

**Zeitschrift:** Hispanica Helvetica  
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos  
**Band:** 3 (1992)

**Artikel:** Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña  
**Autor:** Sánchez, Yvette  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-840882>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

YVETTE SÁNCHEZ  
RELIGIOSIDAD COTIDIANA EN  
LA NARRATIVA RECIENTE  
HISPANOCARIBEÑA



**YVETTE SÁNCHEZ**

**RELIGIOSIDAD COTIDIANA EN LA  
NARRATIVA RECIENTE  
HISPANOCARIBEÑA**

**PRÓLOGO DE MARÍA KODAMA DE BORGES**



© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1992

© Antonio Lara Pozuelo  
e Yvette Sánchez

Redacción: Antonio Lara Pozuelo y Luis López Molina

ISBN 2-940028-06-0

Suscripción: Hispanica Helvetica  
Sección de español  
Université-BFSH 2  
CH-1015 Lausanne

A la memoria de Mon, mi padre

## ÍNDICE

<b>MOTIVACIÓN</b>	NOTA PRELIMINAR .....	7
	PRÓLOGO de María Kodama de Borges .....	9
	IDENTIDAD SOCIOCULTURAL DEL CARIBE .....	11
	Delimitación del área .....	12
	Experiencias histórico-políticas comunes .....	14
	Opiniones de autores sobre la unidad literaria del Caribe .....	16
	EL CORPUS LITERARIO .....	23
	LA TEMÁTICA „MARAVILLOSA” .....	27
	Términos omitidos en el título .....	29
	Lo „real-maravilloso” .....	32
CINCO ESCENARIOS .....	37	
<b>NOTAS ETNOGRÁFICAS</b>	EXTRACTOS DEL CORPUS ETNOGRÁFICO .....	45
	MANIFESTACIONES RURALES DE LA FE .....	47
	“MITOLOGÍA MODERNA” METROPOLITANA .....	53
	ASIMILACIONES .....	61
	MOTIVOS .....	69
	El hielo .....	71
	El mar .....	74
	Flora y fauna .....	75
	El espejo .....	79
	Materia con fuerzas sobrenaturales .....	80
Motivos abstractos de fe .....	84	
Prácticas religiosas .....	90	

“RAYUELA” DE LOS AUTORES .....	97
SÁNCHEZ, pícaro mitógrafo metropolitano .....	99
FERNÁNDEZ, analista lírico .....	115
BARNET, discreto registrador artístico-científico de la tradición oral ..	123
GONZÁLEZ, artífice nostálgico con conciencia sociológica .....	131
PEREIRA, revolucionario, admirador del mundo sobrenatural .....	135
ARENAS, desilusionado sensitivo y sensual .....	143
SARDUY, universalista incómodo y travieso. ....	155
MORA SERRANO, polivisionario con solidaridad .....	167
 OBSERVACIONES FINALES .....	177
 BIBLIOGRAFÍA .....	183
Obras de creación .....	183
Obras críticas (narrativa caribeña) .....	188
Antecedentes socioculturales del Caribe .....	192
Creencias en el Caribe .....	195
Creencias (general) .....	197
Metodología (literaria y etnográfica) .....	199
Fuentes lexicográficas .....	201

## NOTA PRELIMINAR

Han pasado varios años desde la redacción de este trabajo y estoy contenta de haber encontrado un foro para su más amplia difusión. Quizás haya perdido algo de su actualidad palpitante -atributo al que estamos tan acostumbrados como miembros de una sociedad telecomunicada- ya que las obras de creación consideradas abarcan una cronología comprendida entre 1970-1985. Sin embargo, he podido comprobar que a lo largo de todo este tiempo ha estado en boga la investigación de lo cotidiano y de la religiosidad popular. Prueba de ello son varios libros que han caído en mis manos entretanto, que versan sobre la misma materia: *Religiosidad popular en América Latina* (1988), o *Literatura y vida cotidiana* (1987), etc. (v. la bibliografía actualizada para las referencias exactas).

Este estudio se presentó como tesis en la Universidad de Basilea (Suiza) en 1987. Lo escribí bajo la tutela del Profesor Germán Colón, a quien quisiera agradecer sus pacientes sugerencias y su confianza. Fue él quien me inició en el placer de intentar cultivar la lengua española con esmero.

Igualmente hago constar mi reconocimiento a varias instituciones que han respaldado la aparición del libro con contribuciones „sustanciales” (Werenfels-Fonds/ FAG, Basler Studienstiftung, Dissertationsfonds der Universität). Y a los editores (en particular al Profesor Antonio Lara) de la nueva serie „HISPANICA HELVETICA” les agradezco su atenta acogida del texto y el asesoramiento para la publicación.

Y, por último, quisiera dar las gracias a mi familia espiritual de amigos, especialmente a Sasé, y a toda mi familia consanguínea en la República Dominicana por haberme animado en mi labor.

LA AUTORA



## PRÓLOGO

¿Qué significó leer esta tesis para prologarla? Poner ante mis ojos un calidoscopio donde a cada vuelta desfilaban, en alucinantes contrastes, mulatos, chinos, indios, negros con miríadas de creencias vastas las unas, personales y secretas las otras. Patéticos ritos íntimos de seres dejados de la mano de Dios, o llevados por la violenta mano del hombre a ese lugar, rodeado por un mar al que sienten como un enemigo, como una terrible prisión... El mar, mágico círculo, que como un calidoscopio convierte esa masa humana, decantándose todavía, en una armoniosa y extraordinaria síntesis imposible de imaginar a partir de los heterogéneos fragmentos étnicos, lingüísticos y culturales que son su caótica base.

Difícil y fascinante desafío que la autora asume desde la doble perspectiva del placer y del descubrimiento. No hay por lo tanto dogmatismo ni en la crítica, ni en la elección de los autores. De presente sólo el deseo de investigar, nadando en esa corriente de escritores no explorados aún. Escritores que con la fuerza de los solitarios no forman escuela, es decir escapan a la manía de las clasificaciones.

Desde lo que la autora abarca en el índice con el título de „Motivación“, se abre el abanico de las opiniones de los escritores sobre la unidad literaria del Caribe. Distintas por su subjetividad, contradictorias a veces, todas y cada una muestra la imposibilidad de encerrar, de definir. Esta subjetividad, este deseo de independencia se ve acentuado quizá por el círculo de la isla, que los contiene en la vastedad del mar.

En ese Big Bang que es el Caribe, desfilan los cinco escenarios que resumen de algún modo el paso de la humanidad a partir de las aldeas hasta la gran ciudad extranjera, espejismo y meta para muchos hombres desde la antigüedad hasta nuestros días. Paso de la humanidad que puede conducir, como en los círculos dantescos, del Infierno al Paraíso o del Paraíso al Infierno, sin pompa, con humor y con ironía.

Frente a la antigua e inacabable disputa entre la pluralidad y lo cotidiano por una parte y la convención normativa y la jerarquía por otra, la

autora opta por las abiertas diferencias en sus ocho narradores con un común denominador en todos ellos, la elección del sincretismo tanto en lo religioso como en la prosa.

Se impone la anárquica ruptura de todas las reglas, aproximando esencias literarias y culturales antagónicas sin otorgar la supremacía a una sobre la otra.

En esa „Rayuela“ de autores en la que el „cielo“ es la busca de una identidad, perseguida a través de la fractura de todo orden como lo demostraron a lo largo del tiempo las siempre „nuevas viejas vanguardias“, lo importante aquí será el descubrimiento que el lector, que cada lector, haga frente a los textos. En definitiva, ésta es la realidad última.

Es mérito de la autora del presente trabajo el ofrecérnoslo desde la doble perspectiva de su profunda investigación y de la libertad. Borges escribió una vez...“ ¡Qué misterio es una dedicatoria, una entrega de símbolos !“, creo que no es menos extraño redactar un prólogo, es también la entrega de un símbolo que encierra en este caso el mágico mundo del Caribe.

MARÍA KODAMA DE BORGES

### IDENTIDAD SOCIOCULTURAL DEL CARIBE

En los últimos años más que nunca se ha dado entre las naciones del Caribe un proceso de concienciación de su identidad sociocultural. Después de que, por décadas, los literatos y los estudiosos de las ciencias sociales descuidasen o desdeñasen el problema, se ha venido fomentando recientemente la búsqueda de una estética de esa región olvidada y ahora se llega a concebir el Caribe como una unidad. Ya veremos más adelante con qué fundamento. Antes, los ensayos en esa dirección fueron fragmentarios, en tanto que se realizaron sólo ciertos aspectos en el Caribe dentro de la corriente literaria de la poesía negra antillana en los años '30. „Hijos perdidos” de África fueron los protagonistas de esas obras elegidos de un modo algo ingenuo.

A mediados de nuestro siglo, hubo un intento serio de Alva Curtis Wilgus<sup>1</sup> quien quería abarcar la cultura caribeña en su totalidad y más bien buscar cierta unidad precisamente en la composición abigarrada de influencias de diversas culturas. Luego, con la incidencia de la Revolución Cubana de 1959, se acentuó esta tendencia. Sidney Mintz publicó en 1966 su artículo *The Caribbean as a Socio-Cultural Area*<sup>2</sup>. En este contexto también cabe mencionar a otro especialista antillano, G. H. Coulthard, quien ya cuatro años antes había dado a conocer su estudio *Race and Colour in the Caribbean Literature*<sup>3</sup>.

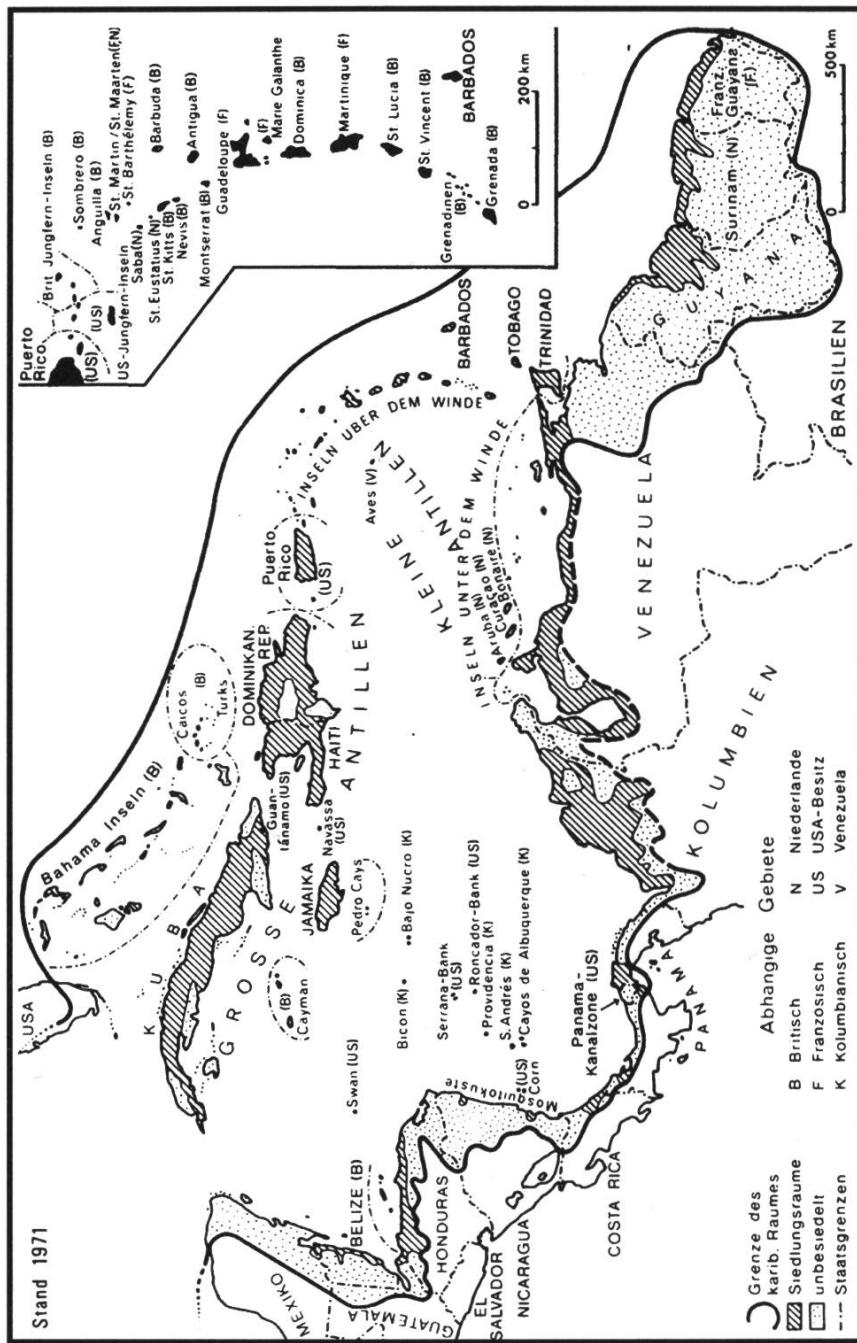
Entretanto ha surgido a escala internacional la rama científica correspondiente a la búsqueda de la identidad caribeña (en Alemania, por ejemplo, se identifica con el nombre de „Karibistik“), con la que se han venido acumulando ensayos que procuran probar la singularidad de la región.

- 
1. Alva Curtis Wilgus (ed.), *The Caribbean at the Mid-Century* (Gainesville, University of Florida Press, 1951).
  2. en: „Cahiers d'Histoire Mondiale” 9 (1966), pp. 912-937.
  3. (London, Oxford University Press, 1962).

## DELIMITACIÓN DEL ÁREA

Antes de aducir algunas razones en pro de la identidad del Caribe cabe delimitar geográficamente la zona, tarea que entre los científicos no se suele resolver de una manera uniforme.

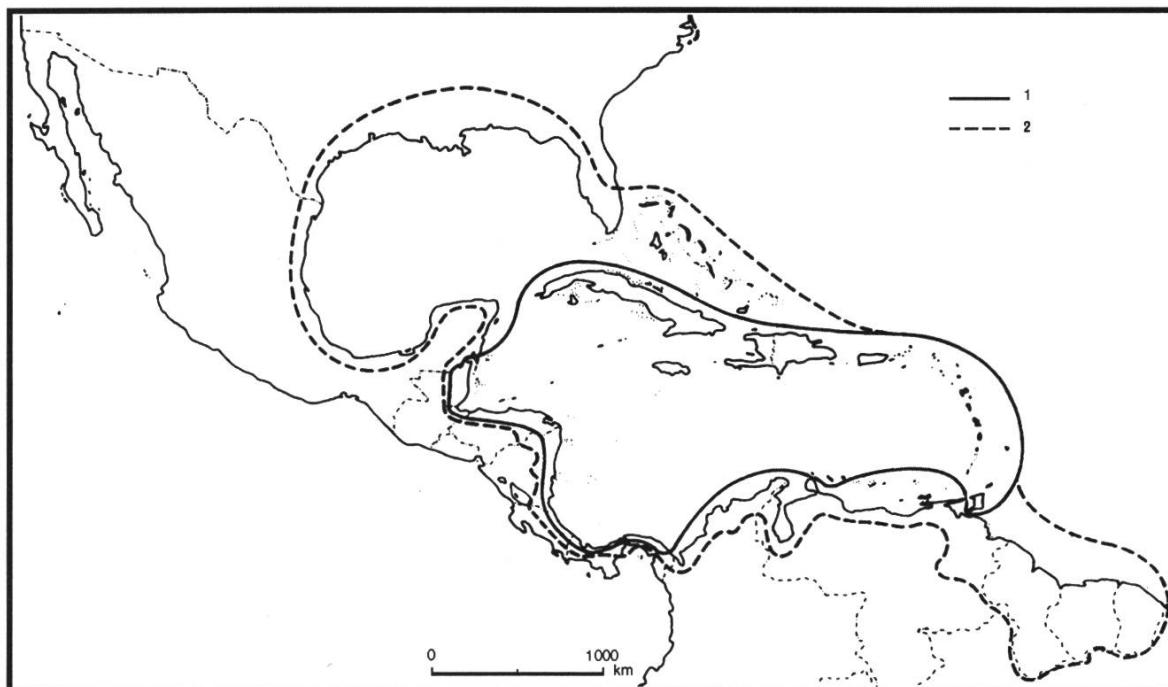
Engolfémonos en la Cuenca del Caribe con el siguiente mapa<sup>4</sup>.



4. Gerhard Sandner/ Hanns-Albert Steger, *Der Karibische Raum*, en: *Lateiname-rika. Fischer Länderkunde 7* (Frankfurt a. M., Fischer, 1973), pp. 181-213.

Hay quienes, como Sandner/ Steger o Rodríguez/ Zimmermann<sup>5</sup>, incluyen en el espacio las Antillas Mayores y Menores, el litoral de América Central que da al mar Caribe, el del subcontinente (Venezuela, Colombia y las tres Guayanas) e incluso el de la punta meridional de EE. UU.<sup>6</sup>.

Otros, como Augelli<sup>7</sup>, no consideran toda la zona circumcaribeña parte del Caribe<sup>8</sup>.



Esta ilustración muestra los dos conceptos de cómo Augelli (1) y Sandner/ Stegner (2) delimitan el área cultural.

5. Ileana Rodríguez/ Marc Zimmermann (eds.), *Process of Unity in Caribbean Society: Ideologies and Literature* (Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1983).
6. Tan desacertado no es englobar a Miami en el área cultural del Caribe, con toda la ola inmigratoria procedente de las Antillas de los últimos años. (cf. Hubert Fichte, *Ueber die afroamerikanischen Religionen in Miami*, en: *Petersilie* (Frankfurt a. M., Fischer, 1980)).
7. John P. Augelli, *The Rimland-Mainland Concept of Culture Areas in Middle America*, en: „Annals of the Association of American Geographers” 52 (1962), pp. 119-129.
8. Encontramos el próximo mapa en: Wolfgang Grenz/ Martina Rauls, *Der Karibische Raum. Selbstbestimmung und Aussenabhängigkeit* (Hamburg, Dokumentations-Leitstelle Lateinamerika, 1980), p. 46.

Aquí quisiera anticipar que en la selección del corpus literario he reducido el concepto de „Caribe Mayor“, limitándome principalmente a literatos que proceden de las Antillas Mayores hispanohablantes, es decir: de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, por razones lingüísticas y de insularismo. Excluyo, pues, la literatura redactada en inglés, francés, holandés, „créole“, papiamento, etc. El español del Caribe es bastante homogéneo (ya José Martí hablaba de la „lengua de tierra caliente“), como veremos más adelante al analizar los textos.

El insularismo es un tema central en la literatura antillana. Las poblaciones isleñas tienen que vivir con el sentimiento particular de aislamiento, de un provincialismo a ratos paralizante. No se ubican bien, a falta de fronteras con países adyacentes, vecinos que les permitan orientarse como lo hacen los pueblos continentales, sino que se ven flotando en el mar infinito.

Nos ilustra muy bien este sentimiento el escritor cubano Onelio Jorge Cardoso en su cuento *Me gusta el mar*. El narrador se imagina la isla de Cuba en estado móvil, como barco, que entonces tendría la posibilidad de acercarse a otros países, salir de su aislamiento.

[...] una vez me puse a pensar lo bonito que sería que todos los cubanos nos fuésemos a la orilla de la Isla y, con los remos en el agua, nos pusiéramos a remar y remar y nos lleváramos el país de paseo, navegando por los mares y rompiendo el agua de la proa de Maisí [extremo oriental de la isla de Cuba]. Y luego llegar con la Isla a cualquier puerto del mundo, echar el ancla y decir: „¡Qué pasa! ¡Aquí estamos los cubanos que venimos a saludar!“<sup>9</sup>

Esporádicamente me he desviado un poco hacia la franja del subcontinente (Colombia y Venezuela). El defensor tal vez más famoso de la noción de identidad sociocultural del Caribe viene de la costa colombiana: Gabriel García Márquez.

### EXPERIENCIAS HISTÓRICO-POLÍTICAS COMUNES

La identidad sociocultural del „Caribe Mayor“ reside en una interesante dicotomía entre la homogeneidad ambiental y de experiencias

---

9. O. J. Cardoso, *Cuentos escogidos* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981), p. 194.

sociopolíticas comunes (históricas y actuales de dependencia) y la heterogeneidad de la fragmentación étnica, lingüística, cultural.

A continuación cabría abordar un poco los mecanismos de esta dicotomía a) en el plano ambiental, geográfico, y b) en el plano histórico, político.

a) En cada isla del Caribe (y hasta cierto punto también en el litoral de la tierra firme) abundan los contrastes interiores. Distintas zonas geográficas que, en los países andinos, por ejemplo, obedecen a una separación nítida - costa occidental, sierra central, selva oriental -, en el espacio relativamente reducido que son las islas caribeñas tan tajantes divisiones se reúnen y mezclan: la tierra baja, costeña, con su clima (sub-) tropical (húmedo y caliente, pero con brisa marina, que en otoño sufre la amenaza de los ciclones) ; las sabanas o llanuras secas, medio desérticas ; la sierra, con valles interiores fértiles ; la selva, de una vegetación exuberante. Esta diversidad ambiental interna, que comparten las pequeñas naciones antillanas, hace de todas ellas partes integrantes del Caribe. Les confieren unidad también la flora y la fauna.

b) La misma tendencia entre un eclecticismo aparente y una similitud más profunda se repite en las experiencias históricas comunes, que fundamentaron la diversidad cultural, étnica y lingüística.

Primero llegaron los europeos, que en su afán de conquistar y colonizar determinaron la extinción de los habitantes autóctonos (araucos, taínos, siboneyes, caribes<sup>10</sup>) prácticamente en un siglo, para luego suplir la falta de mano de obra en las plantaciones con la importación de esclavos negros de África Occidental. El monocultivo de azúcar (o café, algodón y tabaco, en menor escala) deparó a la zona el apodo de „América de las plantaciones“, que a su vez corre parejo al de „América Negra“.

