también reta el concepto del amor como una mera experiencia carnal.

El tiempo parece plegarse en sí con la imagen de un narciso: "Estuvo / siempre estuvo / como meneando los narcisos del tiempo" (21). El tiempo se pliega y se despliega por ser eterno, y alude al reflejo de Narciso que se enamora de sí. La conexión lógica de imágenes propone el concepto del amor como una experiencia cambiante y contradictoria y cercana a la realidad ambigua de la vida. El poema concluye con el siguiente verso refiriéndose al ángel de la muerte, y refleja a un sujeto fundido con él: "He conocido al Ángel Azrayel como fui conocido" (21). El uso de los tiempos verbales sirve para ilustrar el tiempo de una manera simultánea.

El lenguaje relacionado con símbolos de violencia como el "cuchillo", aúna la agresión y las relaciones sexuales, lo cual alude a la energía de la vida y la muerte. Con esta tensión, se trata el tema homoerótico con la descripción del físico de un hombre vestido de cuero, como revela el verso contiguo al título "De pie a cabeza estaba". :

vestido el hombre de cuero de la noche

las greñas cenizas del cabello se erizaban como el sol siciliano de azabache.

Como un cuchillo

Filo afilado del entremuslo blando

Surco la soledad de sueños y viejas profecías

La promesa de Tombuctú ¹⁴

Que le hicieron de niño.

Clavo fatal

El tajo de fango que finaliza el cuerpo. (26)

La descripción del hombre vestido con ropa de cuero señala un estilo de vida “gay” común durante los años setenta y ochenta, como lo ha estudiado Jossianna Arroyo. Ella advierte ciertos comportamientos reflejados en el cuerpo del homosexual, de acuerdo con la sociedad capitalista de consumo:

El cuerpo del homosexual aparece entonces como el lugar en donde coinciden los signos del deseo y de la sociedad de consumo. En ese sentido el deseo se establece a partir de una “homografía” en donde el homosexual se hace “visible” e “invisible” y “circula” en un orden referencial de signos (Edelman). Los protagonistas en la poesía de Ramos Otero reproducen estos signos cambiantes en su propio cuerpo. Es así como en *El Libro de la muerte* el cuerpo del homosexual no sólo protagoniza la diáspora, sino también frecuenta el “*leather bar*”, consume bienes (o cuerpos) y “cruce” en Christopher Street. (“Exilio y tránsitos” 33)

¹⁴ Tombuctú es un pueblo en la República de Mali, una región del África occidental y una referencia intertextual al poema “Danza negra” del libro de Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería* (1937).

Una gran parte de la escritura de Ramos Otero es producto de su experiencia en la ciudad de Nueva York. Así, pues, es prudente reiterar el contexto político de ciertas conductas como resultado del estigma social, el cual lleva a ciertos grupos a refugiarse en la oscuridad de la noche y en las zonas al margen. Por ejemplo, el espacio de los “muelles apolillados” del río Hudson en el “El cuento de la Mujer del Mar”, y el comportamiento de los dos protagonistas en “Página en blanco y staccato” quienes se dan cita en un bar del Lower East Side de Manhattan.

Quiero concluir esta sección con “Dicen los libros inmortales que fue mortal”, un poema central desde la perspectiva temática de la muerte, el tiempo “inexistente” y la nostalgia. Los temas de la inmortalidad y la falacia del tiempo recae en la mujer, incluyendo a dos personajes de la historia de Puerto Rico: Madame Moineau y Marina Arzola. Lucienne Suzanne Dhotelle conocida como Moineau, escandalizó la sociedad puertorriqueña, pues ella usaba pantalones, bebía y fumaba. Su esposo Félix Benítez Rexach y ella tuvieron un apartamento en el último piso del hotel Normandie.¹⁵ Con un aparte entre paréntesis, la voz poética caracteriza a Moineau como: “(mitad mujer maravillosa) la insaciable Moineau. / Uno de los jeroglíficos prohibidos del Urdur / la llama ‘Ruin Señora de la Playa Perpetua de Anímona’ / o ‘Ruisseñor Ávido del Jugo de la Salamandra’” (14). El sentimiento de nostalgia se desprende de la descripción del islote de San Juan, y de la de Moineau, quien vivió una vida plena. Más adelante, el sujeto poético haciéndole un guiño al lector señala: “Dicen quel fiel y frágil Borges la conoció en un barco” (14). De igual manera, Moineau conoció a su esposo Félix en el barco Normandie,

¹⁵ El ingeniero Félix Benítez Rexach estuvo a cargo de la construcción del Hotel Normandie en Puerta de Tierra, Puerto Rico. La arquitectura del hotel imitó la construcción del buque francés Normandie, lugar donde Benítez Rexach conoció a Lucienne Suzanne Dhotelle (Moineau) en uno de sus viajes. El hotel se inauguró en octubre de 1942.

y es posible que este verso sea un juego de palabras, las cuales reproducen el tema de la dualidad del cuento “Borges y yo”.¹⁶

Otra mujer de notable participación en la historia de Puerto Rico es Marina Arzola, integrante de un grupo de escritores, quienes, durante los años ochenta, promulgaron una poesía de contenido político y social. Este grupo estableció la revista literaria *Guajana*. Algunos de los temas tratados en la revista estaban relacionados con la crítica social y la lucha contra la guerra de Vietnam. La nostalgia por Marina Arzola se expresa en los siguientes versos: “En las ruinas indígenas de Guayanillas nace Marina / Arzola vestida de negro noche sola y racimos de uvas / enmarañando el pelo” (14). La imagen del pelo enmarañado recuerda al personaje de la Mujer del Mar, y la reiteración que sigue comunica el recuerdo por Marina:

Me imagino que rosas y heliotropos eternos en su selva.

Me imagino que no esperaba encontrarse el homenaje

de su rostro en bronce al subir la ciudad del cementerio.

Me imagino que fantasmalmente flaca trataba de parecerse

al trigo. . . (14-15)

La repetición de los versos aúna los temas de la muerte y la falacia del tiempo, como evidencia el personaje de Arzola, “enmarañada de mar”. Los versos que concluyen el poema son, en mi opinión, los más logrados del poemario: pues son capaces de comunicar una profunda emoción enmarcada por los elementos históricos y geográficos.

¹⁶ En el cuento, “Borges y yo” Jorge Luis Borges explora el tema de la separación y la búsqueda del conocimiento propio (privado) ante el conocimiento de la figura pública.

Para llegarse al tiempo tienen que retornar los muertos.

Los queridos amigos del infierno tienen que amar el fuego

como nosotros conocemos los colores absurdos de la soledad.

Del cementerio de la Norzagaray ya no hay salida, parece

que es domingo por las lanzas y puñales enmohecidos, por

las caretas del carnaval, por las chiringas de sangre

desgarradas al viento. El mar es un teatro de naufragos.

Las manos achicharran adioses detrás de las persianas,

panderetas de paja para el último sol de los balcones. (15)

La detallada descripción de San Juan sugiere la urgencia que comunica el sujeto poético. La empinada calle Norzagaray permite ver el mar y el cementerio de los próceres y los poetas. Uno de ellos es, el exiliado español Pedro Salinas, quien le dedicó unos hermosos versos a ese mar que él llamó “El Contemplado”. Finalmente, el yo poético hace una alusión al color del lenguaje lorquiano al mencionar las “panderetas de paja para el último sol de los balcones”.

El poema que comienza con el siguiente verso, “Por más que no la quiera Penélope soporta”, funciona como reiteración y conclusión del primer poema inspirado por la aventura del *Ulysses*. El poema usa un lenguaje antipoético, con significados que se bifurcan. Así, las agujas de Penélope se transforman en jeringuillas para inyectar la droga: “su soledad de aguja ensangrentada / torniquete del brazo que vomita su barco / tejemeneje alfombras del mapa

interminable” (41). En estos versos el personaje de Penélope usa las agujas para inyectarse la droga, y teje el mapa de las aventuras de Ulysses aunque, cuando él regrese;

El volverá tatuado por sirenas

calentará sus sábanas de asfalto

le contará ese cuento sabio:

‘He vuelto del Infierno, me merezco la tumba

de tu abrazo’. (41)

Con este final se consolidan los temas del amor y la muerte, y del amor eterno encontrado en la muerte. Quevedo desarrolla este tema en el soneto, “Amor constante más allá de la muerte”, un poema que Manuel Ramos Otero incorpora como fuente temática y estructural en *Invitación al polvo*.

“Epitafios” es la segunda parte del poemario y es una toma de posición basada en las ideas que Otero adoptó en la ciudad de Nueva York. Otero manifestó abiertamente su homosexualidad antes de salir de Puerto Rico. Por lo cual fue criticado y acosado verbal y físicamente. Muchos de los cambios radicales de los derechos de los homosexuales comenzaron en la ciudad de Nueva York con las protestas en el bar Stonewall en 1969. A lo largo de su estadía en Nueva York, Otero participó en manifestaciones políticas como una manera de apoyo a los derechos humanos. Su apertura y su valentía se revelan en su poesía. Éste expresa sus ideas dedicándole estos versos a la memoria de varios escritores a quienes se los asocia con literatura de temas homosexuales o con un estilo de vida homosexual. No todos los poemas son laudatorios porque sirven para comunicar más que un fundamento canónico de la literatura de

tema gay que antecede a la de Ramos. En el caso de Federico García Lorca, hay un ataque directo, pero esta confrontación sirve para discutir una de sus preocupaciones: los derechos humanos. Además, en el poema dedicado a René Marqués hay una profunda crítica al rechazo de Marqués por los homosexuales, en parte debido a que este comportamiento no era aceptado ni compatible con el proyecto de la formación de la nación. El poema dedicado a Marqués incluye alusiones religiosas y la imagen del fuego como alegoría de la purificación para así reiterar la “ilusión” de la transformación. Dicho de otra manera, Ramos Otero recrea los símbolos que usa Marqués para dirigirse a éste, y confrontarlo por ocultar un aspecto de su sexualidad.

El lugar privilegiado en la sección de “Epitafios”, lo tiene el poema dedicado a Lorca, el cual funciona para ilustrar algunas de las creencias de Ramos Otero acerca de los derechos y la libertad individual. El poema hace referencia a la conocida “Oda a Walt Whitman”, del libro *Poeta en Nueva York*.¹⁷

Los siguientes versos son una respuesta a la “Oda” dedicada a Whitman, en la cual Lorca escribe: “¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas! / Esclavos de la mujer, Perras de sus tocadores . . .” (223). Se contraponen estos versos con los siguientes de Ramos Otero: “Soy Maricón del Mundo / y asesino de palomas para invadir el viento / que se cree muralla cuando paso. / Sé que por ser esclavo soy señor” (45-46). El verso se refiere a los versos de Lorca, en los que se caracteriza a los homosexuales con una lista de apelativos peyorativos. El verso “Por ser esclavo soy señor” podría referirse al controversial cuento “Vida ejemplar del esclavo y el

¹⁷ *Poeta en Nueva York* es un poemario escrito por Federico García Lorca, y publicado póstumamente en 1940.

señor”, según señala Efraín Barradas en su ensayo “‘Epitafios’: el canon y la canonización de Manuel Ramos Otero”.¹⁸

Más adelante el sujeto poético continúa su denuncia de Lorca con los versos finales del poema:

¡Qué bueno que estás muerto Federico!

Que no serás el siniestro invitado

de nuestra bacanal guerrera.

Tu reino de la espiga

sucumbe a la zafra del bicho y de la espada. (45-46)

El ataque se refiere a la enconada crítica expresada por Lorca, quien insistió en un comportamiento tradicionalmente masculino. La voz poética contrapone elementos o aspectos principales del cultivo: la “espiga” del trigo contrasta con el término caribeño de la “zafra” que indica el momento de la cosecha de la caña de azúcar. El contraste sirve para reiterar que la participación de Lorca no será necesaria en el proceso de cambio social. Ramos Otero objeta los comportamientos prescritos por una sociedad limitante en busca de maneras de controlar el individuo, lo cual es una manera de subyugarlo. Ramos Otero le dedica el último poema de la serie de los “Epitafios” a René Marqués. Como en el caso del poema dedicado a Lorca, el poema a Marqués no es laudatorio. Algunos de los versos en el poema se construyen con

¹⁸ El cuento “Vida ejemplar del esclavo y el señor” (1975), se publicó en *Zona de carga y descarga*, y luego de la muerte de Ramos Otero, en *Cuentos de buena tinta* (1992). Una publicación a cargo del Instituto de Cultura Puertorriqueña. El cuento narra una relación sadomasoquista entre dos hombres, aunque los papeles de poder se invierten, ya que el esclavo le da órdenes al señor. El cuento se ha estudiado a la par con las teorías del colonialismo y la sexualidad. La obra de Ramos Otero reitera que “la sexualidad siempre es política”.

epítetos de corte religioso y con referencias a la escritura de Marqués. Por ejemplo en el siguiente verso el sujeto poético exclama:

¡Purificación, René, purificación!

Aguaceros de hostias, mortajas de cenizas,

Ángeles de arrabales, flamígeros fantasmas

Llevan hortensias negras hasta tu funeral. (61)

El verso se refiere al cuento “Purificación en la Calle del Cristo” (1956), que sirve de base para la obra teatral “Los soles truncos”, en la cual el personaje de Hortensia sufre de cáncer. La significativa metáfora del cáncer forma parte de la literatura canónica puertorriqueña, en la cual predomina el tema de la enfermedad.¹⁹ La literatura canónica se construye sobre la base de la fundación de la nación, y la negación de participar en esta ideología constituye un síntoma de enfermedad. Un comportamiento asociado con esta negación se relaciona con el estancamiento del país y con la feminización del hombre incapaz de defender su país, y de luchar por éste. Estas ideas crean divisiones aún más profundas que las ya establecidas por las diferentes clases sociales. La palabra ‘enfermedad’ también cobra un significado metafórico análogo a la conducta inmoral y funciona para someter a algunos individuos. Es una metáfora tan eficaz, que oculta el concepto que se puede tener de una persona. Como resultado, se cosifica al individuo, quien se convierte en un “objeto” enfermo. René Marqués critica apasionadamente el poder extranjero de los Estados Unidos sobre Puerto Rico. Su temor se basaba en el cambio que las ideas norteamericanas llevaban a la isla.