Sin duda alguna, la aportación cultural africana en el Caribe es considerable (por ejemplo, en la música, el baile, los rituales religiosos), mientras que sólo quedaron pocas huellas culturales autóctonas (en la lengua, la toponimia, la gastronomía, la arquitectura y algunos hallazgos arqueológicos). No es de desdeñar el influjo cultural como resultado de sucesivas olas migratorias de poblaciones árabes (libaneses, turcos) y

---

10. De este último grupo se ha derivado la denominación moderna del área. Antes de la conquista ya, los cartógrafos del siglo XV habían imaginado y dado un nombre a la región: la „Ante-Isla“, *Antilia*, de Asia oriental, lo que dio *Antillas* (cf. Marianne Mahn-Lot, *La découverte de l'Amérique* (París, Flammarion, 1970), pp. 18, 31 y 42).

asiáticas (chinos, indios, indonesios) y por la presencia en la época colonial (sobre todo en el siglo XVII) de varias naciones europeas en competencia y de los piratas filibusteros. Puso punto final al proceso histórico del ‘mestizaje’ étnico y cultural único y auténtico la Independencia concedida (por los españoles, muy tardíamente) a las colonias en el Caribe. A partir de comienzos de nuestro siglo se ha agregado a esta síntesis excepcional la presencia masiva del coloso vecino del norte, que ha sumido al Caribe en un estado de dependencia política, económica y técnica neocolonial. El interés estadounidense, dada su proximidad geográfica, y el de otras naciones de Occidente, por la cuenca del Caribe como objeto estratégico y económico importante ha provocado en nuestro siglo innumerables intervenciones militares. Sólo Cuba ha podido mantener a raya al agresivo imperialismo norteamericano; en cambio, Puerto Rico se está familiarizando desde 1952 con su posición ímproba de ser „Estado Libre Asociado“ a EE. UU.

Si se abstrae un poco de la extrema fragmentación cultural, étnica y lingüística, causada por la situación colonial y neocolonial, se pueden reconocer rasgos estructurales comunes, que incitan a la formación de una conciencia unitaria pancaribeña. Políticamente, los inductores de sentimientos de solidaridad son el odio al imperialismo yanqui y las dictaduras largas y feroces (Machado, Batista, Trujillo, Duvalier, etc.) que las naciones antillanas han tenido que aguantar durante este siglo.

La dialéctica es típica en todo sincretismo. El Caribe es un mosaico, un crisol de culturas diversas: en esta pluralidad reside, si se me permite esta aparente paradoja, su unidad.

En general, la identidad es un *proceso*, un dinamismo que implica todas las contradicciones. El Caribe ilustra este principio admirablemente.

### OPINIONES DE AUTORES SOBRE LA UNIDAD LITERARIA DEL CARIBE

„El Caribe es un país.“  
(Gabriel García Márquez)

A la pregunta de si dentro de la literatura latinoamericana se puede hablar de un auténtico subgrupo caribeño, el autor colombiano (y caribeño) de mayor fama, Gabriel García Márquez, da una respuesta clara,

que, como veremos a continuación, no ha sido puesta en duda por sus colegas Alejo Carpentier, Luis Rafael Sánchez, Edmundo Desnoes, Guillermo Cabrera Infante y Rafael Catalá.

En las conversaciones con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez expresa categóricamente que se siente parte integrante del área geocultural del Caribe, la cual para él constituye una entidad aparte, por el papel llamativo que en ella desempeña la cultura africana (hecho que pudo comprobar en un viaje a Angola en 1978) y, en general, por el ‘mestizaje’ único (entre andaluces, gallegos, árabes, filibusteros, ingleses, holandeses y suecos, chinos, etc.)<sup>11</sup>.

**L**a síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo. Conozco todas sus islas: mulatas color de miel, con ojos verdes y pañoletas doradas en la cabeza; chinos cruzados de indios que lavan ropa y venden amuletos; hindúes verdes que salen de sus tiendas de marfiles para cagarse en la mitad de la calle; pueblos polvorrientos y ardientes cuyas casas las desbaratan los ciclones, y por otro lado rascacielos de vidrios solares y un mar de siete colores. Bueno, si empiezo a hablar del Caribe no hay manera de parar. No sólo es el mundo que me enseñó a escribir, sino también la única región donde yo no me siento extranjero<sup>12</sup>.

Esta alusión inicial a los extremos contrastes y síntesis del ambiente caribeño halla un eco en el escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

**E**l arrojo sensual y la vida vivida con alarmante desparpajo son actitudes y actividades característicamente caribeñas que patrocinan los más ruidosos y curiosos parentescos. Lo antillano y lo caribeño integran una unidad de ser patente y reconocible a pesar de las distancias de geografía, idioma, historia. Hay todavía algo más. La cultura, la sensibilidad, la inteligencia que en las Antillas se producen oscilan permanentemente entre

- 
11. No cabe perder de vista los conflictos (por ejemplo sociales, raciales, etc.) irrevocablemente ligados al concepto del ‘mestizaje’ y no pintarlo todo de colores demasiado exóticos en el tono de la heterogeneidad armónica.
  12. Gabriel García Márquez/ Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez* (Barcelona, Bruguera, 1982), pp. 74-75.

Para una crítica de la asociación entre tropicalismo y sensualidad, que se podría aplicar a esta cita, véase Roberto Ventura, „*Tropischer Stil*”. *Selbstexotisierung, Nationalliteratur und Geschichtsschreibung in Brasilien*, en: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Der Stil* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986).

lo sagrado y lo obsceno, entre lo erudito y lo plebeyo, entre la exquisitez y la cafarrería [...]. La pasión por los valores opuestos y hasta de valores que se niegan unos frente a otros es otra puerta de acceso al llamado neobarroco antillano que entra y sale y desaparece y vuelve a aparecer en nuestra literatura y entendimiento de la realidad<sup>13</sup>.

En esta defensa de la unidad cultural el autor puertorriqueño toca dos motivos que surgen constantes y con exclusividad en la literatura del Caribe: una gran sensualidad y el concepto literario del ‘neobarroco’; este último se forjó, como el de lo ‘real-maravilloso’, en el Caribe donde también tiene sus mayores exponentes.

Ambos autores, García Márquez y Sánchez, coinciden en sus declaraciones acerca de una fórmula específica del humor caribeño; el primero defiende la actitud antisolemne de los costeños frente a la seriedad y pedantería excesivas que, según él, son rasgos típicos de los habitantes de los Andes colombianos, los serranos:

**E**n la costa nosotros tenemos lo que llamamos la madera de gallo [equivalente al *choteo* en Cuba, etc.], que es entrarle a las cosas más serias, más jodidas como si no las estuviéramos tomando en serio por miedo a la solemnidad; [...]<sup>14</sup>.

Los críticos de García Márquez han alabado repetidas veces el „gran sentido del humor“ en la obra de Gabo<sup>15</sup>.

Luis Rafael Sánchez, a su vez, es prototipo humorístico entre los literatos del Caribe y habla por ellos.

**P**alés, Lezama, Sarduy y también Cabrera Infante. Por un lado tenemos la permanente reserva de un humor más o menos parecido que vincula

- 
13. Luis Rafael Sánchez, *El lenguaje como juego malabar*, en: „QUIMERA” 35 (1985), pp. 46-47.
  14. Gemma Roberts, *El sentido de lo cómico en ‘Cien años de soledad’*, en: „Cuadernos Hispanoamericanos” 104 (1976), p. 716. (Ernesto González Bermejo cita el mismo pasaje en una entrevista que hace a García Márquez.).
  15. Baste como representativa la referencia a Suzanne Jill Levine, ‘*Pedro Páramo*’, ‘*Cien años de soledad*’: un paralelo, en: Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Gabriel García Márquez* (New York, Las Américas Publishing Company, 1972), p. 284.

las Antillas o más exactamente el Caribe, humor que le rinde tributos semejantes a la risa y al llanto<sup>16</sup>.

Es Alejo Carpentier quien ha elaborado el concepto, al que acabamos de aludir más arriba, de lo ‘real-maravilloso’ en el prólogo de su obra *El reino de este mundo* (1949) cuya trama se desarrolla en la época colonial en Haití. Tan sólo mostrando su interés por más islas que la de Cuba (Guadalupe en *El siglo de las luces*) este autor deja constancia de su unitarismo caribeño, que, de hecho, acentuará luego en sus ensayos<sup>17</sup>.

Enumera denominadores comunes de la diversidad antillana sacados de sus temas predilectos: el clima, la vegetación, la música, la arquitectura (fortalezas de los Antonelli) y la historia (símbiosis de tres razas que antes no se habían conocido, plantaciones esclavistas, sublevaciones, etc.), para sacar la siguiente conclusión:

**P**orque yo, que he tenido la inmensa fortuna de visitar una gran parte, si no la totalidad de las islas del Caribe, puedo decirles que algo absolutamente maravilloso [...] es la diversidad, la singularidad, la originalidad del mundo del Caribe<sup>18</sup>.

El Caribe es una espléndida realidad y su común destino no deja lugar a duda<sup>19</sup>.

Otro novelista y ensayista cubano de la generación posterior a la de Carpentier, Edmundo Desnoes, realza como denominador común principal del Caribe la amenaza del imperialismo político (y turístico) norteamericano, fenómeno que al mismo tiempo implica una visión de solidaridad propia del Caribe.

**S**abemos lo que somos, queremos y podemos hacer, dentro un pluralismo social que nos permita asumir nuestra soberanía y nuestra identidad<sup>20</sup>.

---

16. Luis Rafael Sánchez, *op. cit.*, p. 46.

17. Alejo Carpentier, *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe* es una conferencia que transmitió la televisión cubana en 1979 con ocasión del festival cultural „Carifesta ‘79“ que debía subrayar la identidad cultural caribeña. Se publicó dos años más tarde en la colección de ensayos: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (Madrid, Siglo XX, 1981), pp. 117-189.

18. *ibidem*, p. 178.

19. *ibidem*, p. 189.

20. Edmundo Desnoes, *El Caribe: paraíso/infierno*, en: Rose S. Minc (ed.), *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area* (Gaithersburg, Md: Hispamérica, 1982), p. 16.

Rafael Catalá, ensayista y poeta cubano, sostiene la idea de la particularidad del sincretismo cultural, religioso y político entre los escritores antillanos, la „comunidad histórica afín“ y la influencia estadounidense, bajo una u otra forma, en la cuenca del Caribe<sup>21</sup>.

La música, para todos estos autores, pergeña, como expresión cultural, la unidad del Caribe. Edmundo Desnoes secunda y cita directamente a Alejo Carpentier, quien en el ensayo antes mencionado afirma poéticamente que „todo suena en las Antillas, todo es sonido“<sup>22</sup>.

Asimismo, Luis Rafael Sánchez coincide absolutamente con Carpentier al asegurarnos que „el Caribe es, previo a geografía, un son expandido donde suenan hasta los deseos y los recatos“<sup>23</sup>. No sorprende, pues, que su novela *La guaracha del Macho Camacho*<sup>24</sup> lleve en el título uno de los ritmos típicos del Caribe, la guaracha.

Guillermo Cabrera Infante hace coro a la pauta de sus colegas. En el epígrafe a su ensayo fascinante sobre los ritmos caribeños *Salsa para una ensalada*<sup>25</sup> cita a la más famosa rumbera y cantante de salsa, Celia Cruz: „El Caribe, mi hermano, ¡qué ensalada!“, metaforizando así con imágenes gastronómicas la heterogeneidad cultural del Caribe por un lado y un símbolo de la unidad, la música por el otro, en donde juega con los sentidos figurados de *salsa* y *ensalada*.

Al análisis de los diversos ritmos, Cabrera Infante antepone unos asomos acerca del calor, las mulatas, los huracanes del Caribe, para llegar a la conclusión de una unidad del área:

**L**a música, como la poesía, como el Caribe y sus islas pueden llamarse, en palabras de André Breton, ‘vasos comunicantes’<sup>26</sup>.

Antes de poner punto final a este capítulo, me parece imprescindible advertir al lector que soy consciente del peligro de exagerar el método de

- 
21. Rafael Catalá, *La evolución del pensamiento en tres poetas del Caribe: Manuel Navarro Luna, Clemente Soto Vélez y Pedro Mir*, en: Rose S. Minc, *op. cit.*, pp. 97-106.
  22. Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 180.
  23. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 46.
  24. (Barcelona, Argos Vergara, 1982).
  25. Rose S. Minc, *op. cit.*, pp. 21-36.
  26. *ibidem*, p. 25.

buscar datos sobre el trasfondo sociocultural para analizar la literatura. No vamos a abusar de este procedimiento al acercarnos a los textos. Doy la palabra, para matizar, a una poetisa cubana, Belkiz Cuza Malé.

**A** hora, en cuanto a su pregunta sobre el Caribe, nunca me he sentido parte del Caribe ni creo que ningún cubano sepa exactamente qué es eso por increíble que parezca. [...] Pero claro, somos de algún modo artificial gente nacida y crecida en una región que nominalmente, como casi todo el mundo, hacen llamar el Caribe. Está bien que le pongan nombres a las cosas. Nombrar es afirmar algo para que todos lo olviden luego. Como parece que debo recordar que pertenezco al Caribe, digo que si es un escritor o una escritora, sólo me interesa lo que escribe, no en qué región, bando, filosofía, religión o política se inscribe. Es decir, me interesa su obra y sólo a ratos su persona<sup>27</sup>.

La opinión expresada por la escritora, contraria al común acuerdo entre especialistas e intelectuales adeptos a la unidad cultural caribeña, nos da pie para anticipar que a medida que avancemos en el análisis de los textos literarios tendremos que cuestionar o reconsiderar esta supuesta homogeneidad la cual, por otro lado, puede ser una construcción „de fuera“<sup>28</sup> que se haya impuesto a la realidad antillana, y, en sentido inverso, también una estrategia „de exportación“ de productos culturales, forjada en las mismas islas.

- 
27. Lina Gould Levine/ Gloria Feiman Waldman, *No más máscaras: un diálogo entre tres escritoras del Caribe: Belkiz Cuza Malé, Matilde Daviú, Rosario Ferré*, en: R. S. Minc, *op. cit.*, p. 195.
  28. Una onda receptiva benévolas, formada por el interés de los críticos y las grandes casas editoriales europeas y norteamericanas en la literatura del Tercer Mundo, irrumpen en las pequeñas islas.



## EL CORPUS LITERARIO<sup>29</sup>

Para proseguir la explicación del título de este estudio analizándolo palabra por palabra, una vez circunscrito el ámbito de donde procede la narrativa que se trata de estudiar, el Caribe hispanohablante, quisiera ahora presentar el concepto que me guió al elegir el corpus literario: la „narrativa reciente“.

El indicador temporal („reciente“), algo vago, abarca sin embargo un período bien delimitado. Corresponde concretamente a los quince años entre 1970 y 1985. Con bastante rigor, he escogido sólo los textos escritos dentro de esa década y media.

Sobre la corriente literaria del Boom de la novela hispanoamericana y sus mayores y más famosos („mafiosos“) exponentes (Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez y todos los demás) ha corrido mucha tinta ya. Responde a mi intención y deseo ignorar un poco a estos narradores „estrellas“ mimados por el éxito (comercial) de sus libros. En cambio, me he dedicado - con afán descubridor - a autores menos conocidos cuyos triunfos aún no están asegurados plenamente (es decir, que, a lo mejor, no pueden vivir de los ingresos de la literatura exclusivamente), que surgieron o escribieron su prosa como retoños del Boom cuando éste ya estaba desvaneciéndose (después del caso Padilla de 1971 en Cuba<sup>30</sup>) en los años 70 y 80. Donald L. Shaw<sup>31</sup> los registra con la etiqueta del „boom junior“ porque, por lo general, estos literatos pertenecen a la generación posterior a la de un Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante o García Márquez, por nombrar los cuatro narradores modernos más famosos del Caribe que publicaron sus obras maestras en pleno Boom (también más tarde, a lo largo de los años 70).

---

29. Cf. Bibliografía: *Obras de creación*, pp. 168-173.

30. Para quien quisiera informarse remito al primer número de la revista „Libre“ (publicada en París bajo la dirección de Plinio Apuleyo Mendoza) que suministra abundantes documentos aclaradores en torno a la detención del poeta Heberto Padilla en Cuba y la desinformación que se produjo a continuación.

31. *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid, Cátedra, 1981).

Otros críticos han preferido llamar a la corriente literaria más reciente „post-boom“, para evitar malentendidos acerca de la edad de los narradores en cuestión. La fecha de nacimiento no ha sido pauta de selección para el corpus del presente estudio.

Con estos dos criterios restrictivos (publicaciones de los quince años de 1970 a 1985 y grado de popularidad del autor) en la mente, incorporé con toda libertad al corpus cuanto texto narrativo pasó por mis manos, para examinarlo con miras al tema (de creencias y rituales).

Los textos cubanos y puertorriqueños, los pude conseguir en Europa (Suiza y España), mientras que para los dominicanos tuve que dirigirme directamente a las librerías de la capital de la República. Resulta que el gobierno cubano (el organismo del Instituto del Libro), de acuerdo con su concepto cultural, fomenta la difusión internacional de la producción literaria; los autores puertorriqueños que escriben en español (y no en inglés) tienen posibilidades de llegar a un público más amplio por vía de EE. UU. ; y los dominicanos quedan en el olvido, aislados a escala internacional, a pesar de que en la capital, Santo Domingo, se promueve la producción artística en dimensiones sorprendentes y masivas. Da pena ver que el estímulo no cruza las fronteras nacionales.

Deliberadamente, he dejado al acaso la recopilación de textos. La selección ha sido más bien cuestión de gustos y preferencias personales, de placer de lectura realizada independientemente de si prometía suministrar o no material en vista de la temática de creencias y rituales. Porque lo que me interesaba no era presentar un catálogo de datos etnográficos - sin duda interesante - lo más extenso posible, sino que me tentaba discernir la actitud, la ideología y el tono que asomaba en cada autor en el acercamiento, si es que lo hay (si no lo hay, es mensaje también), al delicado tema, que exige del escritor aventurarse en terreno inseguro.

El término „narrativa“ comprende cualquier texto que se agrupa alrededor de las dos etiquetas clasificadoras tradicionales de „cuento“ y „novela“. La narrativa actual se ha diversificado y ha dejado atrás la segura terminología ordenadora de los géneros. Y los autores ya no crean *obras* definitivas y acabadas, sino que la escritura se ha hecho una práctica, un *proceso* de experimentación, un continuum, sin que el autor tenga la intención de marcar una cesura terminante.

El afán de experimentar se ha acentuado con el „post-boom“ (Severo Sarduy, cubano exiliado en París desde hace muchos años, es un representante destacado), una vez que ya habían desencadenado la tendencia los narradores del Boom, siguiendo, en gran parte, el modelo de la

„Nueva Novela“ francesa. No obstante, también se puede reconocer la vocación contraria entre los autores que (como Miguel Barnet con sus novelas testimonio) ya no quieren exigir demasiados esfuerzos al lector, para que éste pueda descansar un poco y recostarse tranquilamente en su poltrona, después de haber invertido tanta energía descifrando los textos, más pretenciosos e innovativos desde le punto de vista formal, de la narrativa moderna hispanoamericana.



## **LA TEMÁTICA „MARAVILLOSA“**

Del mismo modo que he dejado aparte a los insignes y conocidísimos narradores hispanoamericanos, he relegado a segundo término las grandes prácticas religiosas institucionalizadas, públicas, sociales. Al que espere de este estudio una descripción costumbrista, folklórica palpable del vudú haitiano, de la santería cubana, o de la liturgia católica en el Caribe temo decepcionarle. Son más bien las configuraciones de fe algo secretas, clandestinas, que los autores tratan de sacar a la luz, lo que me satisface analizar.

El corpus etnográfico contendrá, pues, creencias y rituales individuales, privados, casi secretos y, por ende, a veces efímeros, hogareños, „cotidianos“. Estos se dan en cualquier parte del mundo y con parecida frecuencia; los hay con contenidos universales, pero, por supuesto, podemos también contar con regionalismos rituales exclusivos del Caribe. Una diferencia sobresaliente reside en el grado de ocultamiento, es decir, que se practican estos ritos cotidianos más abierta y colectivamente en las Antillas que, por ejemplo, en Europa Central o EE. UU., donde se usan pero no se comunican a los demás, por lo que se cargan de tabúes. De ahí podríamos deducir que los literatos caribeños quizá aprovechen y „ficcionalicen“ ese atractivo corpus extraliterario (de una palpable religiosidad) que se les ofrece generosamente.

Hace ya como tres décadas que en la filosofía y en las ciencias sociales se ha vuelto a formar una rama de investigación que se centra en la vida cotidiana. Historiadores, etnógrafos, filósofos, sociólogos, literatos, artistas, periodistas están descubriendo la trascendencia sorpresiva, lo extraordinario, lo „maravilloso“ de los signos y símbolos de la existencia de todos los días, sólo aparentemente banal y prosaica, como sistema autónomo y muy digno de estudio<sup>32</sup>. En la vida diaria moderna se oculta

---

32. Este hallazgo ya lo habían hecho los surrealistas, que buscaban en objetos cotidianos como, por ejemplo, un paraguas o una máquina de coser, las

un conglomerado de miles de creencias, mitos, fetiches, de los que funcionan como posibles portadores el deporte, el cine, la fotografía, el reportaje, la publicidad (de la sociedad de consumo), el teatro, el discurso escrito, según Roland Barthes.

Por el momento, quisiera mencionar sólo unos cuantos estudios representativos de esta nueva orientación: los escritos de los franceses Henri Lefebvre<sup>33</sup> y Roland Barthes<sup>34</sup> de los años 50, y los de la llamada Etnometodología<sup>35</sup> de los años 60 y 70. O la revista de etnología que se publica en Zurich desde 1978, llamada „Alltag“ (= „vida diaria“)<sup>36</sup>.