¹⁹ Desde sus comienzos la obra de Manuel Ramos Otero presenta el tema de la muerte. El autor escribió acerca de la enfermedad y la muerte aún antes de conocer su diagnóstico de SIDA.

Para Marqués, la invasión norteamericana significó la ruina de la cultura patriarcal en Puerto Rico, y fue una influencia de comportamiento enfermizo. Un recurso que Marqués incorpora es culpar las costumbres extranjeras por cualquier expresión homosexual, así como en la novela *La mirada* (1975). El fracaso y la pérdida de la cultura puertorriqueña, con sus tradiciones patriarcales, se concilian sólo con el sacrificio final. Así, quemar la casa en la obra “Los soles truncos”, y sacrificar a las hermanas Burkhart, son la única manera de purificar la cultura. Por su parte, Ramos Otero recoge y transforma los símbolos marquesianos. Entonces la metáfora del fuego “purificador” se transforma en la ceremonia en los “Fuegos fúnebres” de Ramos Otero. Aquí el rito no es un recuento de tragedias sino una celebración de la vida, aunque se mire de frente a la muerte.²⁰

La reiteración del lenguaje religioso, por un lado, se refiere al mensaje de los planteamientos “puristas” de René Marqués acerca de la formación de la nación y su relación con el lenguaje y con la religiosidad. Me refiero también, al conservadurismo del escritor, quien se atiene a las ideas de la sociedad decimonónica de hacendados. Esta clase privilegiada estaba interesada en mantener los vínculos económicos con España, símbolo del poder, para así separarse de la clase trabajadora de campesinos. La imagen central del poema es San Sebastián, un mártir cristiano que se asocia con una vida de sacrificio. Este sacrificio puede ser la negación propia de un homosexual ante una sociedad homofóbica. En el poema la voz poética compara ambas vidas la del mártir romano y la de Marqués:

²⁰ En el segundo capítulo de esta tesis he incluido las reflexiones de Susan Sontag acerca de los mitos asociados con la enfermedad, y también he mencionado el tema patológico como parte de la formación de las letras puertorriqueñas. En el ensayo *Illness as a Metaphor* (1978), Susan Sontag desarrolla el tema de la enfermedad para desmitificar ideas que caracterizan al individuo con falsos paradigmas. Más adelante Sontag escribe *AIDS and Its Metaphors* (1988) acerca de la pandemia del SIDA. Sontag murió de cáncer en el 28 de diciembre de 2004.

Después de tanto cuento, todos callan,

borrachón de silencio es el silencio.

Tú mismo lo quisiste:

San Sebastián abajo está tu infierno. (62)

El dramaturgo defendió las ideas machistas y misóginas, aunque se rumoraba que él era homosexual. El escenario de la trama de “Purificación en la Calle del Cristo” y de “Los soles truncos”, es la Calle del Cristo, la cual es perpendicular a la calle San Sebastián. Por un lado, el sujeto poético se refiere al espacio de la trama y por otro lado, la voz incorpora la metáfora del mártir herido por las flechas, añadiéndole al poema un elemento irónico, ya que San Sebastián es un ícono para la población homosexual. La comparación de los poemas dedicados a Lorca y a René Marqués revela algunos elementos comunes, pero los poemas difieren en que el “epitafio” dedicado al escritor puertorriqueño tiene un tono de compasión, quizá debido a la admiración de Ramos Otero hacia él.

Existe un fuerte contraste entre el “epitafio” del poema que Ramos Otero le dedica al poeta Constantino Kavafis, y los de los poemas dedicados a Lorca y a René Marqués. Ramos Otero sigue de cerca la estructura de “Ithaka”, poema que representa el tema del regreso a la ciudad luego del viaje. El poema comienza con los siguientes versos: “As you set out for Ithaka / hope your road is a long one, / full of adventure, full of discovery” (35). La voz poética encuentra esa ciudad más pobre y reconoce que la función de la ciudad añorada sólo fue facilitar la salida: “And if you find her poor, Ithaka won’t have fooled you. / Wise as you will have become, so full of experience, / you’ll have understood by then what these Ithakas mean” (36).

En el poema de los “Epitafios”, dedicado a Kavafis la voz poética emplea la alegoría del viaje pero también incluye los tema del exilio y de la muerte:

Si vas a volver a Borikén,
 ya llevas recorrido la mitad del camino;
 el exilio ha sido generoso contigo y tú mismo comprendes
 que sólo te hacen falta los huesos del destino. (59)

En este ejemplo la muerte es cercana, ya que se menciona el límite temporal, lo cual difiere del poema “Ithaka”. También el tono afligido del yo poético al describir el viaje y el retorno se relaciona con la vida de Manuel Ramos Otero. El siguiente verso transpone el topónimo con la voz indígena: “Y si al llegar, Borikén es la misma / que te obligó al exilio, sacrífcala; / sólo de cuna y tumba te ha servido la tierra,” (60). La importancia del poeta Constantino Kavafis es significativa dentro del contexto ideológico de Otero, quien defiende la libre expresión, sobre todo para los homosexuales.

En el ensayo “Política homosexual y escritura poética en Manuel Ramos Otero”, Wilfredo Hernández observa la importancia de las ideas de Kavafis en la obra de Otero, y señala lo siguiente: “La influencia de Cavafy llega no sólo a proporcionar uno de los epígrafes, sino la misma forma literaria de la segunda parte del poemario (el epitafio)” (81). Hernández también se refiere a las transformaciones de los personajes de Otero, las cuales se caracterizan como máscaras: “La importancia intertextual de Cavafy es, sin embargo, más profunda; del griego aprende, por una parte, el uso de máscaras” (81). Las correspondencias entre “Ithaka” y el

epitafio a “Kavafis” revelan la influencia temática y estructural, mientras que las alusiones a la experiencia personal de Otero expresan la admiración que Ramos Otero sintió por este poeta.

El juego de la dualidad está relacionado con la analogía de las “máscaras” que mencioné en el párrafo anterior. En el epitafio a Pessoa se describe al poeta de Lisboa como a un flâneur: “El tiempo se vuelve este nosotros y ya no pasa / o quizá secretamente negro con bigote y sombrero. . .” (56). El poema se desarrolla con versos antitéticos que ofrecen diversos puntos de vista, como se nota en el siguiente ejemplo: “A ti los dioses no concedieron nada para que fueras libre / a mí me han dado lo imposible para que sepa el yugo” (56). La compenetración entre el poeta portugués y el sujeto poético del epitafio refiere las estrategias de Fernando Pessoa, y el empleo de sujetos que se transforman en su obra. Estos sujetos funcionan como los *alter ego* de Pessoa, los cuales trazan un paralelo con las yuxtaposiciones de los personajes y los cambios de género de la voz poética en algunos de los poemas de Ramos Otero. Por *alter ego* me refiero al heterónimo, formulado por Fernando Pessoa, lo cual significa que en su obra se emplean autores ficticios con diferentes nombres y biografías propias, quienes ofrecen diferentes puntos de vista. Los siguientes versos aluden a esta convergencia de voces en la obra de Pessoa:

En tal totalidad tan fragmentada
 todos los hombres se llamaron Fernando
 saudade soledad del no silencio
 la rosa universal de la persona. (56)²¹

²¹ ‘Saudade’ es una palabra en portugués que se refiere a un estado de profunda nostalgia en el cual se añora y extraña algo.

Uno de los logros de Pessoa es comunicar diversos puntos de vista con sus contradicciones y con la fragmentación de los personajes entre diversas *personae* independientes. Uno de los resultados de esta fragmentación lo que ofrece la oportunidad de cuestionar la noción de autoría. De una manera similar, la fragmentación y la pluralidad de las voces son dos de los proyectos de Ramos Otero.

Arnaldo Cruz Malavé interpreta la conexión de Ramos Otero con otros escritores como Borges, Vallejo y Pessoa como indagación del “yo” y como un cuestionamiento de la autoridad y la autoría. Refiriéndose a Pessoa, Cruz Malavé indica lo siguiente:

Precisamente, al igual que en estos escritores, la indagación del yo en Ramos Otero no es simplemente una forma de expresar, de revelar, como pretendían los románticos, un yo verdadero. Más cercana a Pessoa, su intención sería constatar la ficticidad del yo y el dialogismo radical que lo constituye, comprobar esa dialéctica entre lo que Pessoa llamaba el “Eu profundo e os outros Eus”. (“Para virar al macho” 240)

Malavé ofrece el ejemplo del cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, en el cual el desplazamiento del punto de vista en la narración sirve para alternar entre el escritor convertido en personaje con su doble, como una estrategia de la exploración del yo y del cuestionamiento de la autoridad. Es también significativa la interpretación de Fernando Pessoa sobre la falsa división de los géneros literarios, porque, como he demostrado, un aspecto de la escritura de Ramos Otero es mezclar los diferentes géneros literarios. Por ejemplo, el escritor mezcla la narrativa con un lenguaje lírico o con datos ensayísticos. Similarmente, según Pessoa, no existe una estricta división entre los géneros literarios sino que la poética sigue una línea de

continuidad. Los dos escritores tienen unas ideas literarias comunes. Curiosamente la frase “línea de continuidad” refiere a la noción del tiempo cíclico, tan importante para Ramos Otero.

Cuestionar y retar la práctica de la escritura es una prioridad en la obra de Manuel Ramos Otero, quien lo hace a través de diferentes perspectivas y a través de la multiplicidad de voces. En relación con el desplazamiento de voces, y como se evidencia en la mayoría de sus cuentos, el autor emplea un “escritor cuentero”, quien es personaje y escritor simultáneamente. Otro componente que a menudo incorpora el autor es el “performance”, como el del personaje de Gilbert Robbins en el poema “Estamos en la tumba del gran ilusionista”, de *El libro de la muerte*. El acto de “performance” también se aplica al complejo carácter del poeta japonés Yukio Mishima, quien puso final a su vida con un acto suicida ritualista.

El epitafio dedicado al poeta japonés Yukio Mishima refleja algunas de las etapas de la vida de Mishima, comenzando con su estricta formación hasta su muerte como ceremonia de sacrificio y como un “performance”.²² En el poema se hace referencia a la negativa relación que tuvo con los sujetos femeninos como por ejemplo, con su madre: “La mano de su madre / salpicada de polvos de arroz y naranjas amargas / lo hizo regresar y odiarla siempre” (51). Mishima tuvo una relación compleja con su exigente y represiva abuela, Natsu.

Más adelante en un verso se alude al interés romántico que tuvo Mishima por otros hombres: “Entre el cristal y el sol bajaba cuesta abajo el primer cuerpo musculoso que amó” (51). En este verso también se hace referencia al régimen de ejercicios que siguió durante su vida.

²² Hiraoka Kimitake nació en Tokio en 1925 y usó el seudónimo de Yukio Mishima. Mishima fue recomendado para el premio Nobel en más de una ocasión. El fue actor, y dedicó la vida a un régimen físico y mental estricto. Se casó y tuvo dos hijos. El escritor japonés tuvo una formación y una familia complejas. Por un lado, la abuela de Mishima, Natsu, mantuvo el control sobre la vida del niño, separándolo de su madre. Ella no le permitía salir y jugar con otros niños. Mishima pasó la niñez entre mujeres. Natsu era descendiente de una familia de samuráis, y le inculcó al niño unas costumbres basadas en la disciplina samurái, tales como el control del cuerpo y de la mente. Por otro lado, el padre de Mishima fue un hombre cruel que se burlaba del interés literario del enfermizo niño. Cuando murió su abuela, Mishima regresó a vivir con sus padres y mantuvo una relación muy estrecha con su madre.

Mishima se formó durante la Segunda Guerra Mundial, y tuvo unas ideas conservadoras. Algunos de sus planteamientos tienen una perspectiva anacrónica de derecha, que se ha interpretado como fascista. En 1970, Mishima organizó un golpe de estado fallido, según él, para reinstaurar el poder del emperador, pero su biógrafo y traductor John Nathan cree que el “golpe” fue sólo una excusa de Mishima para suicidarse, lo cual él había estado planeando por algún tiempo.

De hecho el epitafio a Mishima comienza con el siguiente verso: “Según soñó su muerte se murió” (51). Luego del fracaso del “golpe” se suicidó siguiendo el ritual *seppuku*.²³ El poema concluye describiendo el suicidio de Mishima:

Yukio ni se movió mirando el humo gris
 del volcán más cercano. Tocó la espada.
 La yema de su pulgar tiñó de sangre el filo.
 Un golpe solamente hizo doblar su cuello.
 Su más amado amado terminó de cortar
 la cabeza del cisne. (52)

El poema le rinde homenaje a Mishima y ofrece un recuento de su actitud y sus acciones complejas y contradictorias. El tributo de Manuel Ramos Otero es irónico ya que Mishima fue un homosexual no declarado, quien estaba en el closet. Sin embargo, es importante tener en

²³ El ritual de *seppuku* está reservado para los samurái y se relaciona con un código de honor. Antes del ritual, el guerrero escribía un poema de la muerte o *jisei*. El ritual emplea una persona escogida para asistir con el suicidio. La decapitación tiene que seguir una técnica en la cual la cabeza queda sujeta al cuerpo por una veta de piel. La cabeza si no queda unida al resto del cuerpo, el acto es una ejecución.

cuenta que Mishima vive durante un período histórico insólito. Por un lado, Mishima no comprometió sus ideas políticas pero, por otro lado, no pudo aceptar su homosexualidad. Este es un ejemplo del interés de Manuel Ramos Otero por explorar la complejidad vivencial de Mishima y examinar una vida de contrastes y contradicciones. El poema concluye con la imagen del cisne modernista que Rubén Darío emplea en su poesía, uniendo de esta manera dos culturas, la japonesa y la latinoamericana.

Dos rasgos que ambos escritores tienen en común son su obsesión con la muerte, y su interés por la imagen y el cine. Mishima fue actor y Ramos Otero estudió teatro, cine y dirección en el Instituto Lee Strasberg en Nueva York. El interés por el cine es uno de los temas que desarrolla Ramos Otero en el cuento “Hollywood Memorabilia”, en el cual él yuxtapone la imagen cinematográfica con los comentarios melodramáticos del protagonista.

La decadencia y la violencia se han asociado con el poeta francés Joris-Karl Huysmans. El epitafio que Ramos Otero le dedica a Huysmans, el sujeto poético se expresa con un lenguaje antipoético que reconoce su afinidad con Huysmans: “. . .un ángel podrido de marullos me ha invitado a beber su copa de cianuro” (57). De una manera similar, el sustantivo ‘ángel’ es una posible referencia a Ángel, uno de los compañeros románticos de Manuel Ramos Otero. En el “Epitafio”, la voz poética se dirige a Huysmans para referirse al amante muerto: “¿Será que la visión, será quel tacto sorpresa / de mi olfato ha probado una danza masallá / y hace nacer del espectro mi locura?” (57). Es así que el autor incluye un componente decadente por su temática mórbida, y que él expresa su afinidad con Huysmans en el contexto de las emociones extremas, relacionadas con el tema de la muerte.

La conclusión del poema alude a la obra de Huysmans, *A Rebours* (1884). Al referirse a esa obra, el sujeto poético toca el tema del artista que se retira a una vida de su propia creación o a una vida de ilusión.²⁴ En el epitafio la temática de una vida creada sirve de comentario para señalar el autocuestionamiento del poeta. A propósito de la muerte, la voz poética expresa el deseo de tener una experiencia límite de la siguiente manera: “. . . y somos la nostalgia de nuestra resurrección / en contra siempre en contra de la corriente natural” (58). El epitafio se vale del bagaje literario para desarrollar el tema de la muerte de una manera universal. En el verso final, el hablante implica la imagen del “poeta maldito”, al decir “¿Qué maldición persigue a los poetas?” (58). La imagen es la del artista que lleva una vida alejada de la sociedad y dedicada a la creación artística.²⁵

El poema dedicado a Rimbaud y a Verlaine es sumamente gráfico y lírico. El yo poético emplea una acumulación léxica coloquial para seguir de cerca el controversial estilo de vida de ambos poetas. En una de las estrofas la voz poética declara:

Hay vínculos, eslabones de esperma

hay vino en el culo del poeta

y el bicho cuando entra es un cirio funerario

²⁴ *A Rebours* (1884) traducido como *Contra Natura* es considerado un libro clave del decadentismo. Se ha especulado que *A Rebours* influye al personaje Dorian Grey en la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Grey* (1890).

²⁵ El poeta francés Paul Verlaine es autor del libro de ensayos *Los poetas malditos* (1884). En este libro Verlaine escribe acerca de la vida de seis poetas considerados malditos por la trágica y autodestructiva vida que llevaron en parte debido a su genio.

un odio más tibio que la madre cuando abraza. (53)

La estrofa describe el acto sexual con un tono violento mientras que reitera la temática de la muerte con la frase “cirio funerario”. El poema concluye refiriéndose a la pobreza y a la violencia de la relación entre Arthur Rimbaud y Paul Verlaine: “. . . quien se atreve a disparar debajo de las sábanas sucias / Todo indica que el sol hará de la luna una leyenda” (53). La mención del disparo alude al incidente en el cual Verlaine le dispara a Rimbaud, hiriéndolo en la muñeca: y las sábanas sucias, a la pobreza que ambos compartieron durante su estancia en Londres.

El epitafio a Oscar Wilde es un ejemplo de un tributo de Ramos Otero al sacrificio de un escritor marginado y condenado a cárcel. El poema también es una descripción de Wilde: “Te quitas el sombrero para que nadie sepa / que un muerto que no fuma no está muerto...” (47). En otro verso la voz poética se refiere a un estado de encarcelamiento, en el que simultáneamente esta voz se desdobra en víctima y agresor: “Ya tú me has visto prisionero / sin darte cuenta que también soy verdugo / y que no necesito la libertad que ensucia mis cadenas” (48). El verso expresa el encarcelamiento de Oscar Wilde, quien fue acusado de una conducta inmoral, “sodomita”. El epitafio concluye con la anáfora que expresa una gradación hacia la muerte:

Ni Dios ni tú ni yo ni el otro que me amó

controlan el momento

cuando la carne es toda

cuando la carne es nada

cuando toda la nada se incorpora en mi lecho. (48)

La conclusión del poema indica la negación a cualquier posibilidad terrenal debido a que la experiencia límite entre la vida y la muerte sobrepasa las necesidades de la carne.

El tema del encarcelamiento se plantea en los versos anteriores dedicados a Oscar Wilde. Similarmente, en el epitafio a José Lezama Lima, Ramos Otero expresa el tema del aprisionamiento, en éste caso, geográfico. El límite geográfico es Cuba como isla. Lezama Lima sólo salió de Cuba dos veces, manteniéndose toda la vida en La Habana. Por ejemplo, al comienzo del poema el hablante hace la descripción siguiente de la isla: “Los números se destajazan solamente / en esta isla de pajilla, gitana tuerta / del aburrimiento. . .” (54). El elogioso tributo de Ramos Otero al escritor cubano yuxtapone las referencias a las culturas clásica y caribeña. El siguiente verso es un ejemplo de esta fusión verbal:

. . . nadie mejor que un muerto mamará de mi savia y mi leyenda
 para que pueda retornar al ánfora;
 he nacido con la luna de mi madre en la cara
 para que baile la danza de su esfera. . . (54)

El yo poético intercala términos como “ánfora” y “esfera” para relacionar los versos con la cultura helénica. El también incluye símbolos asociados con los estudios órficos y pitagóricos, los cuales se relacionan con la vasta cultura que acumuló Lezama Lima.²⁶ Además, él repite la palabra “número” como una alusión al estudio pitagórico que busca el orden universal a través de los números:

²⁶ El epitafio dedicado a Lezama Lima incluye símbolos que aluden a la novela *Paradiso* (1966). Esta novela se considera una obra compleja por su lenguaje exuberante y por su riqueza estilística y simbólica, elementos con los cuales, Lezama Lima desarrolla un sistema poético de una gran densidad de imágenes para expresar su cosmovisión, que ha sido catalogado como neobarroco.

Los libros más terribles se han vuelto inútil polvo
 y sólo queda un número, poeta, un círculo de brazos calurosos
 alimenta pisadas en tu tumba para pelar tu fruta
 de horizonte y hacerte un sacrificio de triángulos. (54-55)

Las alusiones a la cultura clásica y a Pitágoras le sirven al yo poético para referirse a la erudición de Lezama Lima, y también para reiterar el tema constante de la muerte. Lezama Lima fue un importante exponente de la temática homoerótica en Latinoamérica, como lo fue también Manuel Ramos Otero.

El último poema que estudio es el dedicado a Tennessee Williams. En este el yo poético también hace varias referencias directas a la vida y la obra del dramaturgo norteamericano. El menciona la afinidad que tuvo Tennessee con las mujeres, y la sensibilidad que le permitió a éste a crear una gama de personajes multifacéticos. La voz poética pregunta: “¿Te entenderá otro hombre / que nunca fue mujer como tú?” (49). A propósito de las relaciones de Tennessee Williams con los sujetos femeninos, en el epitafio de Ramos Otero el poeta alude también al cariño que sintió el dramaturgo por su hermana Rose.²⁷ El yo poético une esta anécdota biográfica con la afinidad que también Ramos Otero tiene con el sujeto femenino, y se funde con el homenajeado expresando lo siguiente:

No he sido bueno por abrir
 las transparentes puertas

²⁷ Rose Williams sufría de esquizofrenia y se sometió a una lobotomía frontal, como resultado de lo cual ella quedó discapacitada y pasó en un sanatorio el resto de sus días. Ella murió en 1996 a los 86 años de edad.

de un pulcro sanatorio

para que cruce tenebrosamente mi hermana

de la región airosa de su encaje de humo. (50)

El siguiente verso se desarrolla desde de la imagen de las velas empleada por el dramaturgo, la cual alterna con el tono laudatorio que va incrementando: “Tu vela multiplica los espejos / y prolonga nuestra copa de vino. / ¡Abrázame otravez / hasta la magia!” (50). Así, pues, el final del poema reproduce una imagen que evoca la frase final: “Apaga tus velas, Laura” (124), de la obra teatral de Williams, *Glass Menagerie*.²⁸

Los “Epitafios” o escritos sobre la tumba son un ejemplo de la vinculación de Ramos Otero con otros escritores, vinculación a la que Juan Gelpí se refiere en su libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Así, la obra de Manuel Ramos crea alianzas con la de otros escritores que de una manera u otra son marginados de la sociedad. Es posible también que, aunque los diferentes discursos pueden coexistir en este epitafio, ocurra una desvinculación entre el yo poético y los poetas a quienes él les rinde tributo.

La tercera parte o “Epílogo” resume y reitera los temas del amor y de la muerte expresados en el poemario. Por un lado, el sujeto poético se trata el tema de la muerte como universal y, por otro lado, como una experiencia límite, una manera en la cual el ser humano indaga sus vivencias de una forma más profunda. Explorar las vivencias conlleva enfocarse en las transformaciones y los juegos de los personajes. En ocasiones las transformaciones acarrear un cambio de género sexual. Así se lleva a cabo la fusión de la voz poética con el homenajeado,

²⁸ “Apaga tus velas, Laura”, “y adiós” son las frases de Tom a su hermana Laura al final de *Glass Menagerie*. El personaje de Tom está basado en Tennessee Williams, y Laura, en su hermana, Rose.

como ocurre, por ejemplo, en el epitafio a Tennessee Williams, y en el gesto de “performance”, como en el caso de Gilbert Robbins.

En el epílogo titulado “¡Al fin ha llegado Metcalf!”, el personaje de Metcalf expresa un amor que sobrepasa lo material y trasciende lo temporal. Es posible que la experiencia inmaterial suceda en un nivel onírico, como sugiere el siguiente verso al comienzo del poema:

Sin miedo será la llave que abre las cutículas

más finas del viento: es repentinamente el año de 1900

Y es Metcalf y yo y la tierna rutina escolar

de aquel amor anterior al anfibio. (64)

La estrofa comunica un estado de conciencia real: “la rutina escolar”, y paralelo a un estado anterior al tiempo “de aquel amor anterior al anfibio”. La fecha de 1900, año de publicación del trabajo de Sigmund Freud, titulado *La interpretación de los sueños*, ofrece un nexo para la yuxtaposición de los diferentes estados de conciencia que expresa la voz poética. En el cuento titulado “La heredera”, Ramos Otero se había referido a este trabajo de Freud, en relación con ciertas fechas claves de la historia de Puerto Rico.²⁹

Aunque las tres partes que componen *El libro de la muerte* se pueden leer independientemente, el epílogo es la suma de los temas centrales del poemario: el amor y la muerte que están latentes, y el silencio de lo no articulado pero integral de la energía vital. El

²⁹ En el cuento “La heredera”, de la colección *Página en blanco y staccato*, y refiriéndose al año 1898 el narrador señala: “Ese mismo año, Sigmund Freud completó el primer manuscrito de *La interpretación de los sueños* (con la excepción del capítulo 1)”. El 25 de julio del año en cuestión, los Estados Unidos invadieron a Puerto Rico, posesionados por las últimas telarañas del Imperio Español (Cuba, Filipinas, Guam y la otra isla ya mencionada) adjudicándole el cuestionable epíteto de ‘imperio’” (25).

epílogo se construye con datos que se refieren a la constitución del sujeto poético. ¿Qué lo influye y cómo ha llegado a ser esa voz? La acumulación de imágenes y símbolos ofrece una caracterización de la voz poética, mientras que el ritmo de la reiteración transmite un tono de premura:

. . . porque yo siempre fui lo que me hicieron:

de sangre azul añil se tiñeron los ríos anteriores

de mujeres de piedra machacando en la tierra sus destinos

de balastradas blancas convertidas en rifles de la luna

de altares narcisistas que hasta la misma sombra me pudrieron. . . (65)

Esta urgencia expone la importancia de incluir todo lo que compone la voz poética, aunque esto no significa que sea una voz poética genuina. Ese cuestionamiento de la legitimidad se manifiesta en los siguientes versos:

. . . que siempre quise ser pero no he sido

de ángeles amándose jamás se construyó

una tumba y un tálamo sin alas

de alas ¿para quién? ¿de machos necios que acusáis al maricón

sin razón, sin ver que sois la ocasión de lo mismo que culpáis? (65-66)

Más adelante en el poema, se recrean los versos de la sátira filosófica de Sor Juana Inés de la Cruz que comienza con los siguientes versos: “Hombres necios que acusáis / a la mujer sin

razón”. El poema caracteriza la hipocresía y el afán de condenar el comportamiento homosexual de manera análoga a la crítica que recibe la mujer. Este es otro ejemplo, en el cual Ramos Otero toma una posición solidaria con la mujer.

A manera de conclusión, y como mencioné al comienzo de este capítulo, el epílogo es una síntesis que aúna la escritura y el amor carnal, así como indica el sujeto poético al final del poema: “Arrodillado estoy en el recuerdo. / He venido a tu carne como al río” (66). La voz poética se funde con el personaje de Metcalf, así como la escritura se funde con la carne.

Los epígrafes al comienzo del libro son un ejemplo de los escritores que fueron parte de la formación literaria de Otero, y cuyo trabajo es una base para construir el poemario. El primer epígrafe se refiere a la imagen del fuego: “El infierno de Dios / no necesita el esplendor del fuego” (Jorge Luis Borges, “El otro, el mismo” 1964). La frase comunica una distancia insalvable entre lo divino y lo humano, refiriéndose a la ceremonia del fuego. El siguiente epígrafe es del poeta puertorriqueño, Clemente Soto Vélez: “. . . viajamos / por los acueductos de los muertos / o / por los acueductos de los vivos. . .” (Clemente Soto Vélez, “La tierra prometida”, libro 3) (1979). Los versos de Soto Vélez, reiteran el tema de la muerte con una construcción sintáctica de opuestos que comunica una aparente contradicción. Finalmente, un tercer epígrafe es una cita de un poema de Konstanto Kavafis:

Entré a las habitaciones secretas,

consideradas vergonzosas hasta de nombrar.