Volveremos sobre esta rama más adelante; nos apadrinará Barthes, por ejemplo, en el análisis de los mitos modernos creados en la ciudad de San Juan de Puerto Rico, que incitan a los protagonistas de *La quarracha del Macho Camacho* de L. R. Sánchez a practicar sus peculiares ritos privados de cada día.

---

constelaciones mágicas implicadas (cf. *Los cantos de Maldoror* del uruguayo Conde de Lautréamont, importante precursor del movimiento surrealista). Recuérdese también el concepto de la ‘intrahistoria’ forjado por Don Miguel de Unamuno.

33. *Kritik des Alltagslebens* (Kronberg/Ts., Athenäum Verlag, 1977). Utilicé la traducción alemana del original francés *Critique de la vie quotidienne*, publicado mucho antes en 1946, 1957 y 1974.
34. *Mythen des Alltags* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1964). Esta colección de breves ensayos escritos entre 1954-1956, publicados bajo el título *Mythologies* (París, Éditions Seuil, 1957), presenta un análisis de mitos modernos del ambiente cotidiano francés que rodea al autor. Entre los colaboradores de Barthes destacan los dos filósofos de la vida cotidiana, Jean Duvignaud y Edgar Morin.
35. Fritz Sack (et al.) (eds.), *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagslebens* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976). Se trata de una escuela americana de sociólogos por la que también se han interesado los sociólogos alemanes más recientemente.
36. La revista „Der Alltag. Sensationsblatt des Gewöhnlichen“ [= Revista sensacional de lo común] aparece cada dos meses editada por un etnólogo suizo, Walter Keller, quien quiere conferir un status intelectual y científico a los contenidos de la vida diaria. Cada número trata un tema básico (moral, gusto, cuerpo), en torno al que se escriben artículos que investigan fenómenos, ordinarios a primera vista, de la existencia de todos los días, que luego se revelan extraordinarios.

## TÉRMINOS OMITIDOS EN EL TÍTULO

Tal vez el lector de este estudio eche de menos la palabra „superstición“ en el título, que debiera describir lo privado de la fe que nos interesa, la marginalidad de unas prácticas que quedan fuera de instituciones religiosas comunitarias tales como la iglesia católica. He omitido esa voz a propósito porque el concepto me parece tan aberrante como a los estrictos defensores del dogma de una religión puedan parecerles las actividades que no forman parte del repertorio aceptado por ellos y mediante las que un individuo se suele comunicar con el mundo sobrenatural. Hablar de „superstición“ indica intolerancia, un trato despectivo hacia expresiones de fe que no se basen únicamente en la norma de la comunidad de creyentes<sup>37</sup>.

Si en lo sucesivo, he de utilizar la palabra alguna vez (por razones prácticas de concisión), la pondré entre comillas (por las connotaciones despectivas).

Trato asimismo de evitar el uso demasiado frecuente del complejo terminológico *mito - magia* (la *magia* es la acción, el instrumento, el material o la práctica que expresa, recrea o actualiza un *mito*) por tratarse de dos expresiones (¿de moda?) bastante gastadas que, por añadidura, dan lugar a equívocos. Además, sobre el término *magia* pesa la misma actitud desdeñosa que rodea el término *superstición*, especialmente entre los miembros de las sociedades „civilizadas“ que se basan en criterios „científicos“ y „empíricos“. Diccionarios y enciclopedias hispánicas, en su mayoría, reflejan una postura que hace poner en conexión la *magia*, sobre todo la *magia negra*, con la *superstición*<sup>38</sup>.

- 
37. La palabra alemana *Aberglauben* (‘contra-fe’ o ‘anti-fe’) da testimonio en sí del concepto despectivo. La *superstición* es una desviación casi pagana: *El Diccionario temático de la lengua española VOX* (Barcelona, Bibliograf, 1959), p. 314 da la definición de *superstición* bajo el campo semántico de *Herejías*: ‘Desviación del sentimiento religioso que nos hace creer en cosas extrañas a la fe y contrarias a la razón’.
  38. J. Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española* (Barcelona, Gili, 1959) define *magia* como ‘Ciencia oculta que pretende realizar cosas extraordinarias y admirables [...] // ~blanca, o ~natural ‘la que obra por medio de causas naturales’// ~negra ‘arte supersticioso que pretende obras maravillas con ayuda del demonio’; el *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid, Espasa Calpe, 1984) habla del „vulgo“ que cree en ese arte supersitcioso; y el *Diccionario de la Enciclopedia Salvat* (Barcelona, Salvat, 1972) añade al

La discusión antropológica ha tardado varias décadas en tratar de definir la noción de *magia*. Primero se utilizaba en oposición a los conceptos *ciencia*, *racionalismo* y *religión* (la magia como „pseudorreligión“). En esa misma dirección iba la teoría de los evolucionistas (J. F. Frazer, por ejemplo) ; según ellos, en un principio de la evolución cultural humana, el hombre para orientarse en el universo practicaba la *magia*, que fue sustituida más tarde por la *religión* (más institucionalizada en una sociedad ya „civilizada“) y ésta, a su vez, por la *ciencia* y la *lógica*. Pero posteriormente, dentro de la antropología, se renunció a esta sucesión cronológica, al advertir que los tres componentes se daban al mismo tiempo, no aparecían por separado, sino que se entretejían en la lucha por la existencia humana y en cualquier sociedad del mundo. Evans-Pritchard, entre los antropólogos, fue quien acabó definitivamente con el etnocentrismo valorativo que había relegado la magia a „tribus subdesarrolladas“.

La magia, tanto como la ciencia o la religión, ayudan al hombre a compensar o a defenderse del sentimiento básico del miedo, del desamparo existencial, de la destrucción, la impotencia, la amenaza de enfermedades, catástrofes (de la naturaleza), de la desgracia, en general y a tomar medidas de precaución contra ello ; o, en el sentido inverso, positivo, le apoyan en su intento por conseguir amor, fuerza, poder, energía vital, éxito, creatividad, suerte, etc., por superar, en fin, vida y muerte, tiempo y espacio y por vivir en armonía con el cosmos.

Aurora Ocampo nos ofrece la siguiente formulación de los fines supremos de la magia:

[...] rompe totalmente con la concepción maniquea del mundo. Es la ruptura completa de los límites entre vida y muerte ; presente, pasado y futuro ; soledad y comunión ; minuto y milenio ; lo insignificante y lo trascendental<sup>39</sup>.

---

mismo texto : ‘Las artes mágicas son antiquísimas, y sus procedimientos y creencias no han sido todavía totalmente arrinconados por la civilización, tanto en las regiones muy atrasadas como, incluso, en las superdesarrolladas. Estas artes tienen por objeto principal el control de las fuerzas ocultas en la naturaleza, sea por medios reales o bien por medios esotéricos y supersticiosos’. Incluso el sociólogo y antropólogo francés, Marcel Mauss, en su *Sociologie et Anthropologie* (París, 1950), describe la magia como ‘une espèce de religion faite pour les besoins inférieurs de la vie domestique’.

39. Aurora M. Ocampo, *Un intento de aproximación al realismo mágico*, en: „XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana“, tomo I, p. 406.

El *mito* (íntimamente ligado con la *magia*) también es objeto de definiciones demasiado estrechas. No pocas veces se confunde con la leyenda o el cuento, ateniéndolo al significado original griego sencillamente<sup>40</sup>.

Aquí cabe mencionar elogiosamente la exposición más sugestiva del Diccionario Salvat<sup>41</sup> que va mucho más lejos que el *DRAE* y que, en resumidas cuentas, deja dicho prácticamente todo.

[...] el mito es el vehículo no consciente de significaciones ligadas a la naturaleza interna del universo y de la vida humana [...] utilizable como modelo para los comportamientos humanos [...] la forma por excelencia del „pensamiento colectivo“. Se ha visto una forma de comportamiento mítico en la participación de una sociedad entera en ciertos símbolos, y así ha venido a afirmarse la supervivencia moderna del mito. A la definición moderna del término han contribuido, entre otras, las figuras de E. Cassirer, C. G. Jung [con la idea del „inconsciente colectivo“], C. Lévi-Strauss y K. Kérenyi.

Podríamos incorporar en este grupo a M. Eliade y a R. Barthes, que también han tratado de analizar las reglas modernas (o mitos) que ayudan al hombre a enfrentarse con la realidad, a tomar decisiones, etc.

No nos vamos a detener ahora a enumerar prácticas mágicas y esotéricas (fórmulas de conjuro, adivinación, astrología, mística numérica, etc.) que tanto abundan y cuyas fuerzas sobrenaturales sabe aprovechar el hombre en su afán de dominio. Uno se ahoga en la masa de manuales etnográficos al respecto<sup>42</sup>.

Por el momento, nos interesa más ver cómo la crítica literaria se sirve del atributo *mágico*, que generalmente se utiliza para caracterizar acontecimientos y efectos maravillosos, inexplicables, atractivos, encantadores, deleitosos y hechiceros, con implicaciones supuestamente positivas (en cambio, *supersticioso* no permite tal connotación de admiración).

---

40. ‘fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa’ es todo lo que se le ocurre decir sobre el *mito* al *Diccionario de la Real Academia* (en adelante cito *DRAE*).

41. *op. cit.*, p. 2251.

42. Baste citar algunas de las publicaciones más recientes: Félix Coluccio, *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)*, (Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1983) para toda Hispanoamérica; o José Labourt, *Sana, sana, culito de rana* (Santo Domingo, Taller, 1982) para República Dominicana; para Europa central, Marianne Bernhard, *Aberglaube* (München, Heyne, 1984); etc.

Junto al uso cotidiano y muy difundido, por ejemplo en la publicidad, de *mágico*, críticos literarios de todo el mundo, presuponiendo el consentimiento previo de los lectores, suelen recurrir a este calificativo al hablar de la literatura latinoamericana, en general, pensando - con una visión algo ingenua, romántica - en autores guiados por la intuición, la pasión, el afecto, etc. y que están lejos de principios formales, racionalistas abstractos: pájaros exóticos.

De ahí mismo parte el concepto literario del „realismo mágico „y su afín, lo „real-maravilloso“, en cuyos frutos, como podremos comprobar a continuación, no se detiene mucho el lector caribeño, pero tal vez cabría hacer una observación aparte para que el lector europeo, por ejemplo, se siguiera ambientando en el área y en la temática con conceptos que le son familiares.

### LO „REAL-MARAVILLOSO“

Por los años 20 de nuestro siglo, un crítico de arte alemán, Franz Roh, creó el término „realismo mágico“ que entonces se refería a una tendencia postmoderna poco definida y no tuvo mucha vigencia, mientras que cobraba cada vez más importancia en el mundo hispanohablante, primero en los círculos en torno a la „Revista de Occidente“ de Ortega y Gasset; después el escritor venezolano, Arturo Uslar Pietri, introdujo la expresión en su estudio de 1948 sobre la historia de la literatura venezolana *Letras y hombres de América*. Un año más tarde, fue Alejo Carpentier (de padres europeos, criado en el Caribe, en Cuba, viajero infatigable, siempre entre las dos culturas, la europea y la caribeña) quien encontró la fórmula literaria característica del mestizaje, de la simbiosis del Caribe: lo „real-maravilloso“<sup>43</sup>.

En uno de sus viajes a París, en 1928, se vio confrontado con el movimiento surrealista que despertó su conciencia y le inspiró la creación de la auténtica vertiente americana (en busca de la propia identidad) expuesta en el famoso *Prólogo* de su novela *El reino de este mundo* (1949)<sup>44</sup>. Se trata de una especie de manifiesto incorporado a una obra

---

43. Lo „real-maravilloso“. Mantengo el guión de los críticos, aunque vaya contra la norma académica, que ve oposición.

44. en: *Obras completas* (Méjico, Siglo XXI Editores, 1983), tomo II, pp. 13-18.

literaria, donde revela su procedimiento estético. La tesis principal de Carpentier es que lo „maravilloso“, lo „insólito“ en América Latina es un elemento cotidiano de la naturaleza y la realidad. A diferencia de lo „real-maravilloso“, en el concepto allegado del „realismo mágico“, esta realidad tangible necesita una transformación de materia bruta „real“ en „prodigiosa“ o „mágica“ mediante la intervención del artista.

Los surrealistas creían en el poder de sugestión de los objetos cotidianos, que constituyen una fuente inagotable de imágenes de lo „maravilloso“; les fascinaba, sobre todo, la confrontación brusca y violenta de tales objetos, alejados en un principio uno del otro. Ya hemos mencionado la máquina de coser y el paraguas en una mesa de disecciones. Los surrealistas lograban este efecto de choque o de asociación fructífera fulminante mediante diversas técnicas de conjugar realidades distintas: el „collage“, la „escritura automática“, el „frottage“, la „decalcomanía“ y el „cadáver exquisito“. Los juegos eran una ocupación predilecta del grupo surrealista, que se reunía en torno a su papa, André Breton, porque ayudaban, según ellos, a descubrir el misterio (de la „realidad absoluta“ o „superrealidad“) a través del azar. Pongamos el caso del „cadáver exquisito“ - las reglas del juego: se dobla una hoja de papel varias veces; en cada sección entre dos pliegues un participante dibuja algo sin mirar el contexto, es decir, lo que han dibujado ya antes los demás. Los surrealistas también utilizaban la lengua (palabras, frases, versos, renglones), creando así, la primera vez que probaron el juego, la famosa frase: „Le cadavre/ exquis/ boira/ le/ vin/ nouveau.“

En el surrealismo, lo sobrenatural es producto de la transformación de la realidad que realiza el hombre mediante la intervención del subconsciente o de los sueños, por ende el surrealismo no sería un producto de la realidad sino algo artificial construido en la imaginación del artista. Alejo Carpentier nos suministra en su novela *La consagración de la primavera*<sup>45</sup> una graciosa imagen aclaradora de la posición „real-maravillosa“, „frente al surrealismo: „Aquí [habla de La Habana], el Cadáver Exquisito se pasea por las calles [...]““. Los cadáveres exquisitos que caminan por las calles habaneras me hacen pensar en la cola de cerdo de los Buendía de Macondo, lo que nos permitirá deslindar la literatura „real-maravillosa“ de la „fantástica“ y seguir circunscribiendo el término.

En la sección *Ciencia y Técnica* del periódico „Neue Zürcher Zeitung“ aparece una foto acompañada de un largo e interesante artículo, *El bebé*

---

45. en: *Obras completas*, tomo VII, p. 337.

*con la cola*<sup>46</sup>, que habla de los órganos rudimentarios y los atavismos como recuerdos genéticos de la evolución de la especie humana. El autor del artículo afirma que el sistema científico que clasifica las especies tiene, por su artificialidad, grandes debilidades y enumera un sinfín de casos límite arrancando de la evolución embrionaria del hombre donde se reflejan similitudes con otras especies (así, en el feto se dan brotes que se parecen a las branquias de los peces o una cola, las cuales se atrofian completamente hasta el nacimiento) a excepción de los llamados atavismos: hombres con el cuerpo entero cubierto de pellejos o con hendiduras en el cuello (branquias), mujeres con más de dos pezones (animales mamíferos), y finalmente, bebés con cola. Así, pues, el defecto congénito descrito por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* está sacado de esta realidad (de casos límite). García Márquez ha asegurado alguna vez que había visto con sus propios ojos este caso real en el Caribe (después de la publicación de su famosa novela).

En la literatura „fantástica“, la realidad y la irrealidad se miden según las leyes del pensamiento empírico. Se hace una clara distinción entre los fenómenos „naturales“ y los „sobrenaturales“ cuya línea divisoria se traza con precisión. Un exceso de nitidez en los límites hace sospechar una preponderancia de la ciencia y el empirismo (cf. la autocrítica de ese autor científico que habla de los atavismos). En la literatura fantástica, por ejemplo, con su exponente especial de la ciencia-ficción, lo maravilloso se separa de la realidad. Para optar por la „revelación privilegiada de la realidad“ (Carpentier) se borra la línea de demarcación entre los dos polos.

Ya que acabamos de mencionar el ambiente caribeño de Macondo (ficticio), sacaremos ejemplos de lo „real-maravilloso“ de esta misma fuente (que podemos dar por conocida entre la mayoría de los lectores).

Los personajes macondinos aceptan como realidad cotidiana, con toda naturalidad, la aparición de muertos (Prudencio Aguilar), esteras voladoras (para ellos un „miserable sobrecamas“), cunas que se mueven solas, la ascensión de una bella muchacha al cielo, etc., sucesos todos que desazonan al pensador empírico, científico, si se esfuerza por explicarlos. En cambio, los objetos que a él no parecen trastornarle mayormente, a los macondinos les causan asombro: el hielo, el imán, la dentadura postiza son maravillas para ellos. Y Remedios no sube al cielo

---

46. Manfred Reitz, *Der Säugling mit dem Schwanz*, en: „Neue Zürcher Zeitung“ del 23-VII-1986.

sobre una nube, un mar de flores o un nimbo sagrado sino sobre el objeto más cotidiano que uno pueda imaginar, la sábana que estaba doblando en el jardín.

La mezcla, la fusión, la simbiosis de lo real y lo maravilloso es una constante en la obra de García Márquez, así como en la literatura y en la vida caribeñas. El ambiente allí parece anular etiquetas dicotómicas como „mágico“ por un lado y „real“, „científico“, por el otro. Los extremos se tocan. Los conceptos de lo „real-maravilloso“ y el „realismo mágico“ reúnen los dos polos separados artificialmente, pero interdependientes de todas maneras.



## CINCO ESCENARIOS

Ha llegado el momento de hacer desfilar ante el lector a los creadores de los principales textos que nos proponemos analizar, una hilera de ocho como primera guarnición y otra de ocho como segunda.

Para que no tengan que emprender su marcha en el vacío, los agruparemos según el espacio en que sitúan la acción de sus obras. Cabe establecer, dentro de las islas antillanas de habla hispana, una subdivisión en escenarios muy diversos. Casi huelga decir que la elección que el autor haga entre ellos influirá profundamente en el lenguaje y la temática (de creencias y rituales), moldeando hasta cierto punto a los personajes, etc., y viceversa.

Las novelas de dos narradores caribeños, el cubano Miguel Barnet y el dominicano Manuel Mora Serrano, me han inducido a fragmentar el medio antillano en:

- 1º aldea
- 2º pueblo
- 3º pequeña ciudad
- 4º metrópoli caribeña
- 5º gran ciudad extranjera (especialmente estadounidense)

Los protagonistas de ambas obras<sup>47</sup> se mueven en cada uno de estos cinco ámbitos en algún momento de la narración, cronológicamente en un caso, desordenadamente en el otro.

Julián Mesa, en el texto de Barnet *La vida real*, pasa por las cinco etapas desde su casa natal, en pleno campo cubano (provincia de Oriente), hasta la emigración a Nueva York. Barnet concede gran importancia a los tránsitos de su personaje al titular las cuatro partes de su novela testimonio *El campo, La travesía, La ciudad y La emigración*.

Profesor de antropología y folklore, Barnet ha asegurado su intención de transmitir al lector una gama lo más amplia posible de información

---

47. Manuel Mora Serrano, *Decir Samán* (Santo Domingo, Taller, 1984).

Miguel Barnet, *La vida real* (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1984).

etnológica sobre la identidad cultural de sus personajes y sabe que logra mejor tal efecto si cubre varios medios o varias épocas históricas (así en el caso de su primera novela testimonio, de 1966, *Biografía de un Cimarrón*)<sup>48</sup>. Barnet sigue, con bastante rigidez, un transcurso lineal y cronológico en su obra, aunque a lo mejor haya tenido que artificializar y docilizar forzosamente la memoria del informante al no respetar que éste le quisiese contar los hitos de su vida en su propio orden, según la importancia que les concediera él mismo.

Manuel Mora Serrano, por el contrario, trata de ceñirse a los saltos que suele dar la memoria de un individuo. El protagonista de *Decir Samán*, Marcos, es personaje bien ficticio, pero que se comporta de una manera más natural, más mimética y más rica en variaciones narrativas que el Julián Mesa de Barnet. La infancia de Marcos transcurre en el campo, en una aldea (Los Abedules), un pueblo (Haguey) y, excepcionalmente, en el pequeño centro urbano más cercano (La Vega), en el centro de la isla, y no se evoca sólo a través de él mismo, sino a través de otro personaje, Urbana, prima suya, de quien se enamora siendo ya adulto y estudiante en la capital; las experiencias en Santo Domingo se

---

48. Su técnica: Como antropólogo, elige a un informante real, de preferencia (muy) anciano, para que pueda dar constancia de un largo período temporal; graba en un magnetófono la entrevista sobre la biografía de esta persona. En un segundo paso, no transcribe lo grabado literalmente, sino que introduce leves toques ficticios aquí y allá, transformando así al informante en personaje de su pieza literaria. (Hay críticos que cuestionan el valor literario, artístico de los libros de Barnet).

Para mayor información directa sobre la manera de trabajar de Barnet, remito al epílogo de su segunda novela testimonio *La canción de Rachel* (Barcelona, Editorial Laia, 1979), pp. 125-150.

Es digno de mención el hecho de que ya con los protagonistas, el Cimarrón y Rachel, de sus dos primeras novelas testimonio, Barnet cubra dos etapas históricas (una antes y la otra después de la Primera República de Cuba) y dos espacios (campo y ciudad) distintos. *El Gallego*, su tercera creación, publicada en 1981, tematiza la inmigración española del siglo XX a Cuba y *La vida real*, la emigración cubana a EE. UU. Se observa una clara persistencia conceptual en la elección de sus informantes, basada en la conciencia etnológica del autor. Los cuatro protagonistas representan grupos marginados del siglo XX cubano: la mujer, el descendiente africano, el español y el emigrante cubano en Norteamérica.

Cf. Angel L. Fernández Guerra, *Cimarrón y Rachel: un continuum*, en: Sariol Prats (ed.), *Nuevos críticos cubanos* (La Habana, Ed. Letras Cubanias, 1983).

narran en conexión con su segundo gran amor, Adelaida, nacida y criada en la metrópoli, que le ofrece un „contrapunto“ (no contraste) a la experiencia con su prima. El uso de esta palabra señala el modo sutil de cómo Mora Serrano se decide a representar la dicotomía entre ciudad y campo, sin establecer polaridades completamente opuestas y sin dar la preferencia a ninguna de las dos. ¿Por qué razón, si no por ésta, lleva la amante urbana un nombre que asociaríamos más bien a un idilio rural, Adelaida y, en cambio, se llama Urbana la prima del campo?