Pero no vergonzosas para mí, pues, si lo fueran,

¿qué poeta o artista sería yo?³⁰

Kavafis fue un poeta importante en la formación literaria de Ramos Otero, y este epígrafe señala una de las ideas fundamentales del oficio de la escritura: la importancia de una escritura sin censuras.

Invitación al polvo es el segundo poemario que estudio en este capítulo. Ramos Otero crea esta colección publicada póstumamente en un período en el cual él ya sabía que tenía SIDA. El tono del yo poético es irreverente y transgresor. El tema de la muerte se desarrolla paralelamente al del disfrute carnal homoerótico. En el poemario las descripciones del acto sexual son más gráficas que en *El libro de la muerte*. Aunque la muerte permea los poemas, la voz poética no se retrae por el inminente final a causa de la enfermedad, sino que celebra la vida con el acto sexual y con la escritura.

En *Invitación al polvo* la experiencia límite de saberse enfermo aumenta el disfrute de la vida por parte del sujeto poético. De una manera similar, enfrentar la muerte tan próxima intensifica el sentimiento de soledad del sujeto poético, quien se reafirma a través de la escritura. La voz poética, consciente del poco tiempo que tiene, no se censura sino que ataca el estigma contra los homosexuales. Así pues, uno de los temas de esta colección es la desmitificación del individuo enfermo, a quien se lo percibe junto con su enfermedad.

El poemario *Invitación al polvo* se divide en tres partes: la primera, titulada “De polvo enamorado”, está integrada por veintinueve poemas, y es una recolección de las memorias de la relación del sujeto poético con su compañero José. Con este título se une el concepto de la

³⁰ (Konstantino Kavafis, 1915, según la versión de Francisco Rivera en *Cien poemas*, Monte Ávila Editores, C.A. 1978.)

muerte con la palabra ‘polvo’ y se alude a la sentencia cristiana de “Polvo eres y polvo serás”, así como al significado de ‘polvo’ en el habla vulgar caribeña, el cual se refiere a las relaciones sexuales. El contraste generado por los dos conceptos, la muerte y la vida, se aúna con los dos epígrafes que encabezan la primera parte del poemario. El primero es unos versos de Francisco Quevedo, los cuales expresan la noción del amor que trasciende la muerte: “Su cuerpo dejará, no su cuidado; / Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, más polvo enamorado.” Para Ramos Otero, la idea petrarquista del amor que trasciende la muerte contrasta con la escritura como una alternativa de supervivencia después de la muerte. El segundo epígrafe es un poema de Luis Cernuda:

No le busques afuera. Él ya no puede
 Ser distinto de ti, ni tú tampoco
 Ser distinto de él, unidos vais,
 Formando un solo ser de dos impulsos,
 Como al pájaro solo hacen dos alas.

Cernuda influye a Ramos Otero por el valor estético de su poesía y por su valentía al tratar abiertamente el tema homosexual. Así mismo, el último verso “Como al pájaro solo hacen dos alas”, se recrea en el primer poema del libro *Invitación al polvo*, titulado con el número 1, poema que, a su vez, entabla un diálogo intertextual con el poema de Lola Rodríguez de Tió titulado, “A Cuba”, en el que se habla de la cultura compartida entre las dos islas.

La segunda parte del poemario se titula “La víspera del polvo”, y contiene trece poemas. Esta parte se destaca por una marcada escisión, debido a que en esta sección la voz poética

reconoce y expresa la experiencia de una muerte inminente. En esta parte la soledad causa que el yo poético hable con un tono más sobrio y realista que en los poemas anteriores. Ahora, la voz poética comunica una experiencia en un plano más íntimo, la cual se destaca por la idea del papel que será polvo, funcionando como alegoría de la carne que también será polvo. Si en *El libro de la muerte*, “la casa frente al mar es de papel” (10), ahora la carne se textualiza y la voz poética pasa a ser “un hombre de papel” (13).

La tercera parte del libro titulada “La nada de nuestros cuerpos”, se inspira en el poema “Nada” de Julia de Burgos. El título de esta parte va seguido del epígrafe: “¡Dadme mi número, porque si no, / me moriré después de muerta!”, del poema “Dadme mi número”, de la misma autora.³¹ Esta tercera parte se compone de un largo poema que entabla un diálogo con personajes históricos, diálogo que recuerda a los “Epitafios” de *El libro de la muerte*. La diferencia es que estos personajes son todas mujeres, por lo cual esta última parte le rinde homenaje a la mujer. Este poema, también titulado “La nada de nuestros cuerpos”, sirve como un recuento y una mirada hacia los poemas del libro para señalar los componentes del poemario. De una manera similar, el personaje de Metcalf aúna los temas en el último poema de *El libro de la muerte*. La última parte se refiere al tema del tiempo, un tiempo que se deshace ofreciendo una aproximación a un concepto imposible, caracterizado en el siguiente verso, y atribuido a una frase de Borges al comienzo del poema: “. . . el hombre está hecho de tiempo” (69). De una manera similar, el poeta juega con el concepto borgeano del tiempo circular y la repetición de los eventos.

³¹ El poema “Nada” pertenece a la colección *Poema en veinte surcos* (1938), y “Dadme mi número” se publicó póstumamente en el poemario *El mar y tú* (1954).

El tono confesional y la denuncia social son dos componentes significativos que separan esta colección de la anterior. Algunos de los temas sobre los cuales se desarrolla este ataque hacia el desinterés ante los afectados con la enfermedad del SIDA son la muerte junto con la energía vital, la soledad, y el tiempo como perseguidor y vengativo. El yo poético emplea el recurso intertextual para ampliar las posibilidades interpretativas y crear asociaciones con otras tradiciones literarias. Algunos propósitos de estas asociaciones son la posibilidad de reinscribirse en la literatura canónica de participar del discurso nacional y, al mismo tiempo, de transgredir la tradición literaria, por ejemplo, empleando la forma del soneto con sujetos homosexuales. Sobre todo, el poemario es un documento de la experiencia terminal de un grupo marginado y, por extensión, de las consecuencias que a todos nos puede acarrear dicha experiencia. Además, la denuncia le sirve a este escritor para exigir el lugar que le corresponde en la producción nacional literaria.

Un ejemplo del componente intertextual es cómo se caracteriza la relación entre la voz poética y su compañero José. En el primer verso del poema 1, la voz poética alude al verso “de un pájaro las dos alas”, del poema “A Cuba”, de Lola Rodríguez de Tió:

Cuba y Puerto Rico son

las dos efímeras alas del ángel del amor.

Cuba y Puerto Rico son

dos hombres sudorosos exilados al sol.

Cuba es todo niñez

todo sueño de lo que ya no es.

Puerto Rico es el barco siempre anclado

al revés. (9)

Al incorporar esta estrofa se establece un nexo con las culturas compartidas por Cuba y Puerto Rico, y por los dos sujetos masculinos. El poema de Tío expresa el amor y las adversidades que sufren las dos islas, así como sufren la marginación y la persecución el personaje de José, un exiliado cubano radicado en los Estados Unidos y la voz poética, un puertorriqueño. La alegoría de las islas también contiene un subtexto nacionalista, señalando el estrecho vínculo del origen del individuo y sus derechos como partícipe en el proyecto de la formación de la nación.

A un nivel político se revela el incumplimiento sociopolítico en Cuba y Puerto Rico, y los deseos truncados de ambos personajes por su prematura muerte. Aunque estas islas han tenido destinos diferentes, ambas han sido sometidas debido a sus circunstancias. Así como declara la voz poética, las dos islas caribeñas encuentran obstáculos para su desarrollo: “Cuba es todo niñez” y “Puerto Rico es el barco siempre anclado” (9). Los versos se refieren al destino que siguió cada isla y también comunica el estado de estancamiento de ambas islas.

En el caso de estos dos hombres, por ser homosexuales, ellos no habrían podido participar en la labor fundacional de la nación.³² Paralelamente se trata el tema del dolor de lo

³² El estudio de Allen Young, *Gays under the Cuban Revolution* (1981), recopila un serie de documentos de diversas fuentes para constatar los abusos y la represión en Cuba contra los homosexuales. En sus primeros viajes a Cuba como parte de las Brigadas Venceremos, Allen es acogido por los funcionarios del gobierno cubano; esto cambia cuando Allen expresa su homosexualidad, y se dedica al activismo "gay". El trabajo de Allen incluye entrevistas a exiliados cubanos, quienes eran perseguidos debido a su homosexualidad. Muchos de ellos salieron de Cuba desde el puerto del Mariel en 1980. Las ideas de la masculinidad y la Revolución fueron estrictamente delineadas por Castro, quien, en una entrevista a Lee Lockwood, declaró que la homosexualidad demuestra una debilidad, contraria al ideal del hombre revolucionario viril (Young 7). En cuanto a la mujer, ésta es entrenada para encajar en el molde de la femineidad (sumisa), y así apoyar a la sociedad patriarcal. De una manera similar, el antropólogo puertorriqueño Rafael Ramírez estudia los aspectos sociológicos de la sexualidad masculina en el estudio, *What it means to be a man: reflections on Puerto Rican masculinity* (1999). Estos aspectos producen un comportamiento que llega hasta la violencia, y que crea divisiones, lo cual obstaculiza el desarrollo social.

añorado que se ha dejado atrás, “como a fábula lejana”, y el goce carnal entre los dos hombres con la reiterada alegoría de Cuba y Puerto Rico. A esto se une la precaria situación de los sujetos debido a su sexualidad. En el siguiente ejemplo la voz poética alude a esta dolorosa existencia:

Cuba y Puerto Rico son sin ser:
 ciudad de la calle abajo
 del borracho madrugado
 abrazado y malherido de las voces
 que en delirio condenan todo su paso . . . (9)

El verso se construye con la metonimia de la ebriedad, para indicar el sufrimiento y el sentido de desorientación que la frase “son sin ser” anuncia. Las voces de ataque aumentan la ofuscación del borracho “malherido”, posiblemente por la dificultad de no aceptar su sexualidad. De hecho, más adelante la voz poética se refiere a José como a un borracho y un bugarrón.³³ Este vocablo se repite en varios poemas, en particular en el soneto 17, en el cual hay un marcado contraste entre la forma poética tradicional y el tema homoerótico.

Así describe la voz poética masculina a su compañero en el primer cuarteto: “No era bugarrón ni fiero macho / el pájaro que fue pinga de un día / en las noches no sólo se venía / y

³³ En *What it means to be a man: reflections on Puerto Rican masculinity*, Rafael Ramírez dedica un capítulo a estudiar las prácticas homosexuales de diferentes culturas, y expresa que, contrario a las creencias estereotipadas, la homosexualidad no es una negación de la masculinidad sino que es una parte integral de la construcción de la masculinidad (80). Ramírez investiga el comportamiento homosexual como una etapa de aprendizaje en el hombre, desde una perspectiva antropológica. En cuanto a la comunidad homosexual en Puerto Rico, Ramírez explica que, dentro de esta comunidad, prevalecen sistemas de división, los cuales se basan en interpretaciones de la masculinidad como agresión y como dominación. Una división fundamental es la idea del hombre "pasivo" que es penetrado, y el "dominante" o el bugarrón. Así, aun dentro de la comunidad homosexual se reproducen patrones de una división binaria, según la que el comportamiento pasivo es relegado a la esfera de lo femenino y el agresivo al masculino.

bajo el sol no sólo era borracho” (26). En este cuarteto se subvierte el contenido tradicional de la forma del soneto, proclamando la relación entre los dos hombres. Además, el registro popular se inscribe en el lenguaje lírico: “Porque el azar nos juega jugarretas / y ya no tiene ton ni son alguna / para aquél que siguió mamando teta” (26). En este último terceto, la voz poética reitera que su compañero niega su sexualidad y alude a su comportamiento inmaduro.

Hay también una relación del comportamiento abiertamente homosexual del sujeto poético con la homofobia, cuando éste hace una denuncia contra el miedo de la sociedad con la siguiente declaración: “Para mí ser y estar son la misma luna del camino, / nunca me oculto porque siempre me busco, aunque / nadie visite mi libertad ni duplique mis ritos” (18). La afirmación del sujeto poético establece la importancia de la autenticidad. Para éste, el individualismo y su deseo de expresarse abiertamente, proveen una oportunidad para la unión entre los dos hombres.

El tema de la necesidad del otro para el desarrollo del individuo se trata desde el primer verso en el poema: “Aunque te trague la tierra ojo por ojo diente por diente / siempre te tragaré la isla que soñamos juntos, / por la que fuimos niños de cien años y viejos recién nacidos en un lugar marino” (18). La unión romántica se expresa de una manera bipartita, insinuando el polvo como símil de la muerte (el cuerpo bajo la tierra) y el amor (la unión entre la voz poética y su compañero). Además, el siguiente verso: “siempre te tragaré la isla que soñamos juntos”, adelanta el concepto de la venganza, expresada por el refrán “Ojo por ojo diente por diente”, concepto que luego el yo poético, desarrolla, junto con la noción del tiempo como perseguidor. El juego verbal de contrarios del hipérbaton, “niños de cien años y viejos recién nacidos”, insinúa la negación del tiempo, un tema central en la tercera parte del poemario de Ramos Otero.

La primera parte del poemario es, sobre todo, la recreación de la relación entre los dos hombres, en la cual el goce carnal es una parte fundamental para celebrar la vida. En el siguiente poema se ejemplifica el deseo con una lista de los atributos físicos del personaje de José:

Tus manos José tus dedos José

tus brazos José tus hombros

tus labios José tus besos José

tus ojos José tu pelo

La descripción de su amante José remite a la poesía renacentista y, de esta manera, por un lado, el sujeto poético reclama su lugar como parte del canon y, por otro lado, lo transgrede al escribir acerca de una relación homosexual. La acumulación de las imágenes y el uso de la anáfora para referirse al cuerpo de José comunican el placer carnal que el hablante siente. El tema del miedo del personaje de José a ser descubierto como homosexual se repite en los siguientes versos que lo caracterizan: “. . . que no se atreve a nacer José / por miedo a ser desplumado / y quiere seguir callado / cayendo de lado a lado / como borracho olvidado. . . (19). Nuevamente se menciona el alcohol como apoyo para encubrir el miedo de José.