Marcos, como narrador, evoca también recuerdos de una estancia en Nueva York (no sabemos por qué, cuándo se fue y cuánto tiempo duró allá).

Pues bien, Mora Serrano y Barnet son los dos autores que cubren los cinco escenarios antes mencionados.

El poeta cubano Pablo Armando Fernández se ha aventurado en la narrativa con la publicación de su novela *Los niños se despiden* en 1970<sup>49</sup>. El libro está repartido en dos secciones; en la primera, el protagonista, Alejandro, evoca su infancia hasta los catorce años en el *batey* donde se crió. Podríamos colocar el ingenio azucarero en el campo caribeño, como lugar intermedio entre pueblo y aldea. Esta especie de hacienda o finca grande se dedica a la elaboración de la caña y comprende las viviendas de los trabajadores, ingenieros, propietarios, etc., almacenes, estación de tren, oficina de correos incluso, en suma: la infraestructura industrial y comercial de un pueblo. Alejandro va a terminar el bachillerato y a estudiar en Nueva York; narra las experiencias de emigración en la segunda parte del libro. Es decir que de nuevo nos vemos ante la doble perspectiva causada por la emigración a EE. UU., fenómeno central en la cultura caribña actual, sólo que el paso -ruptura- del campo a la gran ciudad extranjera es más abrupto en el libro de Fernández. En Barnet y Mora Serrano, la migración se traza más suavemente, porque incluye las fases intermedias de las ciudades antillanas (3° y 4°), que ayudan a reducir el choque cultural. Vista nuestra temática, cabe concretar que los tres autores mencionados hasta ahora utilizan tanto el material etnográfico que ofrece el campo, incorporando en sus creaciones literarias frecuentes escenas de rituales y creencias hogareños, como mitos modernos, metropolitanos, los cuales dan lugar a prácticas equivalentes, que rozan lo sobrenatural, engendradas más recientemente.

---

49. (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1983).

El puertorriqueño José Luis González desarrolla el argumento de su novela corta *Balada de otros tiempos*<sup>50</sup> en zonas rurales de la isla exclusivamente (1° a 3°). Según las afirmaciones del propio autor<sup>51</sup>, el atractivo de esta obra no reside en su trama, un poco simple y tradicional, sino en la oposición de la vida de la montaña y la de la costa. Para vengar el adulterio cometido por su mujer, un guajiro baja de la sierra y persigue la pareja de amantes que huyeron hacia la costa. Una sola vez en su viaje topa el protagonista con el mundo sobrenatural, cuando se encuentra de repente en un ambiente de „brujería“ en una de las fondas donde se hospeda. Se niega rotundamente a dejarse llevar por las prácticas de la prodigiosa patrona de la casa. La fuerte desesperación y el proyecto vengativo parecen cegarlo en cuestiones de fe.

Manuel Pereira es un cubano procastrista que ha elaborado en la novela, compuesta con una técnica narrativa bastante tradicional, *El Comandante Veneno*<sup>52</sup>, sus experiencias de brigadista adolescente, capitalino, en la gran campaña de alfabetización de 1961, dirigida preponderantemente a la población rural. El libro se destaca en medio del montón de literatura revolucionaria que surgió en torno a esta campaña impresionante, la cual acabó con el analfabetismo en Cuba (el porcentaje bajó de 23, 6 % en 1953 a 3, 9 % a finales de 1961). Es de corte menos panfletario que los otros y su visión, excepcionalmente humana; no se pierde en alabanzas al gobierno de Fidel, trámite que despacha colocando aquéllas en los epígrafes que preceden a cada uno de los 18 capítulos de la novela, donde se citan documentos oficiales.

El adolescente protagonista, Joaquín Iznaga, sale de viaje de La Habana (4°) y hace escala en una pequeña ciudad (3°) y luego en un pueblo (2°), para llegar al final a la aldea (1°), llamada El Veneno, a cuyos habitantes tendrá la tarea de alfabetizar. Resulta interesante seguir los esfuerzos de asimilación de un residente de la metrópoli a un ambiente cultural tan alejado. Le atrae especialmente el mundo de las creencias y rituales de los aldeanos, de modo que el lector del libro de Pereira puede disfrutar prácticamente de un manual etnográfico sobre nuestro tema.

- 
50. (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1978). Utilicé la edición mexicana: (México, Editorial Nueva Imagen, 1978).
  51. José Luis González/ Arcadio Díaz Quiñones, *Conversación con José Luis González* (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1976), pp. 55-58.
  52. (Barcelona, Editorial Laia, 1979).

Reinaldo Arenas se mueve de preferencia en el campo cubano (1°-3°) ya en obras anteriores a 1970 y después en *El palacio de las blanquísimas mofetas*<sup>53</sup>. El protagonista, Fortunato, un muchacho en la pubertad, crece sin sus padres (el padre había dejado a la madre, quien luego se marchó a los EE. UU. a buscar fortuna y terminó aceptando trabajos humillantes) en una casa llena de mujeres: la abuela y las tíos (entre ellos, una soltera y las otras dos abandonadas también por sus maridos) <sup>54</sup>.

Por supuesto que esta disposición familiar condiciona con fuerza nuestra temática: las abuelas transmiten oralmente a los nietos las costumbres tradicionales.

En la casa de Fortunato reina un ambiente de desesperación que nutre los frecuentes contactos de los personajes con el mundo sobrenatural, sus „manías“, para sustraerse por breves momentos a la pesada vida cotidiana.

Vamos a reparar menos en una novela de Arenas, más reciente, *Otra vez el mar*<sup>55</sup>, la cual es una especie de alternación de monólogos interiores de una pareja domiciliada en La Habana en la época (post)revolucionaria y que pasa una semana de vacaciones en la playa del Caribe (3° y 4°).

Luis Rafael Sánchez escogió un solo medio para *La guaracha del Macho Camacho*<sup>56</sup>, la metrópoli de San Juan de Puerto Rico, cuya expresión cultural se mueve en la zona intermedia entre la ciudad caribeña (4°)

---

53. (Caracas, Monte Ávila Editores, 1980).

54. Esta situación social es de lo más común y corriente en el Caribe (y en el resto de Latinoamérica). Son los abuelos quienes crían a los niños, muchas veces en combinación con una especie de matriarcado forzado en una misma casa (después de que los padres han abandonado a sus esposas o concubinas con quienes tienen hijos).

Sirvan de ejemplo las biografías de los mismos autores caribeños: Arenas, García Márquez, Lezama Lima, entre otros. La ONU ha publicado un breve estudio al respecto. La autora se limitó a investigar la situación en el Caribe de habla inglesa, pero me parece perfectamente aplicable también a nuestra área: Joycelin Massiah, *La mujer como jefe de familia en el Caribe: estructura familiar y condición social de la mujer* (París, Presses Universitaires de France/ UNESCO, 1984).

55. (Barcelona, Argos Vergara, 1982).

56. Sánchez, *op. cit.*

y una gran urbe estadounidense (5°), por el fuerte impacto que tiene el vecino del Norte en su Estado Libre Asociado.

Es obvio que la necesidad de tener una fe, creencias, de seguir rituales cotidianos que se apoyen en ellas es una constante (universal). Ahora, los contenidos variarán considerablemente según el espacio cultural en que se den. Con el cambio de escenario del campo a la ciudad no disminuyen los ritos (la pretensión de que se pierde la religiosidad en la ciudad y de que se pasa al ateísmo sería demasiado gratuita), sino que se crean nuevos contenidos míticos adaptados al nuevo medio. Si en la novela de Manuel Pereira, los personajes dirigen sus oraciones a Dios o a algún santo o espíritu, Benny, un adolescente de la clase alta capitalina, las dirige a su coche (un Ferrari) en la obra de Luis Rafael Sánchez. Los „mitos modernos“, forjados en los espacios urbanos, merecerán un capítulo aparte dentro de este estudio, para el que suministrarán materiales los textos de Sánchez, Barnet, Mora Serrano, Fernández y Manuel Granados (este último de la segunda camada de autores).

En nuestra primera fila de narradores nos falta solamente Severo Sarduy, al que mencionamos ahora en último lugar por resultarnos en extremo difícil de clasificar, por ser un marginado en cualquier aspecto. Con sus textos, por ejemplo *Cobra*<sup>57</sup>, queda un poco fuera de toda posibilidad ordenadora. El espacio - por no hablar de los personajes - en todas sus obras no es palpable, se metamorfosea y disuelve constantemente; se sustrae al lector, que a lo largo de todo el libro no puede asentarlo nunca en un lugar seguro y definido. Así le salen de escurridizas sus descripciones de hechos sobrenaturales. Son un desafío para cualquier crítico, cuyo análisis puede dar resultados fructíferos en conexión con los textos de los siete restantes. Éstos indican lugares concretos y reales como escenarios de sus creaciones literarias. No inventan topónimos ficticios (como el Macondo de García Márquez<sup>58</sup>, el Comala de Rulfo o la Santa María de Onetti), sino que aplican los auténticos (¿para dar verosimilitud al texto o para hacer resaltar la presunta identidad cultural inconfundible e insustituible del Caribe?).

La primera hornada de los ocho narradores hasta ahora mencionados (los cubanos Arenas, Sarduy, Barnet, Pereira y Fernández, los puertorriqueños González y Sánchez y el dominicano Mora Serrano) nos van a

---

57. (Barcelona, Edhsa, 1981).

58. Que por lo demás ya aparece en mapas oficiales colombianos - „ricura, ricura“, diría Luis Rafael Sánchez, „la vida plagiando la literatura“ (*op. cit.*, p. 27).

servir de base en el análisis textual porque son al fin y al cabo los que más material suministran, no sólo en cuanto a los cinco escenarios, sino también en cuanto a técnicas narrativas, uso de la lengua, etc., y sobre todo a las actitudes o los tonos transmitidos por los autores, todo ello en vista siempre de nuestra temática „maravillosa“.

En torno a estos ocho autores agrupamos al segundo batallón, que desempeñará un papel subalterno, porque no aporta mayores datos nuevos. Colocamos, pues, a cuatro cubanos y a cuatro dominicanos, todos autores de cuentos, como meros respaldos de los demás. Por tratarse de colecciones de cuentos, la temática, las actitudes, etc., se vuelven más dispersas en estos libros y, por ende, difíciles de abarcar.

Manuel Granados, *El viento en la casa-sol* (La Habana, Unión, 1970).

Dora Alonso, *Una* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977).

Fernando Butazzoni, *Los días de nuestra sangre* (La Habana, Casa de las Américas, 1979).

David Buzzi, *Cuando todo cae del cielo* (La Habana, Editorial Letras Cubanias, 1978).

Arturo Rodríguez Fernández, *La búsqueda de los desencuentros* (Santo Domingo, Taller, 1974).

José Rijo, *Entre la realidad y el sueño* (Santo Domingo, Editora Corripio, 1983).

Marcio Veloz Maggiolo, *La fértil agonía del amor* (Santo Domingo, Taller, 1982).

Roberto Marcallé Abreu, *Ya no están estos tiempos para trágicos finales de historias de amor* (Santo Domingo, Publicaciones Ahora, 1982) <sup>59</sup>.

Ocasionalmente nos vamos a referir a autores, sobre todo dominicanos (Pedro Peix, Diógenes Valdez, José Alcántara Almánzar, Virgilio Díaz Grullón, etc.), que no figuran entre los dieciséis nombrados más arriba. Para las referencias exactas del corpus literario completo remito al lector a la Bibliografía que incluye toda la narrativa estudiada.

---

59. El lugar de publicación indica la nacionalidad del autor.



## EXTRACTOS DEL CORPUS ETNOGRÁFICO

De ninguna manera parece sensato verter sin más en este estudio todo el fichero en el que se ha compilado y amontonado el casi inagotable (por su difícil delimitación) corpus etnográfico.

Aunque nunca constituyan el tema central de ninguno de los textos elegidos, los rituales y las creencias cotidianas y privados, como motivos (subcategoría del tema de una obra) serpentean cual una constante por todos los escritos de la narrativa estudiada. La literatura del Caribe es inconcebible sin esa cadena de peculiares expresiones de fe individualista. Ya que acabamos de entablar un somero contacto con los libros en el capítulo precedente sobre el espacio, aprovechamos ahora la misma dicotomía *ciudad - campo* para separar y ordenar un poco los datos etnográficos que nos suministran nuestros textos literarios. De los dos próximos capítulos, el primero tratará de la presentación de rituales hogareños „tradicionales“ (las tradiciones también están sujetas a renovaciones constantes) originales del campo, y el segundo de los „modernos“ (estas creaciones nuevas asimismo se basan en las tradiciones) metropolitanos. Los dos rumbos separados se unirán luego al ofrecer en un tercer capítulo la encrucijada que muestra la adaptación de unas prácticas habituales en un medio por habitantes del otro: por ejemplo, de aldeanos que asimilan objetos o inventos „mágicos“ urbanos a sus propios usos y costumbres rurales.

La presentación de algunos motivos que acreditan la fe privada y se repiten a través de los cinco escenarios y de las distintas obras constituirá el cuarto capítulo, con el que concluirá la peregrinación por el corpus etnográfico.

Aducir datos escuetos es una cosa, interesarse por la actitud que adopte el narrador (o autor) al respecto es otra, y tal es precisamente el propósito de este estudio. El análisis textual ayudará a colocarnos al corriente. Disponemos de muy pocos testimonios personales de nuestros autores en que basarnos. Sería más fácil y fidedigno elucidar la postura de los creadores de nuestros textos si tuviéramos acceso a la confesión de sus creencias. En el caso de García Márquez sí se dispone de unas sugestivas decla-

raciones acerca de sus convicciones en cuanto a la fe en el capítulo *Supersticiones, manías, gustos* del libro *El olor de la guayaba*<sup>60</sup>, las cuales cuadran bien con los resultados del análisis de estilo y tono del crítico Ricardo Gullón<sup>61</sup> de doce años antes. La vida privada de García Márquez está saturada de comunicación con un mundo sobrenatural, racionalmente inexplicable. El autor vive plenamente en su mundo „supersticioso“, se zambulle en él sin necesidad de análisis. Y en este mismo tono, natural y auténtico, narra los acontecimientos „real-maravillosos“ de su Macondo ficticio. Él no se excluye del mundo de las „manías“ de los Buendía.

En su credo privado expresa con absoluta seguridad que el número 13, los gatos negros y pasar por debajo de una escalera (que comúnmente en Europa, EE. UU. y Latinoamérica figuran entre los portadores de mala suerte) a él le protegen de los peligros, igual que las flores amarillas, de las que depende completamente. Gabo enumera objetos de los que tiene que mantenerse alejado porque tienen „pava“ : el oro, acuarios en la casa, caracoles detrás de la puerta, flores de plástico, pavos reales, mantones de Manila; luego, cantantes españoles de tuna, músicos que tocan en la calle; o ciertas palabras del vocabulario de los sociólogos como *nivel, parámetro, contexto, simbiosis, enfoque* (procuraré evitarlas, pues, en este trabajo) o las conjunciones *y/o, contra de, por*. Las prendas o vestidos son de una importancia vital para él (para cualquier latinoamericano tienen mucha transcendencia, más que para un europeo o un norteamericano), nunca se viste de frac o de smoking (lo demostró en la ceremonia en la que se le otorgó el premio Nobel), ni anda desnudo con zapatos (o fumando), ni hace el amor con calcetines puestos, ni vuelve a usar alguna prenda que llevaba cuando le ocurrió algo raro o malo.

Esta lista de portadores de mala suerte o „pava“<sup>62</sup> no es de validez colectiva, sino muy personal de Gabriel García Márquez. Rara vez he oído hablar a una persona de Europa Central, por ejemplo, tan abiertamente sobre sus creencias más íntimas aunque corra el peligro de quedar en ridículo (en público). Pero García Márquez es del Caribe y allá es diferente.

---

60. García Márquez, *op. cit.*, 165-173.

61. Ricardo Gullón, *García Márquez o el olvidado arte de narrar* (Madrid, Ediciones Taurus, 1970).

62. *Pava* al parecer se utiliza sólo en Venezuela y quiere decir „mala suerte“ o „mal gusto“. Puede que la palabra se haya formado a base de la asociación de *pavo-near, gallardear* de objetos cursi y de mal gusto (García Márquez menciona a los nuevos ricos en conexión con el mal gusto).

### MANIFESTACIONES RURALES DE LA FE

„El campo despierta la imaginación de lo sobrenatural.“

(Miguel Barnet)

He pensado que tal vez fuera conveniente ahora precisar la temática llenándola de contenidos concretos. Ya hemos anunciado que por el momento (es decir, en estos cuatro capítulos) haremos caso omiso del análisis de la forma, la técnica, el estilo de que se sirve el narrador (o autor) y que estará en el centro de interés de nuestro estudio. Pescaremos los ejemplos etnográficos en bruto, sin que nos preocupe todavía la sal que transforma estos datos en plato literario.

Este propósito impone casi que saquemos las primeras muestras de rituales cotidianos y privados de la novela de Manuel Pereira sobre la campaña de alfabetización en el campo cubano, que presentamos en el último capítulo como una especie de manual etnográfico.

Entre los habitantes del caserío El Veneno en la Sierra Maestra, a los que el protagonista, Joaquín, brigadista adolescente<sup>63</sup> dirige sus intenos alfabetizadores, vive una campesina de nombre Olvido Aguabella<sup>64</sup>. Esta mujer, para protegerse de „hechicerías“ dirigidas contra ella por sus enemigos potenciales, sigue su propio y solitario ritual nocturno<sup>65</sup>: Sale de casa, se desnuda (cf. importancia de la indumentaria en el credo personal de García Márquez), se arrodilla e invoca a un santo pronunciando tres veces (magia de la repetición y del número 3) su nombre, *San Alejo*,

---

63. Su padre le dará el apodo burlón que explica el título del libro: Comandante Veneno.

64. El mundo de los campesinos o guajiros caribeños roza lo sobrenatural y la sensualidad - nomen est omen - el autor crea una onomástica que refleja la sensualidad con la que los aldeanos se enfrentan al medio ambiente, a la naturaleza que les rodea. Aromas es otro apellido del caserío, Lumbre el nombre de una muchacha, etc., imágenes sensoriales todas.

65. Manuel Pereira, *op. cit.*, pp. 60-62.

para que éste *aleje* (la paronomasia burlona es obvia) de ella la magia negra enviada contra su persona; además combina tres cabezazos contra la tierra con tres cruces que dibuja en el aire con el machete. Cada noche acaba este ritual en un estado de agotamiento, „posesa, compulsiva y sudorosa“. Especialmente contra el mal de ojo, suele esconder ojos (analogía) de sapo debajo de una yagua a la que echa sal<sup>66</sup>.

Para eliminar el influjo de su hermana, rival, amante de su marido, Olvido trata de ganar influencia sobre los espíritus responsables del asunto practicando dos pequeños rituales en el portal de la contrincante: desparrama cenizas de *zunzún*<sup>67</sup> tostado o entiza unos pollos ahí mismo. Desde luego, siempre se trata de recursos sacados directamente del medio, de la fauna en particular (ojos de sapo, colibríes, pollos) que utiliza para sus pequeños rituales privados, los cuales hacen recordar grandes sacrificios de animales con los que un grupo trata de amansar a los dioses y espíritus.

Estos dos rituales de la campesina no producen el efecto que ella deseaba, pero no se da por vencida y echa mano de recursos más exóticos:

[...] cambió de estrategia y empuñó nuevas armas: colores, perfumes, creyones labiales, polvos, delineadores de pestañas, esmalte de uñas, cremas, desodorante, redecillas, peinetas y los jabones de tocador que la madre de Joaquín le había enviado en un paquete desde la capital<sup>68</sup>.

Es universal la creencia de que en el pelo, las uñas, la sangre, la orina, los dientes extraídos (secreciones del cuerpo humano) residen fuerzas mágicas singulares, y que, por lo tanto, se pueden aplicar para dominar a una persona, en bien o en mal. Bejerano, el marido de Olvido, asegura al joven brigadista que conoce a un hombre que enloqueció después de haber tomado café con „doce uñas de cristiano“<sup>69</sup> que una mujer, quizá para vengarse de él, le había echado dentro.

---

66. No creo que el mal de ojo necesite mayor aclaración. Se trata de un concepto mágico de gran difusión en Europa meridional y en toda América Latina y alude al poder maléfico de la vista o mirada de una persona que puede influir en la desgracia, el mal de otra persona. Se han creado innumerables recursos para prevenir el mal de ojo.

67. *zunzún* es voz onomatopéyica cubana que designa „una especie de colibrí“.

68. *ibidem*, pp. 169-170. Bien mirado este ritual no pertenece al presente capítulo, sino al que se ocupa de las asimilaciones (cf. pp. 61-68).

69. *ibidem*, p. 55.

En el batey de la novela de Pablo Armando Fernández<sup>70</sup>, una mulata de ojos verdes (en el Caribe, los mulatos con ojos verdes, llamados „remendados“, son las personas más temidas en cuestiones de magia negra), para ganarse el amor de un hombre, le echa a éste, en el café también, las cenizas de sus uñas cortadas y los pelos pubianos recogidos de las sábanas.

Amparo (una mujer santera) en la novela testimonio de Miguel Barnet, *La vida real*<sup>71</sup> prepara un brebaje muy parecido para la esposa de un oficial enamorado de una muchacha joven: un compuesto de orina y cenizas de las uñas de los pies del marido y de „ingredientes“ de la esposa también; „y le daba a beber ese mejurge [es forma popular de *mejunje*] al oficial en el desayuno. Pero ni así lo amarró.“

Al protagonista Julián le advierten que tiene que cuidarse de los „bilongos“ o „brujerías“ de su amante, es decir que tiene que vigilar bien la ropa, la almohada y las suelas de los zapatos<sup>72</sup>.