En otro ejemplo, la voz poética se dirige a José para aconsejarle y aclarar que ser homosexual no define su hombría: “¿A dónde vas habanero, vestido de ángel sincero?” (31). El poema sigue una línea lógica para expresar varios temas: comienza con la idea de ser honesto consigo mismo, y continúa esclareciendo mitos acerca de lo que significa ser hombre:

Ser hombre no es vestimenta ni gesto que se elabora

porque el ser no se evapora con lo que dice la gente.
 Sigue ausente y pasajero al margen de tu verdad y
 verás que la ciudad duplica todos tus miedos. Niégalo
 todo habanero, tajo por tajo en la piel, echando hiel
 en tu fosa. Hasta la rosa de polvo se sueña polvo de rosa. (31)

El poema desmitifica los conceptos de masculinidad, y extiende la idea hacia las apariencias y el comportamiento social aceptado. Como resultado, el sujeto poético alude al tema de *carpe diem* que más adelante se tratará en el poema “La rosa”.

La crítica de la voz poética hacia el temor de José problematiza la relación entre ambos. Esto no significa que el sujeto poético niegue su amor por él sino que expresa una resolución de su sentimiento amoroso en el poema 4: “No amo tu cuerpo sino el misterio / que tu cuerpo habita / la cueva que me arropa de noche / solamente apacigua la oscuridad” (13). El verso comunica un momento de transición para la voz poética, en busca de otra forma de articular el deseo. La indagación en esta experiencia, más espiritual que carnal tiene como contrapartida la realidad: “Y más que la mentira que todo amor promete / amo la realidad que nos reúne en la cama / que nos gasta la piel de la lengua con erizos” (13). A primera vista, estos versos parecerían contradictorios, aunque reafirman el misterio contrapuesto con la realidad de la vida. La voz poética es consciente de la falsedad del amor, y expresa su frustración. De esta manera, él adelanta el concepto elaborado en la segunda parte del poemario titulada, “La víspera del polvo”, sobre la transformación del hombre en papel. Así sus vivencias se plasman en un texto, y finalmente se convierten en polvo:

Cuando te vayas sin plena ni bolero

cuando regrese al silencio de otra sinfonía

cuando te vuelvas un hombre de papel

un espíritu atrapado en el poema. (13)

La consecuencia del amor es la muerte, y así se establece la dualidad de eros y tánatos: se celebra la vida y se paga con la muerte, según expresa la voz en el poema 3: “Vuelvo a cantar dejando atrás la muerte / sumándose a la horrible ternura del amor / que ahora llega cuando la vida es tarde. . . (12). La paradoja de la plenitud de la vida cuando la vida se acorta, indica el contraste de la celebración de la vida ante la muerte prematura. Más adelante se anticipa la idea del amor que trasciende la vida, un tema central en el soneto de Quevedo titulado, “Amor constante más allá de la muerte”, y una de las fuentes temáticas de la lírica tradicional para la primera parte del poemario.

En el soneto 20 se trata el tema del amor más allá de la muerte de una forma grotesca y, a la misma vez, con humor, ya que, aún después de muerto el sujeto poético disfrutará del sexo: “. . .una orgía de huesos y esqueleto / al apasionado mármol del que ama / bajo el sol y la luna sin secreto” (30). La descripción del acto sexual se contrapone con la personificación de la lápida, “apasionado mármol”. Esta actividad bajo la tierra no se censura, es un acto “sin secreto”, lo cual, además de ser transgresor, también se puede interpretar como una muerte liberadora. Aunque la muerte sea próxima, la voz continúa con su alegato, y se dirige al lector y le reclama:

Si el lector me rechaza por cobarde

por miedo a la verdad es que lo ficho

tentación de poeta es lo entredicho

ignorancia juzgar por puro alarde. (30)

En *Invitación al polvo* hay una progresión hacia la denuncia social. Los primeros poemas se refieren al amor carnal, a la admiración de la voz poética por José, así como a las tensiones entre ellos. Es cierto que una variedad de temas se entrelazan, entre estos lo político y lo social, pero se mantiene una conexión entre la creación poética y los aspectos reales, el más marcado es la enfermedad del SIDA. De esta manera la escritura avanza hacia los temas de la confrontación y la denuncia. Primero, la voz poética expresa sus vivencias de la muerte cercana con la alegoría del tiempo “perseguidor” que trunca la vida, y culmina con el poema “Nobleza de sangre”, en el cual la voz poética dirige el ataque a Dios y, por consiguiente, a cualquier institución de poder.

Una de las consecuencias de la muerte es la soledad, un sentimiento que se expresa a largo del poemario. En el poema 23 la soledad se transforma en recuerdo con el uso del pasado imperfecto: “Éramos flores desterradas desde un Caribe ancho / y luminoso a un apartamento estrecho” (33). La nostalgia del pasado se une con el valor del sacrificio final, lo cual a su vez refiere a los datos biográficos de Ramos Otero. El poema 23 sirve de contrapartida para el poema 1, el cual retoma los versos de Tió. Éste se construye con la misma alegoría de las islas caribeñas y los dos hombres como dos partes de una, así como exclama la voz poética: “Cubanacan boricua y Boriken cubano” (33). El epíteto invierte los adjetivos para caracterizar la unión entre los dos hombres. Más adelante, se repite la diada del amor y la muerte, vivencia que ha sido parte de esta relación: “Éramos / compañeros del desorden profundo, pasión de vellonera / hombres por fuera y por dentro, no solamente cuerpos / sino historia” (33). El recuerdo es ahora un legado que se refiere a la relación romántica entre los dos hombres y a la epidemia que

cobra la vida de tantos hombres prematuramente. Con el siguiente verso se relaciona el cuerpo con la escritura: “hombres por fuera y por dentro, no solamente cuerpos / sino historia” igualando el cuerpo con la historia y, la escritura con un documento testamentario (33). El poema termina cuando el sujeto poético se expresa con el pronombre “nosotros”:

Éramos los remeros

de la misma galera en busca de esa isla que al final

los libera.

Éramos mucho menos de lo que somos ahora somos” (33).

Las islas son el origen de ambos hombres y su destino final. El tono del yo poético es, sombrío, cuando este habla sobre las carencias y las vidas precarias que comparte con sus amantes, por lo cual la muerte es una posible liberación. La escritura sirve para denunciar el desprecio social, y así mismo contiene el tradicional tema de la vida como peregrinaje, quizás expiatorio, que lleva hacia la muerte.

El tiempo y la muerte son dos enemigos que acosan constantemente a ambos sujetos. La gran ironía es que la celebración de la vida tiene consecuencias fatales, como lo es contraer una enfermedad como resultado de la relación amorosa entre ambos hombres. La voz poética reitera su amor por José en el soneto 16, y alude a su posible contagio, usando la metáfora del acto amoroso como veneno:

Amarte solamente me envenena

antídoto de luz es mi poesía

al fin y al cabo soy quien más confía

que sufrir es sin duda dicha plena. (25)

De esta manera la práctica de la escritura es un “antídoto de luz” y un acto de salvación. Ante la pérdida y el desengaño, la voz no niega su amor por José, aunque el resultado de esta unión sea la muerte. Detrás de las imágenes que recrean la progresión de las vivencias del sujeto poético con sus dudas y su miedo a la muerte, se encuentra el concepto de la venganza, sugerido por la recreación que el yo poético hace del refrán “Ojo por ojo diente por diente”. Claro está, la venganza no sigue una lógica ya que es una condena sin crimen. En el poema 8 la voz caracteriza el tiempo como un “Enlutado inquisidor que no nos deja tranquilos / quiere tejer hilo a hilo mentiras donde hay amor / se sueña perseguidor de dos hombres perseguidos. . .” (17). En este contexto lírico, la muerte va a sobrecoger al personaje y a la voz poética. La muerte se personifica como un ente vengativo que acecha constantemente, al cual el sujeto poético se refiere como un perseguidor. Se ofrecen varios ejemplos de víctimas de la persecución: tales como el negro, la mujer y el obrero, unos seres con quienes el sujeto poético comparte la experiencia del acoso:

La persecución nos une aunque también nos señala

nos apunta en cada parque, en cada calle, en cada playa,

quiere habitar aposentos y reglamentar lujurias,

regalarnos tumbas turbias que nos borren los deseos,

velarnos ojo por ojo, diente por diente arrancarnos,

hasta que el miedo de amarnos nos haga amar el olvido

y ese fuego prometido no pueda nacer del polvo. (17)

El sujeto poético culpa al tiempo por su condena sin razón, por ser un perseguidor que no permite ninguna regeneración, así como indica el verso final del poema.

Hacia el final de esta primera parte del poemario, y a manera de recapitulación del tema de la tradición literaria y las circunstancias que acortaron la vida del escritor, el sujeto poético alude a varios personajes históricos y escritores canónicos para celebrar la muerte y unirse a la tradición literaria en la tumba: “Cuando los elementos reclamen su lugar, ustedes clavarán en el / polvo: ‘Cementerio de poetas. Bienvenidos’” (38). La tumba es el lugar donde va a estar la voz poética, (el *alter ego* de Manuel Ramos Otero), la cual se une a la tradición literaria en el cementerio.

Finalmente, el último poema de la primera parte es el número 29, en éste se hace un recuento de las relaciones amorosas del sujeto poético, fluctuando entre el pasado y la experiencia presente:

Estás enamorado.

Caminas por la calle del exilio

persiguiendo el recuerdo de una niebla.

.....

Estás perdido.

En el tibio espiral de tu memoria.

Tienes catorce años, estás en Puerto

Rico y te has enamorado de un ángel.

.....
 Cambia la luz del semáforo y cruzas.

En Nueva York se avecina una noche calurosa de otoño.

Parece que los pájaros han emigrado a las islas. (39)

El sujeto poético comienza recordando su adolescencia, y procede a hablar del tiempo presente en Nueva York. El habla con un tono nostálgico y meditativo que se asocia con la dicotomía de la vida y la muerte. Esta paradoja, según expresa la voz poética relaciona la práctica de la escritura con la experiencia límite de la muerte: “Te ha sido dado un adelanto de muerte. / Juras que no amarás jamás, / tu escritura será la salvación o el castigo” (39). La relación paradójica entre la vida y la muerte se reitera con el entusiasmo del yo poético por la vida y, simultáneamente, por el interés de éste por la muerte: “Estás obsesionado con la vida / tú que sólo has querido conocer / el mar y el misterio de la muerte” (40). A través de estos versos, la voz poética hace un recuento de sus amantes y rememora sus experiencias pretéritas.

Uno de los resultados del recuerdo es el desplazamiento temporal hacia el presente, momento en el cual la voz poética anticipa su muerte como consecuencia de la enfermedad: “Para el poeta que ama ya es muy tarde” (40). Este largo poema recoge los temas del deseo, la falta del amado y la soledad. La voz poética caracteriza la desilusión del amor detallando la progresión del tiempo y describiendo las estaciones con un tono nostálgico:

Las hojas secas se arremolinan en la cuneta.

Entras a la bodega pero él no está.

Excusas su ausencia

comprando cigarrillos y cerveza.

.....

Te sientas en los peldaños húmedos.

No han hecho cita. A lo mejor vendrá.

Estás hecho de tiempo. (40)

La estrofa se estructura con la progresión temporal, la cual alude al deseo y la soledad, en el último verso el yo poético se refiere a sí mismo de la siguiente manera: “Estás hecho de tiempo”. Como antes mencioné, en el primer poema de la tercera parte el hablante incluye una frase atribuida a Borges: “. . . el hombre está hecho de tiempo” (69). De esta manera, este poema se enfoca en el tema central del poemario: la muerte, y anticipa el comentario final del libro, que es polemizar el concepto del tiempo y rendirles tributo a la mujer y a sus logros.

En el artículo antes citado, "Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: Acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero", Jossianna Arroyo señala:

Este poema autorreflexivo es un “poema conjetural” de “ajuste de cuentas”, en el que el deseo por el otro se internaliza y provoca una reflexión de la vida y la escritura. La persona poética ya no aparece disfrazada en un juego continuo de personas poéticas sino que se recupera en un “tú” donde la “calle del exilio” es el laberinto textual de lo vivido como poema mismo. (48)

Puedo relacionar estas ideas con los diferentes personajes del poemario siempre alternando y transformando sus voces, así como al tema del uso de los elementos biográficos en la obra de Manuel Ramos Otero. Es notable que el desplazamiento exílico del sujeto promueve una escritura que comunica la experiencia individual desde un espacio de soledad, pero también esta expresión se genera como resultado de la experiencia colectiva de los emigrantes.

La segunda parte del poemario se titula “La víspera del polvo”, y tiene dos epígrafes: el primero es del poema “Lo fatal”, de Rubén Darío, y señala el binomio de la vida y la muerte: “. . . y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos. . .” (43); el segundo epígrafe es una traducción del poema “Dreamland”, de Edgar Allan Poe, hecha por Luis Palés Matos, quien lo recrea de la siguiente manera:

Por una senda extraña
frecuentada por ángeles perversos
bajo el humor maligno de la luna
más allá de las órbitas del tiempo. (43)

Este poema de Poe se puede interpretar como la experiencia misteriosa de los sueños, y así mismo como el proceso de la muerte. En “La víspera del polvo” se expresa la inminencia de la muerte desde una experiencia más real. La muerte no es una premonición sino un hecho. Esta realidad inmediata se documenta en el poema “Insomnio”. La segunda parte del poemario se puede leer como una despedida, un ataque social y una meditación que adelanta uno de los temas del largo poema de la tercera parte. Este último poema indaga en las regiones temporales, las cuales incluyen conceptualizaciones de la circularidad del tiempo desde la experiencia de la mortalidad del sujeto poético.

El tono realista del hablante poético expresa su aceptación valiente de la muerte próxima. La información de la enfermedad y la muerte llega a manos de la voz lírica a través de una carta. La misiva anuncia el diagnóstico fatal ya que, a comienzos de los años ochenta, aún no había un tratamiento contra el virus del SIDA. El sujeto poético revela el contenido de la carta de una forma retrospectiva, o como si ya hubiera muerto: “Esta mañana llegaron los resultados / de mi muerte y todavía no abro / el sobre (el ataúd, debiera decir)” (46). El verso, “los resultados / de

mi muerte” es sugerente de un pasado que aún no ha ocurrido. De esta manera, el yo poético juega con la noción del tiempo circular, y con la de los eventos que se repiten. No es extraño un comentario contradictorio en un momento en el que los pensamientos se pueden ofuscar.