Genoveva es otra mulata (un poco santera y espiritista) del mismo batey El Deleite, en el libro de Fernández<sup>73</sup>. Para quedar encinta de una vez, repite un ritual cada noche antes de que se acueste su esposo; pone un vaso de agua clara a los pies de la cama matrimonial „para que las ánimas vírgenes que rondaban a su marido se ahogaran.“

Y Aurora le daría la razón a Genoveva:

**P**orque Aurora culpa de las desgracias que padecemos a los espíritus oscuros, a los cuales se les amansa con vasos de agua, flores, velas y oraciones<sup>74</sup>.

Es la misma Aurora la que suele limpiar a sus santos de palo con agua, miel y aceite, a los de yeso con agua de colonia. Y además cocina para ellos<sup>75</sup>.

Pocas páginas más adelante, el narrador describe toda una colección de rituales que deben aumentar la potencia masculina.

---

70. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 99.

71. Barnet, *op. cit.*, p. 114.

72. *ibidem*, p. 149.

73. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 179.

74. *ibidem*, p. 264.

75. *ibidem*, p. 264.

[...] polvos y yerbas que aspiradas, absorbidas o untadas en ciertas partes muy sensitivas del cuerpo (piensa en el pene) hacen de Pulgarcito un Supermán y de Benitín un Eneas [...] y de Pedro Harapos el mismísimo Popeye el Marino<sup>76</sup>.

Otro personaje femenino de la novela de Fernández, Lila, procura aprender algo de la adivinación conga (africana) y lucumí (yoruba de África Occidental) y se va haciendo experta en este oficio. Durante noches enteras, a la luz de la luna nueva, rompe cocos y tira cuatro (¿por los puntos cardinales?) pedazos al aire. Según el orden en que caen al suelo, ella descifra su futuro<sup>77</sup>.

Para asegurarse interroga a los santos en otro ritual nocturno en que derrama sobre su cuerpo desnudo, después de medianoche, un „junje“ de miel, clara de huevo batida, aceite de semillas de girasol y zumo de hojas aromáticas<sup>78</sup>. Una intención similar tendrá Ianita, también domiciliada en la central azucarera, cuando suele dibujar con cascarilla (‘blanquete hecho de cáscara de huevo’, *DRAE*) cruces blancas en cocos secos que luego se pasa por todo el cuerpo desde la cabeza a los pies<sup>79</sup>.

Comprobamos que todos estos pequeños rituales hogareños los ejecutan las mujeres, que son ellas amas de casa familiarizadas con los quehaceres domésticos. Es natural, pues, que se acerquen en su práctica cotidiana a las creencias y mitos, en un principio, abstractos y que imiten la rutina diaria de las labores manuales, caseras en los rituales: moler tiza y uñas, tostar uñas y colibríes, recoger pelos de la sábana, cocinar para los santos y limpiarlos, preparar vasos de agua y „junjes“, brebajes de toda clase, romper cocos, etc.

El acceso de los hombres a las cuestiones de fe parece menos empírico, menos exteriorizado, menos expresivo, en suma, menos ritualizado. Se mantienen en un plano más abstracto e introvertido.

He aquí dos ejemplos del tipo de creencias que sigue el padre de una familia campesina, como ilustración de su fuerte instinto amparador hacia

---

76. *ibidem*, p. 191.

77. En el cuento *La noche de San Bartolomé* de Manuel Granados, *op. cit.*, p. 48, se practica un ritual de adivinación parecido con piedras en vez de pedazos de coco para presagiar el parto de una mujer, que da el resultado: „Si la pican, se jode“, es decir que una cesárea puede que salga mal.

78. P. A. Fernández, *op. cit.*, pp. 42-43.

79. *ibidem*, p. 211.

su prole. El lector de la novela de Pereira sabe por Bejerano (marido de Olvido) que en el momento de despedirse de su familia, al alejarse, no se atreve a mirar hacia atrás donde se quedaron ellos por creer que, de lo contrario, se le van a morir los hijos<sup>80</sup>.

Durante su estancia en el campo dominicano, el protagonista, Marcos, de *Decir Samán*<sup>81</sup>, se entera un poco del procedimiento que aplican los campesinos para elegir los nombres de sus hijos. Consiste en repetir siempre los nombres de la(s) generación(es) anterior(es), de padres y abuelos, lo que crea una gran confusión (cf. los Buendía de Macondo), además de añadir el nombre del santo del día, todo ello para no perder la suerte. El campesino jamás llama luego a sus hijos por el nombre de pila; si no, les caería „lo malo“, la mala suerte.

Julián, el protagonista de *La vida real* observa al pie de la letra los preceptos „supersticiosos“ de su abuela que vive en el campo. Si ella afirma que las prostitutas no tienen ombligo porque son hijas del diablo, Julián les revisa la barriga y las rehuye: „[...] y no sé si fue una ilusión óptica, como se dice, o si fue verdad, pero no le vi el ombligo“<sup>82</sup>. O si la abuela sostiene que a quien se orina en la punta de un arco iris, le va a caer el dinero del cielo, Julián: „De zanaco me puse a caminar por si las moscas. Caminé sin alcanzar la punta“<sup>83</sup>.

Recapitulando, pues, se puede concluir que en el campo hay una diferencia entre los sexos en la forma cómo mantienen, se expresan y se transmiten los mitos y las creencias. La realización de rituales cotidianos privados corre a cargo de las mujeres de la casa primordialmente. Si se trata de un ritual colectivo de curanderismo, de adivinación, de vudú, de santería, de espiritismo, etc., la distribución de los sexos en la realización es más equilibrada. Los hombres ayudan a mantener las creencias siguiendo prescripciones y tabués.

---

80. M. Pereira, *op. cit.*, p. 103. En el lector occidental surgen reminiscencias orfísticas.

81. M. Mora Serrano, *op. cit.*, p. 104.

82. M. Barnet, *op. cit.*, p. 51.

83. *ibidem*, p. 64. Ya que hablamos del arco iris, vamos a añadir que Julián recoge una creencia al respecto (difundida en Cuba, también en España y en muchas partes de Europa) : Cuando llueve con sol, se dice que el diablo se está casando. *ibidem*, p. 56 cf. E. Hoffmann-Krayer (ed.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Berlin/ Leipzig, Walter de Gruyter, 1936), s. v. *Regen*.



### „MITOLOGÍA MODERNA“ METROPOLITANA

Adoptamos el término de Roland Barthes en el título de este capítulo, aunque no nos parezca muy acertado cargar la expresión *mito*, ya abrumada de tantos matices, con otro concepto más. El ambiente metropolitano de una sociedad industrializada constituye terreno abonado para nuevas recomposiciones de los contenidos sagrados permanentes, de cuyas fuerzas sobrenaturales se promete el hombre, en su lucha diaria para sobrevivir, un apoyo adicional imprescindible.

Razones para la necesidad de tal auxilio las hay en abundancia en las grandes ciudades de Occidente, donde el hombre es consciente de que tiene que aprender a vivir amenazado por la catástrofe atómica, el colapso ecológico y el económico (crisis de desempleo, etc.). La conmoción ha podido crecer a base de la creencia delirante en el progreso, la tecnología, la modernidad, el consumo, cosas todas que reflejan el anhelo del ser humano por lograr la omnipotencia y dominar el mundo. Asimismo han surgido fenómenos menos dramáticos en la actualidad urbana, como el stress o el aburrimiento, que hacen al habitante de las metrópolis volver la espalda al establecido „racionalismo“ utilitario, pragmático y dedicarse cada día más a muletillas „maravillosas“ : la meditación, la mitología de otras partes del mundo, la astrología, la interpretación de los sueños, la mística de los números<sup>84</sup>, el ocultismo, la parapsicología, las brujas (feminismo), el oráculo chino I-Ging, el Tarot, etc. Se preconizan tales servicios en numerosos anuncios, en las revistas, por ejemplo.

---

84. Una agencia suiza de empleos, especializada en proporcionar trabajo a altos funcionarios, además de considerar las pruebas de rendimientos racionales (el curriculum, la formación, la experiencia, la apariencia, etc.) para la selección responsable de un candidato, se orienta por la astrología, la grafología y por la obra clásica de la numerología mántica de Cheiro, *Das Buch der Zahlen* (Freiburg i. Br., Hermann Bauer Verlag, 1981).

Roland Barthes<sup>85</sup> enumera como principales portadores de los „mitos“ cotidianos modernos que trata de sacar a luz y fijar: la propaganda, la fotografía, la lengua, el discurso escrito, el deporte, el cine, el reportaje, el teatro, la pintura, el cartel, etc. Todos divultan tópicos tales como la libertad, la vastedad, la autonomía, la funcionalidad, la comodidad, la modernidad, el lujo, el éxito, y otros por el estilo.

Las innovaciones técnicas de las culturas imponen nuevas proyecciones para la veneración, la sacralización en la esfera primordialmente material. En los objetos de culto modernos se hacen tangibles los eternos contenidos de la fe y sus metas (protegerse de los peligros, fomentar intereses personales, etc.).

Nuevamente queremos evitar un término *-fetiche-* cargado de excesivos significados científicos y populares<sup>86</sup>, valoraciones peyorativas (Marx<sup>87</sup>, Freud) que, con todo, se han alejado del concepto inicial que nombraba así a los objetos sagrados originales de las culturas africanas en cuyo ambiente fue creado el vocablo (por colonos portugueses a partir del siglo XV, *feitiço*).

El fetiche es un objeto material que personifica el poder, el cual supera las fuerzas naturales del hombre y se activa y aumenta con regalos, sacrificios y libaciones. Sin estas fuerzas el objeto se desvaloriza y lo tiran. Los fetiche están al servicio de la comunidad; mucho menos, al del individuo<sup>88</sup>.

Volvamos de África, a nuestro ambiente metropolitano y a las adaptaciones modernas de los „fetiche“, a los que vamos a llamar, de un modo neutro, objetos de culto, cuyas fuerzas sobrenaturales y cuyo sentido mágico y religioso todavía no están codificados claramente por la

---

85. R. Barthes, *op. cit.*, p. 92.

86. El yo-narrador del cuento *Recuperación de tiempos*, en: Arturo Rodríguez Fernández, *op. cit.*, p. 181, utiliza el término *fetichismo* para señalar la manía de guardar objetos que evocan hitos espirituales del pasado: papeles, cartas, viejos chiclets, mechones de pelo, colecciones de sellos, discos, etc.

87. W. Benjamin y otros críticos de la industria cultural como T. W. Adorno y M. Horkheimer, se apoyan en la interpretación de K. Marx. Cf. Max Horkheimer/Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt a. M., Fischer, 1985).

88. J. F. Thiel, *Was sind Fetische?* (Frankfurt a. M., Museum für Völkerkunde, 1986).

colectividad (en cien años tal vez sí). La comparación con los tradicionales fetiches africanos, con toda reserva, es un modo de fijar el uso y el significado de los nuevos objetos. Requieren una veneración, una consagración y un cuidado especiales. Se los trata como a seres animados. Son símbolos de prestigio social: vestidos<sup>89</sup>, joyas, comidas y bebidas (artículos de marca)<sup>90</sup>, últimamente computadoras y robots, „hits“ musicales, reliquias en torno a ídolos de pop o „estrellas“, perros falderos, el fútbol (en el Caribe más bien el „beis“), etc.<sup>91</sup>, y finalmente el más sobresaliente de entre ellos, el coche con el que damos entrada a la relación descrita en la novela *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, entre un joven de 18 años, Benny, y el coche de marca, un Ferrari, que le ha regalado su padre.

**B**enny ocupa las mañanas en el lustre meticoloso de su Ferrari. Un cuidado pormenorizado con atención atenta a los guardafangos, los parabrisas, los tapabocinas, los aros, la capota: atención atenta con amonía para el brillado, cera para la carrocería, aspiradora para los asientos, escobilla para los rincones inaccesibles a la aspiradora. La gran tarea toca a su fin cuando la carrocería lanza cuchillos de luz por toda la marquesina [...] o sea que me gusta ofrecerle cucharaditas de comida a mi Ferrari<sup>92</sup>.

Para el hijo único y muy mimado de una familia prominente de la alta sociedad de San Juan de Puerto Rico (el padre es senador), el coche

- 
89. En un artículo de la revista popular de mujeres „Cosmopolitan“ No. 11 (1983), p. 35, Rosa Stern, *Verzaubern Sie den bösen Alltag*, habla de una amiga, mujer carrerista, que para negociaciones importantes y difíciles va vestida de cuero, porque cree en la „magia de la piel de animal“ que concede fuerza a su personalidad; por ende se siente más segura de sí misma. También Picasso, García Márquez y muchos más creen en la energía del vestuario.
  90. Véase Roland Barthes, *Beefsteak und Pommes frites*, en: *op. cit.*, pp. 36-38. Barthes llama la atención sobre la „mitología de la sangre“ en conexión con la carne de res y el vino. Quien come la carne casi cruda asimilará las fuerzas del buey.
  91. Aquí cabría remitir a una colección de publicaciones italianas, editadas en español por Mondibérica en 1987. Los respectivos volúmenes tratan los siguientes objetos de consumo: zapatos, medias, corbatas, gatos, oro, vino, muebles y muchos más. Cf. A. Fernández-Rubio, *Reivindicación del sibarita. Historia de los objetos de consumo*, en: „EL PAÍS“ del 19 de febrero de 1987.
  92. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 123.

de lujo cubre varias necesidades vitales. Le da un sentimiento de omnipotencia (el sentido de la velocidad, por ejemplo):

[...] y caigo en sesenta: ay Ferrari no te rajes: qué locura rica, qué rica locura. Caído en sesenta y levantado en setenta: Ferrari papasote. Ferrari guasote: Ferrari machote: en un delirio<sup>93</sup>.

El objeto de culto automóvil para Benny es, además, un sustituto de las relaciones humanas (con mujeres especialmente), es decir, conversa con su Ferrari, tiene nostalgia de él, lo adora<sup>94</sup>. Cuelga un retrato de su coche encima de la cama al lado de los recortes de las revistas „Oui“, „Playboy“ y „Penthouse“, de playmates que le acompañan en su masturbación junto con el recuerdo de la „velocidad automotriz“ de su Ferrari, que también incita sus deseos sexuales. Aquí nos acercamos ya al sentido que Freud ha dado al fetiche (cf. zapato de la mujer como pars pro toto): „[...] Ferrari penetrado por el deseo de Benny“<sup>95</sup>. Y más bien en la dirección de Roland Barthes, que ha señalado el significado profundo del calambur que hace una diosa del coche de marca Citroën D. S. - „déesse“<sup>96</sup>, va la necesidad de Benny de conceder a su coche poder divino: el Ferrari es sustituto de Dios al que dirige sus oraciones:

**F**errari nuestro que estás en la marquesina, santificado sea tu nombre, o sea que venga a nos el reino de tu motor y tu carrocería. Y man, perdona el pecado de correrte como si fueras tortuga, amén<sup>97</sup>.

El breve ensayo de Barthes ha estimulado a varios escritores a desarrollar el tema del coche como objeto de culto. Jürg Altwegg en su artículo *El escritor y su coche: Entre la maldición y la fascinación*<sup>98</sup> habla del „fetiche de una sociedad móvil“ sin el que es inconcebible ya el arte, la literatura, el cine, y analiza pasajes literarios de Brecht, Hemingway, Leiris, Georges Simenon, quienes se ocupan del motivo del automóvil.

---

93. *ibidem*, p. 230.

94. *ibidem*, p. 169.

95. *ibidem*, p. 171.

96. R. Barthes, *Der neue Citroën*, en: *op. cit.*, pp. 76-81.

97. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 169.

98. Jürg Altwegg, *Der Dichter und sein Auto: Zwischen Fluch und Faszination*, en: „Basler Zeitung“ (6-III-1986), p. 3.

Peter Burri ha proseguido y profundizado la idea de Barthes en su reportaje sobre la „Déesse“, „Göttin“ einer automobilgläubigen Zeit<sup>99</sup>.

Un tipo de sincretismo entre la religión oficial, los conjuros mágicos, el progreso y la técnica será el que incite a un cardenal a bendecir un nuevo coche destinado a prestar servicios de ruta<sup>100</sup>.

Tanto Leiris, como Hemingway o Hans-Jürgen Heinrichs al que acabó de citar, entre otros, han descrito las carreras de automóviles como „rituales“ modernos, „alquimia“, „una solución pasajera de conflictos terrenales“, un éxtasis que se apostrofa con el código secreto y mágico „Fórmula 1“. El prurito del extremo peligro en las carreras hace que el momento de bajar del bólido se convierta en un acto de resurrección<sup>101</sup>.

Sobre el lector de *La guaracha del Macho Camacho* se desata una verdadera avalancha de objetos de culto metropolitanos (de la ciudad americanizada de San Juan) : atuendos que denotan un aire lujoso y deportivo - zapatos de tennis y polo shirt; comidas y bebidas exóticas, es decir norteamericanas (sopa Campbell, Coca Cola) o europeas (Grand Marnier, Pommard blanco) ; finos perfumes y cosméticos franceses (Guerlain, Coco Chanel) ; flores y frutos de plástico ; los „media“ : revistas, cine, telenovelas ; discotecas, restaurantes y clubs ( „Contri“, Rotarios). Menciona Sánchez el culto a los ritmos caribeños, al baile y a los artistas „estrellas“ que los estrenan. El sinfín de figuras de culto o ídolos que aparecen en la obra del autor puertorriqueño proceden de los sectores más diversos de la „cultura“ de Occidente (el cine, la literatura, la pintura, la música, la moda, etc.) y tanto del ambiente caribeño (Oscar de la Renta como diseñador de modas, Iris Chacón como artista de baile y canto, Porfirio Rubirosa como gigolo) como del estadounidense (Max Factor, Liza Minelli, Richard Burton) y del europeo (Coco Chanel, Sofía Loren, Jean-Paul Belmondo).

---

99. En: „Neue Zürcher Zeitung“ (19-X-1985), p. 80. Quisiera mencionar un artículo periodístico representativo de los tantos que han aparecido últimamente. La revista alemana „Der Spiegel“ (9-IX-1985), pp. 36-67 publicó un editorial largo sobre el „mito“ del Mercedes Benz: *Der Stern strahlt noch in hundert Jahren* en el que el autor describe la estrella de tres puntas como „una especie de custodia“ que figura en el capot del Mercedes.

100. Hans-Jürgen Heinrichs, *Die katastrophale Moderne* (Frankfurt a. M., Qumran, 1984), p. 101.

101. *ibidem*, pp. 113-115.

El resto de los autores que se han ocupado del espacio urbano del Caribe -son principalmente Barnet, Fernández y Mora Serrano- presentan, aunque con menor densidad que Sánchez, objetos similares de culto y rituales urbanos.

Los barrios hispanos en el exilio neoyorquino les suministran bastante material. El protagonista yo-narrador de *Decir Samán*, de Mora Serrano, medita sobre su estancia en Nueva York y menciona discotecas, boites, el vino internacional, la brutalidad de los asaltos (o *jolopes* - anglicismo usado entre los hispanos de Nueva York - *hold-up*<sup>102</sup>), la mujer rubia, alta, „vaca de país de leche y quesos“, Greta Garbo, Ingrid Bergman (el exotismo de los caribeños<sup>103</sup>), el „dios dinero“ que lo envuelve todo<sup>104</sup>.

Para los exiliados caribeños en las grandes ciudades norteamericanas (Miami, Tampa, Nueva York) la música hispana, el cine hispano y, sobre

---

102. M. Barnet, *op. cit.*, p. 263.

103. Guillermo Cabrera Infante ha analizado en su típico tono burlón, genial, el „mito de la mujer rubia“, sobre todo en el Caribe. En el epígrafe de su novela *La Habana para un Infante difunto* (Barcelona, Plaza & Janés, 1986) anticipa uno de los temas predilectos que tratará en el libro al citar a Carl Denham: „(after taking a good look at the natives) : ,Blondes seem to be pretty scarce around here. ‘ King Kong“.

O en su colección de ensayos y críticas cinematográficos *Arcadia todas las noches* (Barcelona, Seix Barral, 1978) ha publicado en las páginas 96-108 *El mito de la mujer rubia*.

Las obras de creación consultadas para este estudio contienen igualmente ese mito. Un pobre campesino cubano acude a La Habana con el sueño de que va a encontrarse con „una mujer rubia, hija de hacendados, que lo iba a poner a vivir como un marqués.“ (Barnet, *op. cit.*, pp. 78-79).

Arturo Rodríguez Fernández en su cuento *Recuperación de tiempos*, en: *op. cit.*, p. 183, realza el pelo rubio de la Virgen María: „Y Ana me sonreía como siempre, con su rostro de Angel bueno, de Virgen María rubia, de ingenuidad.“

Los vecinos del pueblo en Fuentérigo en el cuento *La Forastera* de Pedro Peix, *op. cit.*, pp. 39-40 quedan embelesados ante la aparición de una mujer rubia que viene de fuera: „, [...] nunca antes unos ojos tan grandes, en mi vida unos cabellos tan rubios, primera vez una cara tan blanca, ni en sueños tan alta y delgada habíamos visto una mujer como esa [...] Esa cara, esa piel, esos cabellos como de maíz [...]“.

104. M. Mora Serrano, *op. cit.*, pp. 20-22.

todo, los canales hispanos de televisión y radio cobran una importancia capital. Las telenovelas (o „teleculebrones“ como los llama Sánchez<sup>105</sup>) y los programas de deporte (baseball) disfrutan de la mayor audiencia. Igual que el sueño de comprar una finca en la patria, las telenovelas latinoamericanas se nutren del sentimiento de nostalgia de la tierra. Además, los televisores reducen el aislamiento del individuo en la metrópoli - están encendidos prácticamente las 24 horas del día „para sentir alguna compañía“<sup>106</sup>. Barnet menciona también en su novela testimonio el caso de una anciana solitaria que en su pequeño apartamento provoca una inundación al enterrar a su único compañero, un perro faldero (poodle negro) en el inodoro llenándolo de tierra y adornándolo con una cruz blanca<sup>107</sup>.

Barnet pinta interiores de los hispanos en Nueva York con flores artificiales y almanaques extranjeros, etc. Su protagonista nos habla de los lucrativos negocios con medallas de oro con estampas de santos, compradas en Cuba y vendidas entre los exiliados como amuletos. La aculturación de los emigrantes del Caribe en Nueva York no es total para el protagonista de Barnet. Rituales y objetos sagrados siempre guardan alguna relación con la tierra patria.

En cambio, en la parte del libro *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, que tiene como escenario la ciudad de Nueva York, la cultura norteamericana llega a prevalecer. Este protagonista se mueve en un estrato social más alto que el anciano cubano de Barnet que nunca aprendió el inglés.

[...] el sexo rabelesiano, rimbaudiano, baudelairiano, a la francesa, edith piaf y la mistinguet, bardot y bovary : el sexo confidential y times & life magazines, valentino, lancaster, peck, gable, sinatra, di maggio, whisky, ginebra, vodka ; sexo martinis y sexo manhattan on the rocks [...].

Pudiste hablar de madame castello y de su amante, un magnate de la pepsi-cola ; poetisa de pacotilla, exuberante, de útero exaltado y ‘una profunda devoción por los adolescentes y los fairies que son los verdaderos ángeles que nueva york oculta en sus mejillas :’, maquillados con cosméticos de helena rubinstein, a quien el propio picasso en persona diseñó las alfombras

105. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 22. (Cf. nuestro breve capítulo sobre el carácter ritual de ver telenovelas, pp. 87-89).

106. M. Barnet, *op. cit.*, p. 278.

107. *ibidem*, p. 259.

para su oficina de la quinta avenida ; el sweepstakes de la senectud y lo transformistas del moroccan village, la electrifying gigi con sus espaldas ava gardner y sus senos marilyn monroe, sólo que eran una ilusión de maquillaje y luminotecnia ; [...] <sup>108</sup>.

Cuando se trata de mitificar o adorar asuntos culturales extranjeros, la clase (media-) alta caribeña, sobre todo, pone siempre un ojo en Europa (Francia) más que en EE. UU. Tal criterio lo sostiene una representante de la burguesía dominicana, la tía soltera de una de las amantes del protagonista Marcos, la urbana, Adelaida, de *Decir Samán*. En la biblioteca de la casa señorial, esta tía Agatha revela su credo personal a Marcos :

[...] yo vivo en la tierra, para ello Bretón es mi Dios, Sartre mi Espíritu Santo y Jung mi salvador<sup>109</sup>.

---

108. P. A. Fernández, *op. cit.*, pp. 303-305.

109. M. Mora Serrano, *op. cit.*, p. 76.

## ASIMILACIONES

A medio camino de confeccionar el corpus etnográfico, vamos a espigar ahora un par de casos de intercambio entre dos espacios, el rural y el urbano, que hemos tratado por separado hasta aquí.

No sorprende que gente del campo mantenga su fe personal en el medio extraño de la metrópoli (más obstinadamente aún si ésta es extranjera), meta de su migración.

Durante la lectura de la última parte de *La vida real* de Barnet, la que relata las experiencias del protagonista en Nueva York, nos damos cuenta de que los exiliados cubanos necesitan conservar las costumbres propias tocantes a la fe. Se muestran reacios a la aculturación total en el nuevo ambiente; sobre todo en la primera generación el proceso avanza muy lentamente.

Esta tendencia la trazan, asimismo, en sus novelas Fernández, Mora Serrano y Reinaldo Arenas. En la obra de este último *Otra vez el mar*<sup>110</sup>, la pareja que reside en La Habana expresa su fe siempre indirectamente, a través de recuerdos de las madres que vivían en el campo.

Los modernos objetos de culto, creencias y rituales metropolitanos repercuten y se extienden en el mismo espacio rural con menos dificultad que entre la población rural emigrada a la ciudad, al parecer. Los campesinos, en su medio habitual, incorporan las novedades exóticas a la base segura de su credo tradicional de un modo peculiar, sincrético.

Manuel Pereira especifica estos procesos de asimilación por parte de la población rural en una aldea muy alejada de las ciudades. Los brigadistas alfabetizadores procedentes de la capital salvan los muros de las casas de guajiros cubanos y entran en contacto estrecho con ellos durante varios meses. Por esta convivencia se produce un cierto intercambio cultural. El brigadista Joaquín se siente atraído por las creencias cotidianas y privadas de sus alumnos aldeanos y se muestra ávido de conocerlas

---

110. R. Arenas, *op. cit.*, pp. 14, 20, 26, 59, 100.

más a fondo. Acaba asimilándose al ambiente: oye voces, ve almas en pena, presiente el futuro, etc.<sup>111</sup>. Los mecanismos de adaptación funcionan según el principio de reciprocidad; se trata de una compenetración, un proceso mutuo. Los guajiros al verse enfrentados con objetos de raíz urbana, los reinterpretan a través de la propia mentalidad, la necesidad afectiva o los sentimientos, y los llenan incluso de valores sobrenaturales por la extravagancia, el exotismo.

En el penúltimo capítulo ya mencionamos el caso de los productos cosméticos que una guajira trata de introducir en el sistema rural de hechizos amorosos. Los habitantes de El Veneno se hallan de pronto de una manera directa o indirecta (por vía de fotos y cuentos, por ejemplo) ante las siguientes novedades materiales: una radio, un espejo, fotografías (en las que se ven retratados a sí mismos), gafas, un piano, la „mágica energía“ de la electricidad, el teléfono, el cine, una policlínica, la anestesia, la gimnasia, automóviles y escaleras. Estas últimas pertenecen a las maravillas de que da constancia una joven aldeana a la vuelta de una breve estadía en la capital<sup>112</sup>. La arquitectura caribeña rural casi no cuenta con casas de varios pisos, por lo que suelen causar asombro entre los habitantes del campo tanto las escaleras como el subirlas y bajarlas. Ahí está la sugestiva escena inicial de la novela *La Habana para un Infante difunto* que describe la admiración del muchacho protagonista cuando por primera vez, a la edad de diez años, llega su familia del pueblo a la capital.

**E**ra la primera vez que subía una escalera [...] Este es mi recuerdo inaugural de La Habana: ir subiendo unas escaleras con escalones de mármol<sup>113</sup>.

Pueden surgir brotes de rechazo de cuando en cuando. Un campesino miope se opone a utilizar el nuevo invento técnico que son para él las gafas (cf. la lupa de *Cien años de soledad*) que le ofrece el alfabetizador. Prefiere seguir rogando a Santa Lucía con terquedad que le dé buena vista, „[...] antes de engancharse aquellos tarecos de aumento en las orejas“<sup>114</sup>.

---

111. M. Pereira, *op. cit.*, pp. 75 y 91-92.

112. *ibidem*, p. 143.

113. G. Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 9.

114. M. Pereira, *op. cit.*, p. 154.

Coliseo Iznaga, el padre del „Comandante Veneno“, durante su visita en Sierra Maestra, mantiene la rutina de sus ejercicios de gimnasia típicos de un habitante de la metrópoli que necesita hacer este esfuerzo especial para sentirse en buenas condiciones físicas, o sea, para contrarrestar una de las enfermedades civilizatorias, la inmovilidad en el trabajo. Los campesinos, a los que no hace falta tal fortalecimiento artificial, quedan „atónitos“ ante el espectáculo de los „[...] ejercicios calisténicos, que más tenían de ritual que de deporte“<sup>115</sup>.

De regreso a la capital, el mismo Coliseo hace revelar fotos que ha tomado en El Veneno y se las manda a su hijo por correo, con un desenlace trágico: al verse retratado el anciano de Haití Bien Aimé Christophe en una de estas fotos se asusta fatalmente (muere después), porque combina este artefacto moderno (nunca visto por él) con el dogma de su religión, el vudú, lo que le hace presumir que Coliseo es un mago que está en poder de su *petit ange* (su alma segunda o „alter ego“)<sup>116</sup>.

En cambio, un invento de la medicina occidental metropolitana, la anestesia, tiene un efecto más bien de salvación. Una parturienta renuncia a la ayuda tradicional de la comadrona de El Veneno y baja a la nueva policlínica donde ha de someterse a una cesárea. Cuando la enfermera explica los pormenores de la operación al alfabetizador, el padre de la niña que nace, por los nervios y la distracción, lo único que pesca de la conversación es una palabra que le suena rara: la *anestesia*. A continuación, insistirá obstinadamente, en que su hija se llame Anestesia<sup>117</sup>.

Por último, quisiera agregar a esta cadena de sensaciones causada por los artefactos urbanos modernos, los sonidos de una radio portátil y de un piano que, según el narrador de la novela, „occidentalizaron los aires“<sup>118</sup>. Los acordes del piano (cf. la pianola en *Cien años de soledad*) resuenan en medio de una ceremonia funeraria de vudú (con tambores) por intervención de Bejerano, uno de los guajiros de la aldea, quien ha hecho el portentoso hallazgo del extraño instrumento escondido por un

---

115. *ibidem*, p. 103.

116. *ibidem*, p. 171.

117. *ibidem*, p. 190.

118. *ibidem*, p. 172.

esclavo haitiano de antaño en el bosque, cerca de la hacienda que había sido quemada. Sin saber que se trataba de un piano,

[...] porfiaba que era una ceiba encantada por la providencia [...] Quiso huir, gritar sus pavores, destruir el artefacto con voz.

Sus hijas quedan fascinadas por el teclado de ese „mueble musical“ y ambos instrumentos crean juntos un ambiente asimilativo de sincretismo, no de contrastes.

**E**l diálogo entre los tambores y la pianola, aquel contrapunteo donde se fundían dos tañidos y dos culturas, duró [...] <sup>119</sup>.

La radio la trajo uno de los alfabetizadores de la capital como fuente de información y distracción durante su estancia en esta tierra de nadie. Aquel aparato causa estupefacción entre sus alumnos aldeanos. Se deciden a averiguar la fuente concreta de los sonidos.

**T**odavía están averiguando detrás de qué monte se esconden los locutores, las orquestas y los cantantes<sup>120</sup>.

Un muchacho, yo-narrador en uno de los cuentos de Manuel Granados, *El artefacto*<sup>121</sup>, tiene un sentido señalado por el mundo sobrenatural. Pone al mismo nivel a los dioses africanos o afroamericanos, Eleguá y Orisha (secundario), y los artefactos hogareños de uso diario, la olla de presión y el teléfono, en que piensa transformarse.

**V**iendo que no existía otra posibilidad, pensé que yo era un Orisha o un teléfono. No era importante : los dos son negros ; la cuestión es que estoy marcado.

Aprovecho la oportunidad y dedico las siguientes líneas a Severo Sarduy. La necesidad o el deseo de una constante metamorfosis son

---

119. *ibidem*, pp. 172-173. El contrapunto, concepto decisivo en cuanto a la identidad cultural caribeña, nos ocupará más en adelante cuando analicemos las actitudes de nuestros autores.

120. *ibidem*, p. 72. Da la casualidad de que en el mismo momento en que el alfabetizador relata a sus colegas esta localización de los cantantes, se oye en un programa de radio el famoso son montuno que pregunta : *De dónde son los cantantes*. Pereira cita unos nueve versos de la canción y Severo Sarduy toma prestado el título para su novela *De dónde son los cantantes* (Barcelona, Seix Barral, 1967).

121. En : *op. cit.*, p. 17.

glorificados y llevados al extremo en su obra *Cobra*<sup>122</sup>. Para el lector es casi una provocación seguir los saltos, las piruetas inesperadas, las transiciones fluyentes, los cruces (que nos interesan en el presente capítulo) de esta prosa. Sarduy nunca deja que descansemos en un espacio para poder distinguir unos rituales de otros, un credo de otro, como hemos decidido hacerlo hasta ahora. Él entremezcla sus mundos hasta tal grado que ya no permite reconocer los dos polos de un proceso de asimilación. Antes de aterrizar en una zona conocida, como podríamos llegar a creer, una ráfaga nos lleva a otro ambiente completamente distinto y desconocido. La narración se mueve en cualquier parte entre Occidente y Oriente; el protagonista es un travestí; los personajes mueren y no mueren. En principio, no hay distinción entre una operación médica (cirugía plástica) y una ceremonia vudú, o entre un poema homosexual (culto al pene) y la evocación de las maravillas orientales, o entre orgías, pinturas artísticas, pesadillas y una excursión de una banda de motociclistas, etc. En fin, el texto de Sarduy no nos suministra datos para el corpus etnográfico porque, en su concepto literario, no existe la realidad extratextual; no quiere reproducir la realidad en su narrativa (su única y nueva realidad). La pluralidad de centros articulados por transmutaciones, traslaciones, metamorfosis del libro universalista permite hacer una comparación con la cosmología: astros y planetas de diferentes galaxias giran alrededor de diferentes soles, y éstos a su vez de diferentes astros, etc., ad infinitum. Sarduy contempla el universo, intenta definir su existencia, no perder la orientación, y descubrir el gran misterio de su origen. La investigación „científica“ del espacio, su medición se perfeccionan cada día más; sin embargo, las fronteras entre ciencia y fe fluctúan en la cosmología.

No me parece rebuscado comparar la estructura de la narrativa de Sarduy con la cosmología, sobre todo si se tiene presente el librito *Big Bang*<sup>123</sup> que tiene como propósito la tentativa de ubicación en el universo y en la teoría cosmológica personal de Sarduy<sup>124</sup>.

---

122. S. Sarduy, *op. cit.*

123. (Barcelona, Tusquets, 1974) El texto no pertenece a ningún género literario definido. Prosa y poesía se entremezclan con efectos insospechados: a la manera de Sarduy.

124. Véase Roberto González Echevarría, *Sarduy en traducción*, en: *Selecturas: Estudios de literatura cubana* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1976), p. 121.

Ya que hemos penetrado un poco en la cosmología con Sarduy, no nos vamos a perder un gracioso pasaje de la segunda novela testimonio de Barnet, *La canción de Rachel*, en donde la protagonista se acuerda de las reacciones del pueblo ante la aparición del cometa Halley en 1910. Barnet escribió el libro en 1969 y releerlo ahora que ha vuelto a asomarse el mismo cometa (1985/1986) resulta doblemente fascinante. Los cubanos sentían su aparición como amenaza a principios de siglo. Un periodista le hizo la pregunta poética al Halley: „¿Vienes acaso a chocar con nuestro grano de arena?“. Las mujeres embarazadas temían que sus criaturas náacieran con defectos congénitos, manchas rojas, por ejemplo, o colas, por analogía con el rabo o cabellera del cometa (nos persigue el motivo de la cola de los Buendía) <sup>125</sup>.

Después de estas digresiones cosmológicas, volvamos otra vez a las influencias metropolitanas en el campo caribeño, que también se dejan sentir en la decoración de los altares caseros. Con ellos tendremos un puente con el último de los capítulos referentes al corpus etnográfico, que enumerará algunos motivos muy repetidos en los textos de los varios autores. En estos altares, que se parecen mucho entre sí, los objetos profanos se mezclan con los sagrados en medio de otros accesorios de decoración Kitsch. La uniformidad de los adornos se refleja en las descripciones casi idénticas de los tres autores Pereira, Rodríguez Fernández y Pedro Peix. Nunca faltan retratos de santos y vírgenes ni de algún representante de la vida política actual metropolitana.

El dominicano Rodríguez Fernández enumera en su cuento *Las olas anónimas* los elementos de decoración interior de una „casucha“ del campo en las paredes de madera azul: flores plásticas, litografías baratas, „la foto sonriente del Presidente de la República, la Virgen de la Altagracia, y el Corazón de Jesús“ <sup>126</sup>.

Pedro Peix, también dominicano, en su cuento *Las comadres de Loma Blanca* evoca el mismo ornato. El retrato de un político importante está colgado „al lado del Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de la Altagracia“. El narrador nos cuenta además cómo las mujeres, en las casas del pueblo de Loma Blanca, incorporan el retrato del político en la celebración de las misas privadas. Han confeccionado un altar especial

---

125. M. Barnet, *op. cit.*, pp. 35-36.

126. A. Rodríguez Fernández, *op. cit.*, p. 164.

con la imagen del „Hombre“ (con mayúscula sagrada), le encienden velones y le rezan diariamente<sup>127</sup>.

En un bar de un pueblo cubano baila una negra meneando el trasero al son de una canción de un cantante, ídolo famosísimo en todo el Caribe, Benny Moré („el bárbaro del ritmo“ es su apodo; lo nombran varios autores en sus textos). El baile de la negra hace „[...] vibrar la alcancía con la Virgen de Regla, donde algunos creyentes depositaban sus pesetas“<sup>128</sup>. Se supone que la figura de la Virgen de Regla „baila“ también por las vibraciones. Ella es la patrona del puerto de La Habana. La santería la identifica con la diosa del agua africana (de la religión yoruba), Yemayá. Un santero famoso, Agún Efundé, quien publicó hace algunos años un pequeño manual sobre la santería cubana (o religión sincrética lucumí), nos cierra poéticamente el círculo de la negra que baila al lado de la figura de la Virgen de Regla: „[Yemayá] Al bailar, recuerda los movimientos que hacen las olas cuando batén suaves brisas tropicales“<sup>129</sup>. Pereira no es necesariamente consciente de la asociación.

En la misma novela *El Comandante Veneno*<sup>130</sup>, el narrador pinta el interior de la casa de un dentista en una pequeña ciudad en la Provincia de Oriente en Cuba (Manzanillo). El Kitsch es omnipresente; las habitaciones están „decoradas con los inevitables cisnes transcurriendo entre nenúfares“ y en la sala está el „altar con la Virgen del Cobre, custodiada por luces de neón y flores de parafina“. Me parece muy acertada la descripción concisa de este inventario „sagrado“ (que no faltaría en mi pintura si se me encomendara la tarea de pintar una naturaleza muerta caribeña). Y esto todavía completa el cuadro cubano: a pesar de la actitud fundamentalmente atea de Castro (hace siete años sólo que se dio cierta apertura por parte del gobierno cubano frente a la Iglesia Católica, cuando se publicó el bestseller *Fidel y la religión*<sup>131</sup>), no falta su retrato en el

---

127. Pedro Peix, *Las Locas de la Plaza de los Almendros* (Santo Domingo, Taller, 1984), pp. 59-60.

128. M. Pereira, *op. cit.*, p. 46.

129. Agún Efundé, *Los secretos de la santería* (Miami, Ediciones Cubamérica, 1983), p. 64.

130. M. Pereira, *op. cit.*, pp. 19-20.

131. Fidel Castro/ Fray Betto, *Fidel y la religión: Conversaciones con Fray Betto* (La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1986).

altar hogareño. La „foto de Fidel firmando la Ley de la Reforma Agraria“ está rodeada „de un vaso lleno de agua“ (tal vez para ahuyentar a los malos espíritus; cf. el rito privado de fertilidad en el penúltimo capítulo) y un tabaco a medio fumar (para completar la naturaleza muerta cubana).

En el cuento de la escritora cubana Dora Alonso, *Sofía y el ángel*<sup>132</sup>, el hecho de que una sirvienta anciana tenga que adaptarse a la nueva política revolucionaria de comités, trabajo voluntario, etc. no le impide seguir desempolvando „con asiduidad altares y santos“ en la casa de su patrona Sofía. La Revolución cubana no ha logrado acabar con los altares privados.

Se ha dejado de lado el aspecto político en la decoración del interior de un apartamento que sirve de refugio a un senador de la capital puertorriqueña para las citas con su amante.

[...] por el trípode con japonerías, por el cuadro con cisne en lago idílico, por el cuadro de *La última cena*<sup>133</sup>.

---

132. En: D. Alonso, *op. cit.*, p. 46.

133. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 81.

### MOTIVOS

Como último y más extenso de los cuatro capítulos etnográficos pasaremos revista sólo a algunas de las pequeñas unidades que a modo de subcategorías forman el tema de nuestro estudio (fe, creencias, rituales cotidianos) <sup>134</sup>.

Se trata en nuestro caso de una recopilación de motivos extratextuales, no inventados por el autor, que no llegan a ser tema o asunto central en ninguna de las obras narrativas aquí estudiadas. Estas subcategorías temáticas son, pues, de creación colectiva (pero de realización concreta individualizada). Nos interesará observar más adelante cómo los datos etnográficos crudos se transforman en elementos formales y estructurantes en la obra de ficción y descubrir otros casos de motivos narrativos nuevos engendrados por el autor. El leitmotiv entra en esta categoría porque es un medio puramente literario (por ejemplo, una fórmula lingüística, que se repite, o un rasgo característico de un personaje en el que se insiste, o un requisito que aparece varias veces como hilo conductor a lo largo de una pieza literaria). La repetición en uno o varios textos (incluso de autores de distintas épocas) es un móvil que constituye un motivo. Por lo general, se puede formular de modo conciso, con dos o tres palabras máximo (por ejemplo, 'almas en pena').

---

134. Han estado a mi disposición dos fuentes de repertorios de motivos sacados de la literatura oral (los „cuentos folklóricos“) : Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols. (Copenhague, Rosenkilde & Bagger, 1958) y María Rosa Lida de Malkiel, *Función del cuento popular en el „Lazarillo de Tormes“*, en : „Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas“ (Oxford, 1964), pp. 349-359. Lida de Malkiel trata de distinguir los motivos tradicionales de creación colectiva de los narrativos o ideados por el autor.

He podido consultar dos fuentes alemanas que recopilan motivos de la literatura mundial (escrita) : Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1976) y Horst S. e Ingrid Daemmerich, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur* (Bern/ München, Francke Verlag, 1978).

Como partículas complementarias que se agrupan alrededor de un eje temático, los motivos pueden ser el motor de la acción, revelar indicios de una actitud espiritual, la relación del hombre con el medio ambiente, la naturaleza, por ejemplo (el huracán, el mar, la flora y la fauna en el Caribe), etc.