Más adelante, el sujeto poético emplea la palabra “ambigüedad” para comunicar la duda y para diferenciar cada momento de la vida:

El misterio persiste. La ambigüedad
 diría, si estuviera en un salón de clases
 y tratará de explicar lo inexplicable
 porque no todas las rosas son iguales
 aunque se llamen rosas, porque no
 todas las muertes son la misma, aunque,
 como dijo el poeta, lo más increíble
 de la muerte es que la gente desaparezca. (46)

La voz poética se esfuerza por expresar su condición de una manera íntima, y se detiene para constatar una experiencia única, porque su enfermedad es real y sus días están contados. Este es el comienzo de la despedida del sujeto lírico.

El sujeto poético está pronto ya a morir. En el poema “Entre paréntesis”, el registro bolerístico se une al poético para añadirle al texto un tono melodramático:

“Te quise...te quiero...
 y siempre te querré...”
 Rubén Darío y Agustín Lara
 hicieron del amor un cisne
 de cabaret sudado y maloroso. (48)

La voz se vale de la mezcla de registros para atacar algunos convencionalismos sociales y, según explica Daniel Torres para lo siguiente: “Dar categoría artística al espacio de centros nocturnos de mala muerte (cafetín y cabaret) es uno de los medios por los cuales Ramos Otero se aprovecha del prejuicio para desmantelarlo. . .” (“El ‘hombre de papel’” 44). La estrategia de emplear variables lingüísticas o mezclar registros se enfoca en la inclusividad y en la transgresión de la literatura tradicional. “Entre paréntesis” es una despedida un poco burlona pero cercana a la realidad de la voz poética.

La denuncia social se enfatiza en “Metáfora contagiosa”. En este poema se ofrecen detalles y se hacen referencias a la nueva “repatologización” de los homosexuales, esta vez refiriéndose al SIDA como una condena impuesta por la moral. El poema comienza con la definición de la palabra “cáncer”, según el diccionario de *Autoridades*, y a mitad de poema se menciona a Susan Sontag para aludir a su conocido ensayo acerca del estigma social relacionado con las enfermedades, en el ensayo titulado *Illness as a Metaphor* (1978). En el caso de Otero la enfermedad “de moda” que terminó con su vida fue el virus del SIDA: “¿. . .a mí, fantasmal morador del Siglo Veinte, / jodido juey del Trópico de Cáncer, / me tocará la tumba del tumor de moda?” (50). La palabra “fantasmal” se puede referir a su posición social marginalizada, como hombre homosexual, a quien se violenta de una forma pasiva (no se lo tiene en cuenta) y de una forma activa (por medio de la violencia física). En ambos ejemplos se pueden aplicar al caso del joven escritor. Usar la palabra “fantasmal” también alude a una retracción, que lo hace hablar como si estuviera muerto en vida. Esto es similar a lo que él dice en los siguientes versos ya citados: “los resultados / de mi muerte” del poema “Insomnio”.

La lucidez de los detalles en la siguiente estrofa de “Metáfora contagiosa” comunica la urgencia de la voz poética, y su conclusión, la sorna hacia el afán de caracterizar al ser humano:

El 20 de Julio de 1969 invadían la luna
 y yo cumplía veintiuno en una hospitalaria
 cárcel de Harlem. Allí me curaron la poesía,
 el suicidio y la locura de mendigo de amor.
 . . . todos llegamos al mismo laberinto:
 Odiseo vendiendo queso de cabra en una esquina,
 Salomón filmando versiones de la *Biblia*
 y Borges vistiéndose de Evita en Broadway. (50)

Mencionar la cárcel incrementa el ataque hacia la indiferencia social. Además, los héroes no tienen un final heroico, sino que se suman al irónico final que los iguala a todos en la muerte. Si Sontag propuso una metáfora para criticar el desdén hacia las personas que sufren de cáncer y de SIDA en el siglo XX y de tuberculosis en el XIX.³⁴ Manuel Ramos Otero denuncia directamente el prejuicio que él sufrió:

Como el cangrejo canceroso de mi corazón
 la historia camina para atrás,
 sube arriba y baja.
 Es un crustáceo enfermo que
 confunde las metáforas
 y nunca es invitado a recitar poemas. (51)

³⁴ *Illness as Metaphor* (1978) y *AIDS and Its Metaphors* (1989), son dos ensayos que fueron publicados juntos en 1990.

Por un lado, en este poema convergen los datos biográficos y las experiencias del escritor Manuel Ramos Otero, como emigrante en la ciudad de Nueva York al comienzo de la epidemia del SIDA. El hablante poético critica a la sociedad desde varios ámbitos, por el rechazo y la crueldad al tratar a los homosexuales; así como a otros sujetos marginados, como a los drogadictos. Por otro lado, en uno de los poemas más célebres del escritor, “Nobleza de sangre”, el yo poético confronta a Dios directamente, le pide cuentas y, en suma, acepta la muerte con valentía. Este controversial poema marcó un hito al tratar los temas de la homosexualidad y el SIDA abiertamente. “Nobleza de sangre” se publicó póstumamente (1990) en un suplemento cultural del periódico *El Mundo*. En este texto el poeta critica a quienes condenan a los que sufren de una enfermedad.

El poema “Nobleza de sangre” se elabora con un lenguaje soez que comunica las ideas de la degeneración del cuerpo y de las consecuencias del odio:

Gracias Señor, por habernos enviado el SIDA.

Todos los pecados y maricones de New York,

San Francisco, Puerto Rico y Haití te estaremos

eternamente agradecidos por tu aplomo de Emperador del Todo y

de la Nada (y si no me equivoco, de Católicos, Apostólicos

Romanos. (62)

El hecho de que la voz poética se esté dirigiendo a una divinidad no le resta importancia a la experiencia humana. El yo poético le recuerda los síntomas de la enfermedad a Dios, enfocándose en la crueldad de su condición debido al SIDA:

(y mira que hemos sido pacientes): esos sudores o escalofríos

[nocturnos

(como si para ti la noche existiera), ese cansancio eterno. *Señor*,
que no me deja caminar (y mucho menos dejar de escribir mi

[poesía),

Esa marginación sin límite, ese asco colectivo al Kaposi Sarcoma

Y a la tuberculosis, a la flaquencia y a los hongos epidérmicos. (63)

La meditación incluida en el aparte de los paréntesis aumenta la burla, y el apelativo *Señor* en cursiva enfatiza la denuncia a Dios. En este poema, el hablante da varios detalles biográficos enfatizando la urgencia. De hecho, durante la revisión del libro *Invitación al polvo*, Manuel Ramos Otero estaba convaleciente, lo cual dificultó la revisión del manuscrito. “Nobleza de sangre” es un testimonio final blasfemo y transgresor:

. . . *Señor*, sólo me queda bregar con el asunto de tu

[identidad.

. . . ¿Será, tal vez, tu soledad total, tu colosal hastío, tu complejo de

Culpa con tantos genocidios, tu frustración sexual con los

[apóstoles,

o la ingenua ilusión de creer quel derecho al amor, a la carne

secreta,

a la vida y la muerte aun te pertenecen con affidavit de cuna? (63)

El ejercicio humano de confrontar a Dios con las preguntas se propone poner en su lugar cualquier creencia absoluta que engendre el odio. El reto está dirigido a una divinidad desde la experiencia humana, en la cual las nociones fijas incrementan la violencia.

La condición humana es un eje central del poema “Invitación al polvo”, en el cual se trata el tema de la decepción del amor. En este poema, la voz poética expresa la frustración del

enamoramiento y su aceptación de la muerte: “Me cago en el amor y apenas resucito. / Me bebo la verdad y caigo enfermo. / Me avisan que me muero y como polvo. / Me tuercen los embustes y me amigo / Al fin y al cabo no hay tragedia pura” (57). La anáfora reitera la urgencia del sujeto poético, y el verso final comunica con valentía la realidad de la muerte.

El contexto histórico y las circunstancias del poema, “Invitación al polvo”, hacen hincapié en una situación extrema en más de un sentido, ya que el mismo se centra en la enfermedad que afecta al sujeto homosexual abyecto. De esta manera el poemario es un testimonio que se esfuerza por darle sentido y actualizar esta experiencia desde una perspectiva real. Parte de este enfoque “realista” se recrea en dos poemas titulados “Cartas cabales”. Según Benigno Trigo, estos poemas funcionan como un testimonio final que intenta darle sentido y “darle tratamiento” a una enfermedad fatal. Siguiendo las teorías de Kelly Oliver acerca del sujeto abyecto percibido como un objeto, Trigo señala lo siguiente:

Desde esta óptica, el último libro de Ramos Otero es más que otro ejemplo de los golpes fulminantes a la escritura nacionalista paternalista puertorriqueña de sus libros anteriores. El sujeto de *Invitación al polvo* escribe ‘cartas cabales’ que siguen al otro con tenacidad hasta el extremo, que dan cabo, que contestan y auxilian al amado, cuando el sujeto mismo está al cabo, cuando está por morir.

(15)

Esta observación ofrece un paralelo con las ideas de Juan Gelpí acerca de la literatura patriarcal puertorriqueña y sus practicas excluyentes, y la narrativa de Ramos Otero, ya que, con su inclusividad, Otero desmitifica al enfermo y al homosexual.

El último poema de la segunda parte, titulado “La rosa”, desarrolla temas tradicionales como el *carpe diem* y el *vanitas vanitatem*. “La rosa” anticipa la última parte del libro, titulada

“La nada de nuestros cuerpos”, que sirve de tributo a la mujer, y que también es una mirada a los poemas incluidos en el libro. No es una coincidencia que “La rosa” sea el último poema de esta parte, ya que recuerda el soneto de Sor Juana, titulado “A una rosa”, en el cual se alude los temas de la fugacidad de la vida, y de la frivolidad del afán por la belleza, sobre todo en la mujer.

Así, el momento final de la despedida de la voz poética que se ha venido desarrollando con la desilusión del amor, la pérdida y la soledad, ahora señala lo efímero de la vida. La despedida del que está pronto a morir se dirige al lector con un lenguaje directo:

El martes que viene voy de viaje.

No es necesario hablar de mal agüero

Regreso al pan, al mar y al aguacero.

A humedecer con polvos mi homenaje. (64)

El tono del sujeto refleja el desinterés por atenerse a los convencionalismos o las explicaciones; él ya ha cumplido su labor, y parte de su mensaje es señalar la realidad contenida en los versos: “¿Qué más quieren de mí sino este libro abierto / que a todos asegura el clímax de sus penas, / este fúnebre ramo deshojado, este mapa de piel / que profetiza la órbita de otra cuarentena?” (64).

Más adelante la voz reitera su inquebrantable posición como poeta que no se autocensura:

“Quiero que sepan que estoy desorbitado, / como siempre, que sigo enamorado de la orilla, / que sigo sentado en el balcón del sueño / tirándole saliva al dios de la pureza;” (64). En este poema directo y personal, la voz poética se dirige a un público general, lo cual indica que él tiene una visión futura del valor de sus palabras y del legado de su testimonio.

El sujeto poético ofrece un documento controversial y sin concesiones. De una manera similar, en algunos de los poemas de la segunda parte él no niega su amor por otro hombre, aunque una de las consecuencias del mismo sea el contagio de una enfermedad mortal. En este

poema que cierra la segunda parte y anticipa la despedida final, el sujeto poético no niega ninguno de sus planteamientos, y se atiene a las consecuencias. No obstante anticipa con cierta nostalgia el momento final.

El último poema del libro, “La nada de nuestros cuerpos”, tiene un título inspirado en un verso de Julia de Burgos, de su poema “Nada”. El poema es una toma de posición del yo poético junto con la mujer. De hecho, la obra de Manuel Ramos Otero valoriza a la mujer de una manera singular y nueva dentro de la literatura puertorriqueña. En este largo poema se celebra a las mujeres que han pasado a la historia. Al mencionar a estas mujeres, el hablante poético no se limita a destacar los logros sino que incluye las experiencias trágicas de ellas, como las relacionadas al uso de drogas y a un estilo de vida escapista, que es, en parte, una repercusión de la opresión.

En el poema “La nada de nuestros cuerpos” el hablante comienza rememorando el siguiente comentario de Borges acerca del tiempo circular: “. . . el hombre está hecho de tiempo”. De esta manera se establece desde un principio la temática de la circularidad del tiempo, que servirá para concluir el poemario y, trágicamente, la obra de Manuel Ramos Otero. Esta circularidad no comunica la idea de un final sino más bien de un ciclo, el cual se cumple cuando se recorre la circunferencia llegando hasta el punto de partida. Entonces luego se vuelven a repetir los sucesos infinitamente.

La segunda estrofa caracteriza a la mujer de la siguiente manera: “Las mujeres no están hechas de tiempo, *son* el tiempo” (69). Antes de rendirles tributo a los sacrificios de la mujer, la voz poética se detiene en la tragedia. Los versos aluden al personaje de la Mujer del Mar o Palmira Parés, a quien se la relaciona con la drogadicción. En el siguiente ejemplo el yo poético se refiere a las drogas intravenosas y al desengaño del amor de una mujer que espera:

Pero hubo una vez que nunca se cumplió su fuego uterino
 y hoy reclama sus armónicos zafacones de agujas hipodérmicas
 en los que una botellita de Clorox, una chapita de metal mohoso,
 y un encendedor violeta de butano le crean la ilusión:

Él no ha llegado a la cita prometida. (70)

La caracterización de un sujeto femenino antiheroico que viola varios códigos de comportamiento, es una forma de transgredir la normativa social. El poema ofrece una visión de corte transversal de los eventos históricos, en el cual los fragmentos históricos de mujeres como Mariana Bracetti, se unen con la lírica ficcional de personajes como Úrsula Buendía. Este choque emotivo que emplea un lenguaje coloquial antipoético sirve de preámbulo para las estrofas laudatorias a la mujer. El primer ejemplo para establecer la importancia del legado intelectual de la mujer es el de Sor Juana Inés de la Cruz:

La primera mujer moderna fue Sor Juana Inés de la Cruz.