Para el presente mini-repertorio hemos escogido algunos de los motivos que afectan a nuestra temática esotérica, que nos proporcionan los narradores en sus textos, y los clasificamos así:

CONCRETOS:      *naturales*      *artificiales*

mar	espejo
hielo	tijeras
flora	Kitsch
fauna	etc.
astros	
etc.	

*objetos de valor sobrenatural intrínseco*

agua bendita
talismán
reliquias
piedra de rayo
muñecas alfilereadas
etc.

ABSTRACTOS:      *creencias*

almas en pena
mal de ojo
animismo
curanderismo
adivinación
sortilegios amorosos
simulacros de analogía
tabúes

*rituales*

rituales mortuorios

telenovelas

sacrificios

etc.

cualquier realización de las creencias susodichas

*prácticas religiosas*

espiritismo

santería

vudú

catolicismo

## EL HIELO

Cuando nos imaginamos inmersos en el ambiente tropical caribeño, cuando sentimos el calor, automáticamente nos provoca algo para refrescarnos: el hielo es requisito casi imprescindible<sup>135</sup>.

Podemos subrayar la importante función que cubre este motivo en el calor macondino de *Cien años de soledad*.

Otras tantas veces surge en nuestros autores Mora Serrano, Granados y Sánchez. El hielo es un elemento que para el trópico antillano simboliza, creo, el anhelo, el deseo, la añoranza, la „saudade“ o la búsqueda de algo lejano, ajeno, extraño e inalcanzable. En Europa central, las agencias de viaje atizan la nostalgia de lo remoto, propagando la imagen soñada de palmeras, playas de arenas blancas, calor tropical y cosas por el estilo. Los caribeños, que tienen todo esto a su alcance, suspiran por el exotismo inverso, el iglú de los esquimales.

El protagonista de Mora Serrano, Marcos, sentado en un restaurante neoyorquino, descubre, admira y codicia desde lejos a una mujer rubia (cf. nota 103), „nórdica“ que, según sus asociaciones de exotismo, debe

---

135. Cf. El nombre marca de cerveza „Polar“.

proceder de „países de nieve“. La atracción física la expresa Marcos en metáforas que identifican antíteticamente el cuerpo de la rubia con la nieve: „nieves rojas“ son su carne; quiere descubrir esta „carga de nieve“ con su „volcán de nieve“<sup>136</sup>.

El lector no se entera de si Marcos ha hecho algún intento para conseguir su deseo, o si ha aplicado la fórmula mágica que atrae al hielo, al frío que recuerda de su niñez en el ambiente rural dominicano. En una de las páginas más bellas de la breve obra, Marcos evoca el conjuro difundido en su pueblo natal que consiste en repetir dos veces la voz *samán*<sup>137</sup> para contrarrestar el calor sofocante. El muchacho Marcos está delirando y flotando „como un zepelín“ en su cama por tener fiebre muy alta de la malaria. Dejémonos llevar por sus visiones por un momento:

**S**abíamos que en la magia de la repetición estaba el secreto. Había oído decir que si en el centro de un desierto, de una sabana sin árboles, uno decía *samán samán*, el sol se ocultaba automáticamente, porque los brujos aseguraban que *samán samán* era sinónimo de frescor y la sola palabra un parasol enorme que aliviaba, porque decir *samán samán* ya es sombra [...] Después venía el hielo poblando las sienes, y, por entre los huesos, sentíamos correr el escalofrío secreto [...] y las parientes susurrantes venían y ponían sus manos frías sobre las sienes [...] y luego, resbalábamos sobre témpanos enormes [...] Aunque el sol estremeciera las gramas y las azucenas [...], yo habitaba el reino del frío, más allá, pero mucho más allá del simple frescor, a mil años de luz del frescor o la frescura, en las densas regiones polares en donde un oso albino corría por una pradera resplandiente y todo estaba rodeado de un insoportable blancor estático, manchado por una caravana de esquimales, oyendo el nítido ladrido de sus perros mudos humeando al respirar y cuando una de las hijas del esquimal, cumpliendo el rito familiar, me miraba con sus ojos bizcos y somnolientos desde su iglú, al extender las manos, las frías frisadas estaban ahí [...] y la fiebre llegaba al éxtasis y era hermoso el delirio, era hermoso [...] y la nostalgia de la esquimal zamba, bendecía la malaria [...] <sup>138</sup>.

---

136. M. Mora Serrano, *op. cit.*, pp. 21-22. Es significativo que en aquel momento del enfrentamiento con la rubia, sea la única vez en el libro en que Marcos se refiera a su piel oscura; es mulato.

137. Es el nombre de un árbol de grandes dimensiones que con su ramaje tupido y extenso (que llega hasta el suelo) presenta a los isleños protección contra el sol fuerte. Su forma se parece a la de un parasol.

138. *ibidem*, pp. 9-10.

Un sacerdote santero en el cuento *La noche de San Bartolomé* de Manuel Granados<sup>139</sup> pronostica al yo-narrador que el destino le quiere mal y que los ruegos a los dioses le servirán de poca cosa.

Que la situación no se arreglaba ni aunque dedicaran a Ochún todo el hielo de las neverías de La Habana [...].

Ochún es diosa del panteón yoruba, dueña de las aguas dulces, del dinero y patrona de los enamorados (corresponde a la Caridad del Cobre en el santoral católico). La ofrenda más generosa y sensacional que se le ocurre al sacerdote es un montón del producto refrescante exótico, el hielo, para mimar a la diosa y captar su benevolencia.

En San Juan de Puerto Rico arde el mismo sol antillano que en La Habana. La amante del senador (padre de Benny) en *La guaracha del Macho Camacho* está esperando en el apartamento y refugio común. Sudada, se sienta en el sofá diseñado de un lujo poco apropiado para este bochorno, para estos „fogajes africanos que asan la isla“, para este sol enemigo.

[...] un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en estos trópicos tristes : el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido : aquí es Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas<sup>140</sup>.

Y para colmo no funciona el distribuidor del frío artificial, el aire acondicionado, por una de las tantas fallas de la corriente<sup>141</sup>.

El objeto cumbre del anhelo en esta situación es el „olímpico cisne de nieve“<sup>142</sup>.

---

139. M. Granados, *op. cit.*, p. 47.

140. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 13. Este pasaje ofrece material al etnólogo. Sánchez alude, por ejemplo, a la ‘teoría climática’ (el clima influye en el carácter de un pueblo) hoy mal vista por la antropología, y al título de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (París, Librairie Plon, 1955).

141. *ibidem*, p. 20.

142. *ibidem*, p. 14.

### EL MAR

En el Caribe abunda el mar tanto como el sol. Muchos isleños odian el océano. Lo perciben cual prisión y no lo asocian, como los habitantes continentales, a la libertad y al infinito.

El pintor dominicano, Iván Tovar, surrealista, me ha contado una vez que hace muchos años, cuando quiso salir de su país, durante la dictadura de Trujillo, para ir a estudiar pintura en París, no se lo permitieron las autoridades. En aquel momento, estando en la playa, experimentó el mar como amenaza, como constreñimiento, y cada ola con su cresta blanca tenía el aspecto de una dentadura gigante que se le iba acercando para morderle. Hasta el día de hoy siente terror por el mar y en su viaje diario al taller que queda a las afueras de la capital, nunca escoge la ruta más breve, la carretera del litoral, sino que va por el interior para evitarse ver el mar.

P. A. Fernández nos presenta una imagen parecida a la de la dentadura del pintor surrealista. Los negros en el batey, así lo cuenta Aleida, conjuran a los dioses y espíritus cantando „para que el mar no se trague la Isla una noche” <sup>143</sup>.

El mar es omnipresente en la literatura antillana, casi siempre como amenaza de la que hay que ponerse a salvo. La protagonista metropolitana de Mora Serrano, Adelaida, odia intensamente a su Isla „perdida en el mar, a la deriva“. Quisiera huir del „islote amniótico, lleno de amnesia” y del océano.

**S**aber que estás condenada a verlo a todas horas, que si caminas hacia poniente o hacia levante te vas a encontrar con él, allí, como decía Valéry, *siempre empezándose*. Es lo más cruel que puede sucedernos, ser habitantes de una isla remota en un mar tan antipoético, tan terriblemente maligno como el Caribe [...] <sup>144</sup>.

Adelaida remaría con mucha fuerza si se pudiera realizar el sueño del yo-narrador del cuento *Me gusta el mar*, de Onelio Jorge Cardoso (cf. p. 14 de este estudio).

El motivo del mar como prisión, siempre desde el punto de vista del isleño, aparece asimismo en la novela de Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, que citamos antes (cf. p. 41).

---

143. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 90.

144. M. Mora Serrano, *op. cit.*, p. 11.

Finalmente, el escritor puertorriqueño Pedro Juan Soto ha analizado esta amenaza marina en su ensayo *El isleño*<sup>145</sup>.

[...] el mar fue para el isleño un gran muro de agua que lo mantenía separado de cuanto envidiaba. Ese mar todavía se transforma en un monstruo alado [...] que penetra en territorio antillano para arrasar todo.

### FLORA Y FAUNA

Plantas y animales desempeñan un papel esencial en los rituales hogareños rurales a los que nos hemos referido más arriba. Las hierbas ayudan a solucionar los más diversos problemas vitales. Al lado de algunas plantas medicinales generalmente fijadas en el Caribe<sup>146</sup>, se podrían compilar listas interminables de remedios muy locales, que dependen de la intuición de cada individuo interesado (el ama de casa, el curandero, etc.), y que se han abierto una senda en la literatura también.

Una de las mujeres del batey El Deleite de *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, Lila, se ha especializado en el curandismo botánico.

[...] aprendió a distinguir el valor profiláctico de las yerbas. Ellas la protegieron de los peligros más sutiles. Lila, con verdadera ternura, se entregó a plantar en los bordes de todos los caminos que frecuentaba todas las yerbas de Ocha, que recogía (con permiso de las agrestes divinidades) para baños, remedios y azotes en la espalda, la nuca y la frente<sup>147</sup>.

Lila no sólo explica sus técnicas, sino también el propósito que persigue. Ella será aquí la delegada, respecto al herbolario cubano (o caribeño),

---

145. En: Asela Rodríguez de Laguna (ed.), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985), p. 31.

146. Un ejemplo: José Seoane, *Remedios y supersticiones en la Provincia de las Villas* (La Habana, Departamento de Investigaciones Folklóricas, Universidad Central de las Villas, 1962).

147. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 43.

de todos los demás personajes que se ocupan del mismo oficio en las otras obras narrativas.

**M**ontes de dagames que fecundan a las mujeres que a su lado pasan ; de matejes, cuya savia borra las cicatrices ; de caguairanes, que no conocen palo que los iguale en fuerza ; quiebrahachas purísimos de sangre ; júcaros que vencen la cólera del rayo ; almácigos, espantabrujos, médicos de los niños ; jaguas manantiales que calman la sed de los monteros ; güiras cimarronas, güiros criollos, que atraen a los desamorados y cuyos frutos ahuyentan la tristeza ; yaguamas que conservan la vida, estancan la sangre ; yagrumas, guardas del monte, que transmiten los mensajes siniestros de la muerte ; jagüeyes, maridos de las ceibas ; copeyes, dueños del lugar donde nacen, litigadores que nunca pierden un pleito ; cedros de Oggún, Osain y Ochosi, que hacen temblar la tierra cuando suena su música ; framboyanes que arden y crepitan y queman a los salteadores nocturnos y a las brujas nazis ; les prenden fuego por la cola y, fuiquitín, fuiquitán, las convierten en bólido de azufre que se ahoga en el mar<sup>148</sup>.

Durante mis lecturas he topado con algunos personajes que se podrían calificar de manuales andantes de creencias populares, cuya especialidad no es exclusivamente la botánica (como en el caso de Lila), sino que incluyen a ésta a modo de capítulo en su sabiduría esotérica.

En la novela de Pereira, el joven protagonista es iniciado en el herbolario aldeano por un fabulador experto en los más diversos asuntos de fe, el Tigre. Asegura, por ejemplo, ante su discípulo metropolitano que la adormidera sirve de test natural acerca de la virginidad de una mujer. Si ella, estando desflorada, pisa la planta, ésta no cerrará sus hojas como de costumbre ni „se abochornará“<sup>149</sup>.

Merece mención aparte el culto universal a los árboles, al que James G. Frazer dedica dos capítulos en el suplemento de su estudio clásico sobre las religiones del mundo, *The Golden Bough*<sup>150</sup>, culto que da frutos abundantes también en nuestra narrativa antillana moderna.

Hay un nexo especialmente íntimo entre el organismo vegetal del árbol y la familia (cf. árbol genealógico). Así una ceiba enorme en la

---

148. *ibidem*, p. 458.

149. M. Pereira, *op. cit.*, p. 42.

150. James G. Frazer, *Aftermath. A Supplement to the Golden Bough* (London, Macmillan, 1936).

novela de Fernández, *Los niños se despiden*, „ejerce un poder desmesuradamente grande „sobre una familia del batey y „ha formulado todos los dogmas y supersticiones familiares: sus principios, ideas y conducta“<sup>151</sup>.

Las matas grandes acompañan y sobreviven luego a varias generaciones de una estirpe, por lo que se les concede el papel de memoria familiar<sup>152</sup> y de guía de comportamiento. Baste al respecto una breve alusión al castaño de los Buendía. La presencia de árboles viejos impone ciertos tabúes a los humanos. En el cuento de Iván García, *Remuriendo*<sup>153</sup>, el narrador formula la prohibición para mujeres de cruzar bajo las matas de mango y las de plátano después de haber realizado una de las labores manuales hogareñas, la de planchar. Si no observa este tabú, la mujer corre el peligro de que el árbol la „pasme“ o aturda.

Finalmente, en otro pasaje del libro de Fernández, dos mujeres del batey conversan en un rato de ocio sobre la correspondencia entre árboles y santos „diciendo que esta mata pertenece a este santo y la otra al otro, y todas al dueño del monte“<sup>154</sup>.

El anón tiene la virtud de „administrar los misterios de la adivinación“<sup>155</sup>; oler la flor de la adelfa produce cáncer<sup>156</sup>; etc. Son innumerables las evocaciones literarias de las fuerzas sobrenaturales atribuidas a las plantas. No tiene gran sentido mencionarlas todas aquí debido a su tinte demasiado local. Lo mismo vale para la fauna. Entre los animales me ha llamado la atención la volatería que despierta asociaciones que rozan constantemente lo „maravilloso“ en las obras narrativas estudiadas. Entre las aves de corral es el gallo de pelea el que nutre en especial creencias populares y satisface pasiones en el campo caribeño. Manuel Mora Serrano<sup>157</sup> deja que su personaje Urbana suelte un torrente

---

151. P. A. Fernández, *op. cit.*, pp. 22-23. Hacia el final del libro, Fernández tributa un largo homenaje a los árboles de la isla (*ibidem*, pp. 458-459).

152. R. Arenas, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p. 11.

153. en: Lipe Collado (ed.), *La nueva narrativa dominicana. Antología* (Santo Domingo, Casagrande Editores, 1978), p. 160.

154. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 81.

155. *ibidem*, p. 168.

156. R. Arenas, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p. 14.

157. M. Mora Serrano, *op. cit.*, pp. 33-39.

fabulador prodigioso al describir escenas en una gallera dominicana, el „redondo palacio de magia“.

En *El Comandante Veneno*, el aleteo de una lechuza, „aquel pájaro de mal agüero“, que sobrevuela el techo de una de las chozas de la aldea le arranca un „¡Alabaoseadios!“ y un padre nuestro al personaje femenino que se encuentra en la casa, que además se persigna para protegerse<sup>158</sup>. En el cuento de Antonio Benítez Rojo, *La tierra y el cielo*, el yonarrador procura grabar en su memoria al personaje Aristón „por si acaso Oggún [...] lo transformaba en lechuza o algo parecido“<sup>159</sup>.

El narrador dominicano Marcio Veloz Maggiolo, en *La Fortaleza*, alude a la popular creencia en una afinidad entre espíritus y pájaros.

¿E<sup>n</sup>tonces qué carajo de aves eran aquellas? Alguien dijo que precisamente los espíritus se convierten en aves en las noches cuajadas de luna [...] <sup>160</sup>.

El bestiario ocupa un puesto destacado, sobre todo, en la literatura fantástica, cuyo centro hispanoamericano de producción se halla más bien en el Cono Sur del subcontinente que en el Caribe (donde está en vigor el concepto literario de lo „real-maravilloso“<sup>161</sup>), si se me permite la generalización<sup>162</sup>.

Los pocos productos cubanos de la cuentística fantástica se han recogido en la antología citada de Martínez Matos, en la que figura Guillermo Prieto con su relato *La iguana*. Este animal visita un hogar cuyos habitantes se familiarizan con su presencia y están fascinados por ella.

[...] y entonces nos poníamos a buscar la iguana, porque ella nos había escogido y nos había ido impregnando con su magia<sup>163</sup>.

---

158. M. Pereira, *op. cit.*, p. 175.

159. en: José Martínez Matos (ed.), *Cuentos fantásticos cubanos* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979), p. 221.

160. M. Veloz Maggiolo, *La Fortaleza*, en: *op. cit.*, p. 75.

161. Abordamos ya la diferencia entre los dos conceptos en el capítulo *Lo real-maravilloso*.

162. Cf. el ambiente fantástico que evoca Julio Cortázar en su cuento *Bestiario*, en: *Los relatos/ I. Ritos* (Madrid, Alianza Editorial, 1976), pp. 16-31.

163. G. Prieto, *La iguana*, en: J. Martínez Matos, *op. cit.*, p. 137.

Nuevamente, García Márquez, con su obra maestra *Cien años de soledad*, nos puede servir de punto de referencia adicional, con el miedo de Úrsula a parir iguanas por el incesto; con las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia; etc. <sup>164</sup>.

### EL ESPEJO

Las creencias populares creadas en torno a objetos de reflexión óptica son universales también. El haber roto un espejo, por ejemplo, influye en el destino de uno; trae buena suerte o desdicha. O los espejos al aire libre que provocan tormentas, rayos especialmente.

Uno de los personajes aldeanos en la novela de Pereira está convencido de que el espejo, aparte de su utilidad práctica, sirve de instrumento para comprobar la existencia real de seres mortales de carne y hueso, ya que los fantasmas o espíritus, „presencias intangibles, voluntades del más allá“ no se reflejan en él<sup>165</sup>. El narrador convierte el espejo en „radar de espectros“ mediante una imagen graciosa que hace chacota de la creencia de su personaje, a quien el suegro quiere evitar una crisis existencial rayando el azogue del espejo, que se transforma así en cristal inofensivo.

**P**ero el remedio fue peor que la enfermedad, pues al interrogar nuevamente el espejo Bejerano vio su mano a través del cristal, no se vio el rostro, y creyó que él mismo era un espectro irreflejable. Hizo otra prueba. Colocó el espejo sin mercurio ante una roca y ante Tacajó. Y comprobó que todos, incluyendo el río, su mujer y sus hijas, eran fantasmas pues no se reflejaban. Arribó a otra conclusión aún más desastrosa: lo único que realmente existía era el espejo. Todo lo demás era un producto de su imaginación y su imaginación tampoco existía. Entonces su arrebato fue incontenible, y Coliseo [el padre del Comandante Veneno] tuvo la brillante ocurrencia de sustituir el espejo desactivado por el suyo. Así fue como Bejerano recuperó poco a poco la confianza en su radar de fantasmas, porque no advirtió el traspaso de espejos<sup>166</sup>.

---

164. Jacques Josef, *El bestiario de Gabriel García Márquez*, en: „Nueva Revista de Filología Hispánica“ 23 (1974), pp. 65-87.

165. M. Pereira, *op. cit.*, p. 117 (cf. la creencia en los vampiros).

166. *ibidem*, p. 118.

La inseguridad y el malestar que provocan el verse reflejado se expresan con violencia en la novela de Arenas, *Otra vez el mar*<sup>167</sup>. Una madre conservadora, imbuida de los valores campesinos tradicionales, reprende la vanidad de su hija y le advierte que no se mire demasiado al espejo. Le infunde terror.

**A**lguien viene de pronto y agrega que si uno pasa por mucho rato mirándose al espejo termina viéndose muerto. „Terminas viendo solamente una calavera, tu esqueleto.“

De una manera igualmente amenazante, esta misma madre pronuncia otra restricción relacionada con un artefacto hogareño, las tijeras.

**P**orque mientras no sueñes con tijeras, dice mi madre, no hay problemas [...] Pues soñar con tijeras es la muerte<sup>168</sup>.

El autor cubano Fernando Butazzoni describe en uno de sus cuentos, *Rosaura y la lluvia*<sup>169</sup>, el terror pánico que se apodera de uno de sus personajes femeninos, la mujer del jefe de estación, ante las fuerzas de la naturaleza, tempestades, ciclones, rayos. Una de sus medidas preventivas consiste en cubrir los espejos de la casa con sábanas durante la tormenta.

### MATERIA CON FUERZAS SOBRENATURALES

Muñecas y retratos alfilerados, piedras de rayo, reliquias, amuletos, agua bendita, etc. son objetos (materiales) que supuestamente encierran algún poder extraordinario y que gozan de una difusión amplia en el mundo; sobrepasa con mucho los límites de la cuenca del Mar Caribe. Una posible diferencia entre la población antillana y, pongamos por caso, la europea, radica - lo repetimos - en una actitud más abierta en la aceptación de fenómenos sobrenaturales y más desarrollada en la ostentación de los mismos entre los caribeños.

El hierro como metal en sí, luego los objetos de hierro especialmente y entre éstos todos cuantos sean puntiagudos o afilados (cf. tijeras)

---

167. R. Arenas, *op. cit.*, p. 35.

168. *ibidem*, p. 100.