Una pena que hoy no fuera la momia azteca mas moderna del
 Museo Metropolitano de New York. Las mujeres se dedican a tejer
 y destejer la guerra, como Elena de Troya, como Eleanor

[D'Aquitaine

Y Úrsula Buendía (también Mariana Bracetti, Lola Lebrón y

[Marguerite

Duras) ¡Qué pena que sólo recordemos a las otras, . . . (70-71)

Este último poema es una muestra del sujeto que viola los códigos de la sociedad. En este caso se destacan los aportes de la mujer, los cuales antes se había ignorado, como demuestra la literatura canónica puertorriqueña. En cierto sentido, concluir el libro con un poema dedicado a

la mujer es una manera de regresar a la casa familiar, de la cual Ramos Otero había sido desahuciado debido al rechazo que él experimentó en la isla. Así, el sujeto poético resalta un componente fundamental en la sociedad: la importancia de los aportes de la mujer. El también entreteje varios datos biográficos, ya que Otero regresó a Puerto Rico a morir.

La conclusión regresa al comienzo del poema mencionando nuevamente a Borges y el placer carnal, o la falta de éste:

Hay (tiene que haberlo) un hoyo negro sideral en el que pierdan
los recuerdos, en donde inventen formas nuevas de una

[decadencia

.....

en el que ninguna norma

[escrita

se interponga entre mi “realidad y el deseo”, y la gente comprenda
que la sexualidad de Borges, Victoria, Enrique, Adolfo y María

[Luisa

no tuvo que ser borrón y cuenta aparte, sino sólo eso:

sexo devorado por una tetera humeante que arrebata los sentidos y
el hábito de mantelitos calados y bordeados con puntillas de

[encaje. (71-72)

La voz poética habla con un tono que expresa la idea de la liberación. El le dirige una mirada final a quienes de una manera u otra han colaborado en la formación de la escritura del escritor puertorriqueño. Además, él les da un último adiós. Así, el sujeto poético cumple su proyecto,

pues deja un legado y da un testimonio de la crisis del SIDA, comunica abiertamente sus deseos y explora las posibilidades de la escritura.

Por último, ¿de qué manera funciona la cita de Borges acerca del carácter cíclico del tiempo? Una interpretación es la inclusión de la idea del tiempo circular, según la planteó Borges para referirse a la posibilidad de la inmortalidad. Como antes mencioné, la noción del tiempo circular propone una progresión cíclica para concluir un proceso y para volver a empezar infinitamente. Por consiguiente, el sujeto poético, en su condición de enfermo de SIDA, se salva con la escritura. Además, y como he demostrado en los capítulos anteriores, Ramos Otero entabla un diálogo con la obra borgeana. Como mencioné en el primer capítulo, una de las propuestas de Julia Kristeva es la estrategia de la intertextualidad, o la oportunidad de una creación artística de insertarse en otra. Ramos Otero emplea esta técnica para enriquecer su ficción. En los relatos, “La otra isla de Puerto Rico” y “Vivir del cuento”, se incluyen datos históricos y se hace referencia a otras obras de ficción. En relación al concepto del tiempo, en el relato “Descuento”, se explora la circularidad del tiempo cuando el narrador partícipe reconstruye los eventos que dieron origen a algunos de los relatos.

Con este ejemplo de la intertextualidad, se muestran los temas del intercambio de las voces narrativas y de la transformación que facilita el diálogo. Una obra depende de otra, y así este escritor deja su testimonio de ataque ante el rechazo hacia los sujetos abyectos, en particular los homosexuales, e influye en la escritura actual, la cual ya no busca ninguna aprobación de la élite intelectual. La preocupación del autor radica más en una escritura de acuerdo con el momento y la necesidad de cada creador.

Conclusiones

En este trabajo he estudiado la cuentística y la poesía de Manuel Ramos Otero desde una perspectiva de denuncia y reto. Algunos de los recursos que usa el escritor para confrontar la literatura canónica son el lenguaje y las estructuras lingüísticas heterodoxas. De manera similar, desarrolla una temática transgresora e incluye voces que antes han sido silenciadas, como la mujer o los sujetos al margen de la sociedad. Las estrategias de escritura que emplea, tales como la metaficción, la narración a dos voces y la hibridización de géneros literarios y sexuales, funcionan para crear una narrativa ambigua.

En el primer capítulo estudié las estrategias de escritura que sirven para revisar y confrontar el canon literario puertorriqueño. El elemento biográfico es significativo, ya que su expresión literaria, sobre todo en la última colección de cuentos titulada, *Página en blanco y staccato*, así como su poemario póstumo, *Invitación al polvo*, funcionan como documentos y testimonios de una época que fue marcada primordialmente por la epidemia del SIDA. El escritor se vale de un lenguaje anticanónico; por ejemplo los cambios ortográficos, la inversión del orden sintáctico de las oraciones, y el uso del lenguaje coloquial y mediático. Estos recursos funcionan para cuestionar mucha de la literatura tradicional, la cual se basa en patrones fijos.

En el segundo capítulo estudié el tema de la colectividad, el cual se logra con la participación de las voces diferentes. La pluralidad de expresión se desarrolla paulatinamente, desde la marcada soledad de la primera colección de cuentos titulada *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), hasta el intercambio de los sujetos en la última colección, *Página en blanco y staccato* (1988). Así pues, comienzo reconsiderando las palabras de Ramos Otero quien caracterizó la ciudad de Nueva York como un espacio de soledad, hasta

el intercambio de voces diferentes, muchas de éstas de emigrantes. Los personajes en estos cuentos comunican una variedad de experiencias, muchos de ellos son emigrantes y sujetos al margen de la sociedad. El sujeto abyecto en los cuentos de Ramos Otero, funciona para desarrollar una temática que se esfuerza por aunar ideas y vivencias dispares.

El componente biográfico le añade una perspectiva real, y a la vez confunde las divisiones entre la ficción y la realidad, subvirtiendo algunas de las nociones del oficio de la escritura. Además, los elementos reales como los nombres, la geografía, y los fragmentos históricos intercalados en la ficción, están enfocados en la sociedad, y así producen una lectura más asequible para el lector. De hecho, una de las preocupaciones de Ramos Otero fue crear una literatura para el lector puertorriqueño, cuya participación es importante debido a que Puerto Rico continúa siendo un país con marcadas ambigüedades identitarias. Estas ambigüedades no son el peligro, sino el estancamiento que puede crear la espera por definirse como un individuo.

En esta sociedad, la duda constante da cabida para la represión de aquellos que se alejan de cualquier comportamiento aceptado. De hecho, en una entrevista con Marithelma Costa, Ramos Otero expresa lo siguiente: “Como homosexual, siempre había sido militante y Puerto Rico es una sociedad de apariencias, de decoro, de modales. Y estos son los instrumentos que la sociedad tiene para reprimir” (60).¹ Muchos de los cuentos de Ramos Otero, se alejan de la necesidad de definir al puertorriqueño, lo que sí expresan es la necesidad de rescatar la historia y revisarla.

Una manera de revisar la historia y desmitificar ciertas nociones fijas, es incluir al sujeto abyecto. La voz del sujeto marginado habita un espacio entre dos fronteras y es desplazado

¹ Costa, Marithelma. "Entrevista a Manuel Ramos Otero." *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 20:59 (1991 Aug), pp. 59-67.

constantemente. Homi Bhabha estudia ese espacio en el contexto de la experiencia migratoria de los “nuyoricans”, el alto nivel de mortandad y su relación al SIDA. Para ofrecer una interpretación, Bhabha se refiere a una instalación del artista plástico Pepón Osorio. Al analizar la instalación, Bhabha señala lo siguiente:

He is the great celebrant of the migrant act of survival, using his mixed-media works to make a hybrid cultural space that forms contingently, disjunctively, in the inscription of signs of cultural memory and sites of political agency . . . Survival, for Osorio, is working in the interstices of a range of practices: the “space” of installation, the spectacle of the social statistic, the transitive time of the body in performance. (939) ²

La palabra “interstices” es significativa porque se relaciona con el movimiento y el intercambio cultural de los personajes de Ramos Otero. Bhabha estudia el espacio cultural que construye Osorio como un ejemplo de las intersecciones, en el cual el sujeto está siempre en un estado de transformación. De manera similar, el personaje de la Mujer del Mar, del cuento homólogo, comunica su historia de forma fluida y cambiante. Ella es un personaje que transita diferentes espacios, y al establecerse en cada uno de estos espacios, se transforma e influye a los que la rodean.

Este lugar que explora Manuel Ramos Otero está afuera de las estructuras binarias o si se quiere es un tercer lugar, lo cual sirve como una estrategia escritural frente al canon. También es un esfuerzo por resaltar la importancia de establecer y reconocer la diversidad cultural que crean los vínculos. Por extensión, es una idea afín a la construcción caótica del Caribe, cuya historia muchas veces se explica según la cultura europea. Esta visión europea, a menudo ignora las

² Homi Bhabha, *The Location of Culture. Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Blackwell: Malden: Massachussetts. 1998.

raíces africanas. Rescatar nuestras raíces fue uno de los proyectos de la Generación del Setenta, a la cual perteneció Ramos Otero. Para reinstaurar la importancia cultural de algunos grupos ignorados, Ramos Otero incluye temas y vocablos africanos que funcionan para reiterar nuestra constitución como antillanos.

Uno de los resultados de este proyecto de inclusividad es la humanidad que les confiere a sus personajes. Este logro no se puede cuantificar científicamente. Es una labor que deja un legado humanista al narrar las diferentes experiencias. La voz del marginado es uno de los temas sobre el cual Ramos Otero desarrolla su obra para reivindicar la importancia de documentar las vivencias del sujeto abyecto. La experiencia de este sujeto debe ser constatada porque éste ha sido despreciado y silenciado. Este rechazo es similar a la paradoja que crea el deseo de presentar una sociedad homogénea, debido a que la divide aún más. Un ejemplo marcado es la emigración de los años cincuenta y el desdén hacia los puertorriqueños que emigraron a las urbes norteamericanas.³

En el tercer capítulo estudié las dos colecciones de poesía de Ramos Otero. Un elemento fundamental de los poemarios es la autenticidad de una poética personal que no se autocensura. Un poeta no puede ser pleno si éste se autocensura porque esta aproximación a la poesía equivale a restarle brillo y veracidad al texto. Como consecuencia, la autocensura poco a poco va deteriorando la expresión única e individual porque el poeta se ha traicionado a sí mismo, y deja de ser genuino. En el poemario, *Invitación al polvo*, el poema titulado “La rosa”, comienza con el siguiente verso: “El martes que viene voy de viaje” (64). En éste la voz poética no se excusa

³ Véase el ensayo de Arcadio Díaz Quiñones titulado *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1993. En este ensayo, Quiñones estudia las consecuencias de la emigración masiva de los años cincuenta.

ni pretende explicar su condición de enfermo de SIDA. A continuación los siguientes versos reiteran el tema de la autenticidad: “¿Qué más quieren de mí sino este libro abierto / que a todos asegura el clímax de sus penas, / este fúnebre ramo deshojado, este mapa de piel / que profetiza la órbita de otra cuarentena?” (64). Más adelante, la voz reitera su inquebrantable posición como poeta que no se autocensura: “Quiero que sepan que estoy desorbitado, / como siempre, que sigo enamorado de la orilla, / que sigo sentado en el balcón del sueño. . . (64). Los versos hacen eco del tema de la actitud resoluta contra la opresión. Ramos Otero desarrolla este tema en el ensayo titulado "La ética de la marginación en la poesía de Luis Cernuda", y expresa lo siguiente:

Cernuda no nos dice que hay que cultivar aquello que te critiquen sino aquello que te censuren, y entiendo que detrás de la palabra “censura” Cernuda entiende que reside su diferencia y el vasto territorio de esa libertad de acción que ya había comprendido como hombre y que ahora, necesariamente, debía cultivar como poeta. (16) ⁴

Ramos Otero comparte con Cernuda estas ideas acerca del peligro de la autocensura. Así como muestran los temas del reto y la denuncia que desarrolla en su cuentística y poesía. La noción de libertad es también importante, ya que su escritura lo liberó, como según él expresa: “...todo lo que escribo es un intento de atrapar, irónicamente, la voz de mi liberación...” (“Ficción e historia” 22). ⁵ Esta búsqueda de libertad se traduce al acto de la escritura que no se censura.

El legado de Manuel Ramos Otero ofrece una visión pluralista que toma en consideración el cambio y las voces subalternas. Su escritura sirve para desmitificar conceptos que apoyan

⁴ Véase el ensayo de Manuel Ramos Otero titulado "La ética de la marginación en la poesía de Luis Cernuda." *Cupey* 5, no. 1-2 (1988): 16-29.

⁵ Véase el ensayo de Manuel Ramos Otero titulado "Ficción e historia: Texto y pretexto de la autobiografía." *El Mundo* 14 Oct. 1990, sec. Puerto Rico Ilustrado: 20-23.

ideas caducas. Un ejemplo significativo es la inclusión de una ficcionalización de Julia de Burgos en “El cuento de la Mujer del Mar”, en éste se la caracteriza como lesbiana y drogadicta. Estos temas desmantelan las nociones de la sociedad tradicional, y sirven para humanizar a este personaje. Otro componente fundamental es el tema de la muerte a lo largo de su obra, el cual se desarrolla y bifurca. Por ejemplo, apoya el componente biográfico y funciona como testimonio de la época de la epidemia del SIDA. También funciona como una conexión y una revisión de la temática canónica que tanto se enfocó en el concepto del estancamiento y de la enfermedad. Antes mencioné que la escritura de Ramos Otero sirve como un documento de la época de la epidemia del SIDA, y es cierto que su contexto histórico es importante, pero reitero que la escritura de Ramos Otero es una obra de ficción artística.

Su escritura sirve de puente entre las generaciones que lo preceden y también de las generaciones más jóvenes. Por ejemplo, por un lado, alude a imágenes y símbolos de autores canónicos como René Marqués. Por otro lado, afirma los temas de la nueva generación de escritores en Puerto Rico, quienes se han alejado del afán por el tema del nacionalismo. Así mismo, estos jóvenes tampoco están en busca del elogio y la reafirmación de la academia. Esta libertad en la expresión literaria también es notable en la difusión de la literatura de temática gay en Puerto Rico, un ejemplo es la acogida de la colección de cuentos titulada *Mundo cruel* (2010), de Luis Negrón. Otros exponentes que desarrollan la temática gay y lesbica, son muchos de ellos mujeres, por ejemplo Liliana Ramos Collado y Yolanda Arroyo Pizarro. Esta libertad para expresarse, sin duda, está relacionada con el compromiso artístico que tuvo Ramos Otero con su escritura. El trabajo de Manuel Ramos Otero ofrece un legado que comunica el peligro de las reacciones punitivas hacia aquellos que se expresan afuera de las construcciones binarias fijas.

Bibliografía

- Acosta-Belén, Edna. *Puerto Ricans in the United States*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers, 2006.
- . "The Puerto Rican Women in Culture." *The Puerto Rican Woman*. New York: Praeger, 1986, pp.1-29.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1983.
- Arroyo, Jossianna. "Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: Acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero." *Revista Iberoamericana*, 67:194-195 (2001 Jan-June), pp.31-54.
- . "Itinerarios de viaje: las otras islas de Manuel Ramos Otero." *Los otros cuerpos: antología de temática gay, lésbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora*. Compiladores: David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario, Luis Negrón. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.
- Barradas, Efraín. "'Epitafios': El canon y la canonización de Manuel Ramos Otero." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 7:27-28 [1] (1993 July-Dec), pp. 319-38.
- . "El azar de las palabras y las palabras al azar." *Claridad/ En Rojo* (28 enero-3 febrero 1977), p. 14.
- . *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras, Cultural, 1981.
- . *Apalabramiento: diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.

- . "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores Vírgenes." *Revista Iberoamericana*, 51 (132-133), julio-diciembre de 1985, págs. 547-556.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. 2. ed. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1996.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York. Routledge, 1994.
- . "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. Homi K. Bhabha, ed. Londres: Routledge, 1991. 291-322.
- Borges, Jorge L. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- . *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . "La mirada marginal de Manuel Ramos Otero." *Tálamos y tumbas, verso y prosa de Manuel Ramos Otero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 35-84.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana, 1978.
- Cortés, Jason. "Buscando al otro: Ética y alteridad en 'Página en blanco y staccato' de Manuel Ramos Otero." *Revista Iberoamericana*, 68:198 (2002 Jan-Mar), pp. 165-75.
- Costa, Marithelma. "Entrevista a Manuel Ramos Otero." *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 20:59 (1991 Aug), pp. 59-67.

Cruz-Malavé, Arnaldo. "Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero." *Revista Iberoamericana*, 59:162-163 (1993 Jan-June), pp. 239-63.

----- "What a Tangled Web!: Masculinidad, abyección y la fundación de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos." *Los otros cuerpos: antología de temática gay, lesbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora*. Compiladores: David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario, Luis Negrón. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.

----- "Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Bergmann, Emilie E. and Smith, Paul Julian (Eds.), Durham: Duke UP, 1995, pp. 137-67.

----- "Repetition and Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez' La guaracha del Macho Camacho." *Latin American Literary Review*, 13 (26), July-December 1985, págs. 35-48.

Culler, Jonathan. "Presupposition and Intertextuality." *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), pp. 1380-1396.

Díaz Quiñones, Arcadio. *Conversación con José Luis González*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1976.

----- *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1993.

----- "Los desastres de la guerra: Para leer a René Marqués." *Sin Nombre* 10-3 (Oct.-Dec. 1979), pp. 15-44.

----- "Recordando el futuro imaginario: la escritura en la década del

- treinta.” *Sin Nombre* 14-3 (April-June 1984), p. 35.
- Droz, Vanessa. “Manuel, polemista apasionado.” *El Mundo /Puerto Rico Ilustrado* (14 de octubre 1990), p. 15.
- Eagleton Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Translated from the French by Richard Philcox; introductions by Jean-Paul Sartre and Homi K. Bhabha. New York: Grove Press, 2004.
- . *Black Skin, White Masks*. Translated from the French by Richard Philcox. New York: Grove Press, c2008.
- Fernández Olmos, Margarite. “Luis Rafael Sánchez and Rosario Ferré: Sexual Politics and Contemporary Puerto Rican Narrative.” *Hispania*, 70 (1), 1987, págs. 42-43.
- Flores, Juan. “National Culture and Migration: Perspectives for the Puerto Rican Working Class.” *Divided Borders Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press, 1993. 111-41.
- Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- . *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Texas: Texas UP, 1997.
- Foster, David William and Robert Reis, eds. *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Three Volumes, Trans. Hurley, Robert. New York: Vintage, 1990.
- Freud, Sigmund. “Beyond the Pleasure Principle.” *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay.

1989. New York, London: W. W. Norton, 1989, pp. 594- 626.

------. "Civilization and Its Discontents." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay.

1989. New York, London: W. W. Norton, 1989, pp. 726-772.

------. "On Narcissism: An Introduction." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay.

New York, London: W. W. Norton, 1989, pp. 545-562.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1987.

Gass, William H. "Philosophy and the Form of Fiction." *Fiction and the Figures of Life*.

New York: Knopf, 1970; Boston: Godine, 1978.

Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la

Universidad de Puerto Rico, 1993.

------. "Conversación con Manuel Ramos Otero (Nueva York, 3 de mayo de 1980)." *Revista de Estudios Hispánicos*, 27:2 (2000), pp. 401-410.

------. "Manuel Ramos Otero, exilio y escritura." *Claridad /En Rojo* (9-15 noviembre 1990), p. 17.

------. "Historia y literatura en *Página en blanco y staccato*." *Enfoques generacionales/ Rumbos postmodernos*. Eds. Carmen Cazorro García de la Quintana y Mario R. Cancel Sepúlveda. s. l.: s. n. (Aguadilla: Quality Printers), 1997, pp. 61-71.

------. "Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués." *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg, Maryland: Ediciones Hispamérica; Upper Montclair, New Jersey: Montclair State College. 1982, pp. 177-187.

González, José Luis. "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico." *Puerto Rico*:

- Identidad nacional y clases sociales (Coloquio de Princeton)*. Río Piedras: Huracán, 1979.
- Hernández, Wilfredo José. “Cartografía del deseo: Representaciones de homosexualidad masculina en la literatura hispanoamericana (1880-2000).” Tesis doctoral. The University of Connecticut, 2002.
- . “Politica homosexual y escritura poética en Manuel Ramos Otero.” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 29: 2 (2000), pp. 73-95.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative the Metafictional Paradox*. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History.” *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989, 3-32.
- Jakobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics.” *Style in Language*. (Ed.) Sebeok. New York: Wiley, 1960.
- Jiménez, Félix. *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueña*. San Juan: Ediciones Vértigo, 2004.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. “1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience.” *Centro Journal* 11/1 (otoño1999): 91-109.
- . “Culture, Representation, and the Puerto Rican Queer Diaspora.” Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1999.
- Lugo-Ortiz, Agnes. “Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the

Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez's '¡Jum!'" *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Emile Bergmann y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke University Press, 1995. 115-136.

-----."Sobre el tráfico simbólico de mujeres: homosocialidad, identidad nacional y modernidad literaria en Puerto Rico (Apuntes para una relectura de *El puertorriqueño dócil* de René Marqués." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23/45 (1997): 261-278.

-----."Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative." *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, eds. Durham: Duke University Press, 1998. 76-100. Molloy, Sylvia and Robert Mckee, eds. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke UP, 1998.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

Marqués, René. *La Mirada*. Río Piedras: Editorial Antillana. 1976.

-----." *En una ciudad llamada San Juan (cuentos)*. Río Piedras, P.R., Editorial Cultural, 1970.

-----." *Ensayos (1953-1971)*. Barcelona: Editorial Antillana, 1972.

Molloy, Silvia. "The Politics of Posing." *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy y Robert Mc Kee Irwin, eds. Durham: Duke University Press, 1997. 141-60.

Pabón, Carlos. *Nación postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan, Puerto Rico: Callejón, 2003.

Palés Matos, Luis. *Poesía completa y prosa selecta*. Arce de Vázquez, Margot (ed., introd.). Caracas: Ayacucho, 1978.

Parker, Andrew. "Introduction" *Nationalisms and Sexualities*. Nueva York: Routledge,

1992. 1-14, Washington: University of Washington Press, 2008.

Pedreira, Antonio. *Insularismo*. Río Piedras: Edil, 1969.

Porter, James E. "Intertextuality and the Discourse Community." *Rhetoric Review*, Vol. 5 No. 1 (Autumn, 1986), pp. 34-47.

Quintero Rivera, A. G., et al. *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales (Coloquio de Princeton)*. Tres ensayos: "Clases sociales e identidad nacional; notas sobre el desarrollo nacional puertorriqueño," por A.G. Quintero Rivera; "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico" por José Luis González; y "Migración y cultura nacional puertorriqueñas; perspectivas proletarias," por Ricardo Campos y Juan Flores. San Juan: Ediciones Huracán, 1979.

Rama, Ángel. "Crisis y transformación de la literatura puertorriqueña." *Zona de carga y descarga* (Sept.-Oct. 1972), pp. 5-9.

Ramírez, Rafael L. *What It Means to Be a Man: Reflections on Puerto Rican Masculinity*.

Casper, Rosa E. (Trans.). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999.

Ramos Collado, Liliana. "Verso y prosa de Manuel Ramos Otero." *Tálamos y tumbas, verso y prosa de Manuel Ramos Otero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 11-33.

Ramos Otero, Manuel. "Ajos de la discordia." *Claridad /En Rojo* (2-8 septiembre 1988), p. 19-22.

----- *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*.

San Juan: Cultural, 1971.

----- *Cuentos de buena tinta*. San Juan: Instituto de Cultura

Puertorriqueña, 1992.

----- "De la colonización a la culonización." *Cupey* 8.1-2 (1991): 63-79.

----- *El cuento de la Mujer del Mar*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979.

----- *El libro de la muerte*. San Juan: Ed. Cultural & Waterfront Press, 1985.

----- "Ficción e historia: Texto y pretexto de la autobiografía."

El Mundo 14 Oct. 1990, sec. Puerto Rico Ilustrado: 20-23.

----- *Invitación al polvo*. Río Piedras: Plaza Mayor, 1991.

----- "La ética de la marginación en la poesía de Luis Cernuda." *Cupey* 5, no. 1-2 (1988): 16-29.

----- *La novelabingo*. New York: Editorial El Libro Viaje, 1976.

----- *Página en blanco y staccato*. Madrid: Editorial Playor, 1988.

Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones

Callejón, 2002.

----- "Caribbean Dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York."

Hispanisms and Homosexualities, Molloy, Sylvia and Mc Kee, Robert (Eds.). Durham: Duke UP, 1998.

------. "La escritura como provocación." *El Mundo* (San Juan, Puerto Rico), p. 6 March 1988.

Rivera Lassén, Ana Irma and Crespo Kebler, Elizabeth (Eds.). *Documentos del feminismo en Puerto Rico: facsímiles de la historia*. vol. 1, 1970-1979. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 2001.

Rodríguez Matos, Carlos. "Actos de Amor: Introducción al estudio de la poesía puertorriqueña homosexual y lesbiana." *Desde Este Lado/ From This Site* 1.2 (Fall 1990), pp. 23-24.

------. (Ed.). *POESÍda Antología de poesía del SIDA escrita en Estados Unidos, Hispanoamérica y España. An Anthology of AIDS Poetry from the United States, Latin America and Spain*. Nueva York: Ollantay Press, 1995.

Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Random House, 1979.
1966.

Sánchez, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. Hato Rey, Puerto Rico: Ediciones Lugar,

Sandlin, Betsy A. "Julia de Burgos as a Cultural Icon in Works by Rosario Ferré, Luz María Umpierre, and Manuel Ramos Otero." Tesis doctoral. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2003.

------. "Resurrection of Julia de Burgos." *Writing Off the Hyphen: New Critical Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora (American Ethnic and Cultural Studies)*. Washington: University of Washington Press, 2008.

Sandoval Sánchez, Alberto. "La identidad especular del allá y del acá." *Boletín del Centro de Estudios Puertorriqueños* 4.2 (Spring 1992), pp. 29-43.

-----". "Mira, que vienen los nuyoricans!: El temor de la otredad en la literatura nacionalista puertorriqueña." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, No. 45 (1997), pp. 307-325

Santos Febres, Mayra. "The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature." Tesis doctoral. Cornell University, 1993.

Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Scholes, Robert E. *Fabulation and metafiction*. Urbana : University of Illinois Press, 1979.

Silén, Juan Ángel. *La generación de escritores del 70 en Puerto Rico (1950-1976)*. Río Piedras: Cultural, 1977.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Sontag, Susan. "Notes on Camp." *A Susan Sontag Reader*. Intro. Elizabeth Hardwick. New York: Vintage Books, 1983, pp. 105-19.

-----". *Illness As Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador, 2001.

Sotomayor, Áurea María. "Confesiones de una máscara." *Hilo de Aracne: literatura*

- puertorriqueña hoy*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico. 1995, pp. 287-291.
- “Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero.” *Iberoamericana* (Alemania) 21/67-68 (1997), pp. 133-155.
- Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Torres, Daniel. “Ficción e historia: la narrativa de Manuel Ramos Otero.” *Narradores puertorriqueños del 70: guía bibliográfica*. Ed. Víctor Federico Torres. San Juan: Editorial Plaza Mayor. 2001, pp. 185-190.
- Umpierre, Luz María. *Nuevas aproximaciones críticas a la literatura puertorriqueña contemporánea*. Río Piedras, Puerto Rico: Cultural, 1983.
- Villanueva Collado, Alfredo. “Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino.” *Ciberletras*, 16 (January 2007), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.16.html>.
- Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie*. New Directions Books: New York. 1966
- Young, Allen. *Gays Under the Cuban Revolution*. San Francisco: Grey Fox Press, 1981.