169. En: *op. cit.*, p. 51.

entran en la categoría de estos artefactos „maravillosos“. El *alfiler*, en particular si se clava en una muñeca, tradicionalmente de cera o de arcilla (cf. Ovidio, Edad Media, etc.), o en el retrato de una persona señalada como el blanco de sortilegios de amor (difusión de la costumbre en toda Europa, Japón, India, etc. <sup>170</sup>) o de intenciones simpatéticas para causar dolor y enfermedades.

En *El Comandante Veneno*, el narrador hace mención de „muñecos claveteados de alfileres“ <sup>171</sup> como requisito del ambiente hogareño del personaje, Bien Aimé Christophe, haitiano practicante de vudú. Los haitianos son los que más se preocupan por mantener esta práctica, distribuyendo sus muñecos por todas las Antillas tanto en los mercados nativos, como incluso en los turísticos.

Dieter Janik, en un capítulo titulado *Prácticas mágicas para ver realizados deseos individuales*<sup>172</sup>, enumera pasajes de novelas hispanoamericanas tan diversas como las de un Carpentier, un Cortázar, García Márquez, Ciro Alegría y Rulfo, que versan sobre el hábito de clavar alfileres en la esfigie de una persona en cuyo destino quiere uno intervenir.

Los sacerdotes del vudú o babalaos emplean en su complejo ritual *piedras de rayo*, a las que veneran como a un fetiche del dios del trueno yoruba, Dzakuta ,lanzador de piedras‘. Estas piedras de rayo, que se dan en todo el Caribe (en los mercados se venden no lejos de los muñecos), llaman la atención por su forma y colores muy peculiares y por su superficie lisa, y se parecen mucho a las hachas prehistóricas (hémonos de nuevo con la arista). Ya en la Antigüedad (Griegos, Semitas, Egipto, Asia Menor, etc. <sup>173</sup>), se veneraban las piedras por sus fuerzas especiales en el curandismo, en la adivinación y como medio de defensa contra la magia negra (hechizos negativos) ; luego, en Francia o Inglaterra, por ejemplo, subsiste la misma asociación entre el hacha de piedra y las tormentas: „pierres de foudre“, „thunderbolts“ se supone que caen a tierra con el rayo, a manera de proyectil disparado por el rayo (cf. las piedras meteóricas).

---

170. Cf. E. Hoffmann-Krayer (ed.), *op. cit.*, s. v. *Nadel*.

171. M. Pereira, *op. cit.*, p. 124.

172. (La traducción al español es mía.) En: *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts: geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz* (Tübingen, Niemeyer, 1976).

173. E. Hoffmann-Krayer (ed.), *op. cit.*, s. v. *Blitz*.

Un herborista dominicano que vende estas piedras, me aseguró que fueron excavadas en terrenos en los que había caído un rayo. Sirven de talismanes globales, por un lado, y protegen en especial contra los rayos, por el otro; es decir, que colocados en algún sitio de la casa o llevados en el cuerpo humano actúan de pararrayos natural. La consistencia de esta piedra (tiene el tamaño de un huevo más o menos) es de una dureza excepcional, hecho que induce al escritor dominicano, Marcio Veloz Maggiolo a utilizarla en una comparación de un texto suyo como punto de referencia del medio ambiente: „duro como una piedra de rayo“<sup>174</sup>. Y asimismo Pablo Armando Fernández basa su símil que debe expresar la naturaleza dicotómica (de fugacidad y estática) de los recuerdos en el rayo y la piedra del rayo:

[...] fugaces como un relámpago o estáticos como la piedra del rayo enterrada en el monte<sup>175</sup>.

Las *reliquias*, restos mortales y efectos que quedan de una persona, presuponen (como los muñecos alfilereados y las piedras de rayo) una fe animista, o sea, la creencia de que, como diría Melquíades, „las cosas tienen vida propia“<sup>176</sup>, en que la materia (muerta) también tiene ánima. Se parte del supuesto que la eficacia de las fuerzas personales de un ser humano (en el cristianismo especialmente santos y mártires) en vida se prolongan también después de su muerte a través de los objetos ligados a esa persona.

En la novela de Arenas, dos hermanas solitarias, „esperando soledades“<sup>177</sup> nada más, abandonadas por sus maridos, creen en las energías que emanan de los vestigios de personas desaparecidas o muertas a las que han querido. Una de ellas, Celia, conserva un baúl lleno de reliquias de su hija que se suicidó a los trece años: fragmentos de cabellos, un pedazo de uña (cf. sortilegios amorosos con secreciones del cuerpo), prendas íntimas y varios objetos funerarios (del entierro). En su escondite, celebra un ritual propio, oculto, tocando estos objetos, probándoselos, y bailando trata de entrar en contacto con el ser más querido que ha perdido. Conversa con su hija<sup>178</sup>.

---

174. M. Veloz Maggiolo, *op. cit.*, p. 22.

175. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 271.

176. G. García Márquez, *Cien años de soledad* (Madrid, Cátedra, 1984), p. 72.

177. R. Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *op. cit.*, p. 150.

178. *ibidem*, pp. 68 y 155-156.

La otra hermana, Digna, se aflige porque la dejó su esposo. Por ende, conserva también en una especie de relicario secreto el calzoncillo medio amarillento de su ex-marido, a quien sigue anhelando.

Es una tela blanca, casi mohosa, amarillenta, que ella acaricia con los dedos, estruja, y luego, volviendo a comprobar que nadie mira, se la lleva a los labios<sup>179</sup>.

Practica realmente a escondidas su cotidiano culto privado que le ayuda a superar la añoranza no confesada (a través de esta parafernalia religiosa).

Después le dio por subirse todos los días en el techo del baño. Y sacar el calzoncillo de Moisés, olerlo, y reirse a carcajadas<sup>180</sup>.

El catolicismo tomó el *agua bendita* originalmente de cultos paganos y la conceptualizó como mero símbolo de protección contra las brujas, el diablo, etc.

En el cuento *La fuerza aniquilada* de la escritora dominicana Aída Cartagena Portalín<sup>181</sup>, se nos pinta la figura de un cura que deja a una niña sin bautizar a causa del nombre propuesto por los padres: Calandria. Para el hombre de iglesia es un nombre de pájaro y no figura en el almanaque. La madre y yo-narradora del cuento compara al sacerdote indignado con otra ave, la *cuyaya*<sup>182</sup>, cuando éste „tomó el hisopo lleno de agua bendita en una mano“ (a lo mejor para alejar los demonios de esta familia escandalosa), „y en la otra el bolleto del civil“ que, furioso, tiró al padrino.

El motivo del agua como fuente simbólica de purificación espiritual, pero sin los preceptos morales católicos que dimanan del acetre de la iglesia, se ha abierto un cauce en la literatura caribeña de los últimos años.

---

179. *ibidem*, p. 241.

180. *ibidem*, p. 242.

181. Ha reunido doce cuentos en el volumen *Tablero* (Santo Domingo, Taller, 1978), pp. 28-29.

182. Dominicanismo histórico: „antigua danza, al parecer importada de Haití, y cuyo nombre proviene del de un ave de mal agüero“ (Carlos Estéban Deive, *Diccionario de Dominicanismos* (Santo Domingo, Politecnia Ediciones, 1977), s. v. *cuyaya*).

Veamos a Mora Serrano representar esta tendencia. En un pasaje en que el protagonista, Marcos, observa la vida del campo, identifica con el agua la esperanza de alivio y desahogo que el creyente tiene en Dios.

**E**n el sudor de las camisas y los calzones, todo el drama del campo y su miseria : los soles y los veranos del trópico que ajan las pieles y envejecen prematuramente a los hombres, los sudores, los residuos de la pobreza para que Dios hecho río los lave y purifique.<sup>183</sup>

Urbana cuenta a su primo, Marcos, en otro pasaje del libro algunos pormenores sobre la educación excepcional que ha recibido de su abuela. El día en que la muchacha cumplió dieciséis años, esta abuela (que tiene el mismo carácter fuerte de matriarca como tantas otras abuelas en la ficción antillana) dispuso a su nieta un ritual de iniciación a la vida de mujer adulta. Primero le echó un sermón en honor al erotismo („que no camine como un huso sin menear las caderas“, etc.), y acto seguido :

[...] me daba un baño y con hojas me frotaba el cuerpo para „darme suerte, salvarme de una muerte a traición y de un mal marido“, decía ella [...] „Dios te bendiga mi hija“, y me tiró agua bendita por la espalda y por el [sic] frente y luego con sal bendecida me untó el ombligo<sup>184</sup>.

Por su naturalidad, sensibilidad y sensualidad impresionantes, este ritual iniciático privado, que Urbana describe detalladamente, dista mucho de esas fiestas algo pomposas y artificiales para quinceañeras, que se han vuelto inevitables y „sagradas“ en todo el Caribe.

## MOTIVOS ABSTRACTOS DE FE

Sobran muestras de motivos de fe en la prosa caribeña reciente; no voy a aducir más que un par de ellas, el resto vamos a recordarlo de los tres capítulos precedentes. El concepto de *‘alma en pena’* es tan universal como, en general, la creencia en una vida después de la muerte, como los sentimientos mezclados - causados por la muerte - de luto, compasión, miedo y veneración, como el culto a los muertos o antepasados. Con dones, cuidados especiales, manifestaciones de luto, sacrificios, etc.

---

183. M. Mora Serano, *op. cit.*, p. 15.

184. *ibidem*, pp. 60-63.

se intenta apaciguar al alma del muerto. El ‘alma en pena’ en sí es un concepto cristiano referido a las ánimas condenadas de cuerpos no sepultados, de niños no bautizados, de muertos cuyo asesinato queda impune, que, errando por los aires o en el purgatorio, se aparecen supuestamente a los hombres en varias formas (animales, por ejemplo), de las que cabe guardarse.

Con un cuidado esmerado puede que el alma en pena se transforme en protectora, en vez de causar daño<sup>185</sup>.

Pedro Peix registra en un lenguaje coloquial la conversación entre dos comadres de Loma Blanca que revelan abiertamente sus creencias en las ‘almas en pena’ así como en el ‘mal de ojo’.

**-N**o me explico quién nos estará haciendo el mal de ojo, porque hasta donde yo sepa, a nadie le hemos hecho daño.

-Es inútil, comadre, porque si es alguna ánima en pena, no hay quien la salve.

-¡ Jesús, Camila, no diga eso, que en esta casa siempre hemos estado en paz con los muertos ! 186

Roberto Marcallé Abreu utiliza el concepto como imagen de comparación con una persona culpada de un crimen que huye de la colectividad.

**S**e escondía en los matorrales, durante todo el día, como un alma en pena que estaba expiando su culpa<sup>187</sup>.

Mora Serrano nos suministra detalles de un ritual mortuorio hogareño, que la abuela desea para sí misma y lo encarga antes de morir a su querida nieta, Urbana, una de las dos protagonistas de *Decir Samán*<sup>188</sup>. Incluso le hace practicar en su cuerpo aún vivo cómo amortajarla, cómo bañarla<sup>189</sup>, empolvarla, pintarla, arreglarle el pelo.

---

185. Angel Herández Acosta, *Carnavá* (Santo Domingo, Taller, 1979), p. 48. El protagonista se siente protegido por el alma de fulano de tal, muerto.

186. P. Peix, *op. cit.*, p. 57.

187. M. Marcallé Abreu, *Confidencias en torno al oscuro destino de la única mujer fatal*, en: *op. cit.*, p. 168.

188. M. Mora Serrano, *op. cit.*, pp. 64-66.

189. Esta práctica nos remite a una nieta cándida que baña a su abuela desalmada al comienzo del cuento de García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972), p. 97.

Tenía un crucifijo en el pecho y el altar de su habitación estaba totalmente encendido. [...] „Tú eres la única que me puedes sacar de pena y mandarme a descansar. Ya he vivido mucho y es justo que le dé mi parte a la tierra. Coge ese San Expedito y ese San Elías que están ahí, tráelos aquí, reza esa oración que tengo debajo del *Gran Poder de Dios* y encomienda mi alma a todos los Santos. Sé que tendré que pagar muchas de las que hice. Porque hice muchas y a ti, mi muchachita, la única cosa pura que dejo en la vida, te tengo que confesar [...]”

Vamos a prescindir de citar la minuciosa descripción de un ritual mortuorio por Aída Cartagena Portalín, y limitarnos a dar la referencia exacta. El título del cuento es sugestivo ya: *Cantata para un muerto*<sup>190</sup>.

El hecho de que los muertos estén integrados en la vida caribeña más que en Europa central, por ejemplo, influye en varios de los motivos de fe anteriormente enumerados. P. A. Fernández hace elaborar este punto en una discusión a algunos de sus personajes femeninos en el batey. Afirman que son fantasmas, espíritus oscuros, almas en pena, santos, muertos que causan enfermedades, desgracias y la muerte.

Para Lila la muerte nunca acontecía como un suceso natural. Nadie moría de su propia muerte. Era más bien arrancado a la vida por otros muertos, las más de las veces enemigos<sup>191</sup>.

Hasta el más insignificante dolor de muelas es producto de alguna mala influencia de seres que la perturban [...] <sup>192</sup>.

Estas creencias influyen, naturalmente, en el método curativo. Se acude a la medicina occidental por un lado, pero por otro el ‘*curanderismo*’ ocupa su lugar fijo en la lucha contra las amenazas al bienestar físico. Así una „mulata de Santiago, de ojos verdes y pelo lacio, habla con los muertos y cura con las manos los dolores de muelas“ <sup>193</sup>. Y muchas veces se combinan los dos métodos:

Se veía acompañando a su madre a la consulta del doctor Sandoval y a casa de Tula la curandera<sup>194</sup>.

---

190. En: *op. cit.*, pp. 36-37.

191. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 226.

192. *ibidem*, p. 151.

193. *ibidem*, p. 175.

194. *ibidem*, p. 175.

‘*Adivinación*’: Al lado de las prácticas difundidas también en Occidente para pronosticar el futuro, tales como la astrología, leer los naipes, el fondo de la taza de café, etc.<sup>195</sup>, en el Caribe son habituales técnicas de origen africano como lanzar piedras, conchas, o pedazos de coco (cf. p. 50).

‘*Mal de ojo*’/ ‘*Conjuro de analogía*’: La aldeana que esconde ojos de sapo para contrarrestar el mal de ojo (cf. p. 48) combina las dos nociones. La evocación de analogía es un acto de imitación o correspondencia que debería causar el efecto equivalente en el medio de arranque y el objetivo del conjuro.

‘*Sortilegios amorosos*’: La lista de recetas de rituales individuales para lograr el enamoramiento „mágico“ de una persona adorada es interminable. Sírvanos de modelo la colección de mejunjes que deberían hechizar a los hombres para que se enamoren de una mujer precisa (cf. p. 49).

‘*Animismo*’: La creencia animista que confiere alma a cierta materia muerta se advierte en la admiración de Benny por su Ferrari, en los objetos de culto metropolitanos, en general, en el poder que emana de las reliquias (cf. pp. 82-83), o en la percepción del guajiro cubano de nombre Bejerano en *El Comandante Veneno* cuando camina por la naturaleza de Sierra Maestra. Ve „a su paso árboles habladores, piedras caminadoras, y aves con rostros humanos“<sup>196</sup>.

‘*Tabú*’: La presencia de ciertos árboles enormes impone restricciones prohibitivas a los creyentes (cf. pp. 76-77).

‘*Sacrificios*’: Para eliminar a la rival, amante de su marido, una aldeana sacrifica su colibrí y un pollo (cf. p. 48).

‘*Telenovelas/ Radionovelas*’: Sin duda, se trata de uno de los rituales „modernos“ (en el sentido de Barthes) verdaderamente cotidianos más difundidos en toda América Latina (el Caribe no forma aquí ninguna excepción), en todos los espacios, en todos los estratos sociales, cada día y a todas horas. La primera etapa cubre el consumo en sí, pasivo, privado

---

195. „Mamá [...] Tanto que había rezado, tantas novelas, tanto visitar brujas, tanta lectura de manos, de tazas, de cartas y cigarrillos.“ Arturo Rodríguez Fernández, *Contra viento y marea* (Santo Domingo, Taller, 1980), p. 20.

196. M. Pereira, *op. cit.*, p. 238.

y doméstico, del ritual<sup>197</sup>; luego, se reactiva el material en un grupo más amplio, en sociedad<sup>198</sup>. Es un motivo que en primer lugar ha interesado a los sociólogos de los últimos años quienes han insistido, en críticas severas, a veces irónicas, en tópicos tales como sentimentalismo, sensiblería, ideales estereotipados, urbanos, conformismos, uniformización, anhelo de ascenso social, lujo, modelos repetidos de conflictos amorosos fácilmente previsibles, etc. Con todos sus comentarios negativos, los sociólogos y antropólogos no han logrado hasta ahora el fin educativo de antipropaganda contra las telenovelas; las personas más cultas se tapan ojos y oídos ante los sermones de los analistas y se reservan la hora diaria igual que todo el mundo. La actitud solemne del espectador muestra que su costumbre diaria trasciende la función de pasatiempo y revela propiedades inherentes a estos seriales no subrayadas por los críticos: proporcionan apoyo vital (aunque la pluralidad de conflictos humanos y sus soluciones, a menudo, se suelen reducir a esquemas simplificadores), consuelo, consolidan lazos familiares y sociales (a través de todas las clases). Además el televidente concede prioridad a la ceremonia, cuya regularidad estructura el orden del día. Se identifica con los personajes, es copartícipe de su destino y sigue sus peripecias con atención muchas veces febril<sup>199</sup>.

Se da por descontado que entre los espectadores de las telenovelas prevalece el público femenino, tendencia que reflejan los pasajes literarios que presentamos aquí. Los narradores masculinos denuestan a las consumidoras femeninas de radio- y telenovelas.

Julián Mesa, el yo-narrador de *La vida real* de Barnet, es quien más critica a las mujeres por el vicio de escuchar las radionovelas. Maldice

---

197. Para los miembros de una familia que conviven en un hogar puede ser el momento de reunión diaria importante que antes sólo se daba en la hora de las comidas.

198. ¡Ay de él, si se atreve a no ver la „novela“! Será un marginado que no podrá disfrutar al día siguiente de las conversaciones en grupo, en una fiesta, por ejemplo, porque no entiende los comentarios, las interpretaciones, los chistes que salpican las últimas peripecias del serial.

199. En la novela *La guaracha del Macho Camacho* de L. R. Sánchez observamos la misma tendencia a comparar la religiosidad tradicional con el mundo forjador de „mitos modernos“ de los medios de comunicación masiva (cf. imágenes analizadas en las pp. 108-110 de este estudio).

las falsas ilusiones que provocan los consejos que da una adivina negra de la capital a su mujer:

Era una novela radial por episodios lo que Emerlina me traía a la casa todos los días<sup>200</sup>.

Y en otro ataque que Julián lanza contra las oyentes femeninas denigra las radionovelas como mala costumbre maniática.

Las pobres mujeres terminaban enfermas cuando una novela de esas concluía<sup>201</sup>.

En *Los niños se despiden* de P. A. Fernández, el yo-narrador evoca la adolescencia en su batey, y describe las actividades cotidianas de todos los miembros de la familia. A la madre, cuya esfera de acción se limita al hogar, le dedica las siguientes líneas:

María es la que más se mueve dentro de la casa, y sus „formalidades“ cambian cada noche. Lo único que no cambia es esa media hora en la que, para „aliviarse de las fatigas del día“, se sienta a oír „su novela radial“<sup>202</sup>.

Luis Rafael Sánchez que asienta la trama de su obra en la actualidad puertorriqueña, cuando la televisión ya ha conquistado su puesto fijo entre los „media“, sustituye naturalmente la radionovela de los autores antes citados por la telenovela con un título concreto<sup>203</sup>.

También toca el punto Sánchez al hablar de un personaje femenino, la amante del senador.

¿Aprendió el dulce encanto del fingimiento de los manerismos repercutidos del grandioso teleculebrón *El hijo de Ángela María* que convirtió en melaza el corazón isleño? : el país en vilo por las vicisitudes de Marisela y Jorge Boscán<sup>204</sup>.

---

200. M. Barnet, *op. cit.*, p. 129.

201. *ibidem*, p. 138.

202. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 70.

203. Una publicación brasileña recoge unos 350 títulos con sus autores, elencos, historias comentadas, fotos, etc. de los primeros veinte años de producción de „novelas“ : Ismael Fernández, *Memória da telenovela brasileira* (São Paulo, Editorial Proposta, 1982).

204. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 22.

### PRÁCTICAS RELIGIOSAS

Históricamente, el Catolicismo ha sido la religión prominente en nuestras tres islas, la más institucionalizada, la sancionada por el régimen colonial español.

En cambio, la Santería, el Vudú, y el Espiritismo han llevado una existencia marginada cual fuente aculturadora de resistencia y solidaridad entre los esclavos negros africanos importados a las islas como mano de obra en las plantaciones de caña, tabaco, café, etc.

Actualmente en Cuba, el Catolicismo ha sido víctima del espíritu ateo del gobierno revolucionario; como había pasado por ser el más oficial de los sistemas de fe, fue el que más prestigio perdió y tuvo que ponerse al mismo nivel periférico de las demás religiones, para las que no cambió prácticamente nada puesto que ya antes se habían practicado en secreto. La República Dominicana cuenta con el más alto porcentaje de fieles que profesan la religión católica de tradición hispánica, seguida de Puerto Rico, donde ha tenido un poco de vigencia el elemento protestante norteamericano (debido a los 30 años del ELA), y de Cuba.

Para la mayoría de la población caribeña la coexistencia de las confesiones afrocaribeñas con las cristianas es innegable. La Santería cubana se califica de religión sincrética de origen yoruba, transformada y adaptada a las necesidades de los esclavos negros en el Nuevo Mundo que, en la superficie, tuvieron que respetar el sistema dominante católico para salvar, en el fondo, los propios valores de fe. Buena parte de los rituales (cuyos medios principales son el baile, la música y los tambores, la presencia de un espíritu y la posesión por él) y de los nombres de los dioses vinieron de África y luego se acoplaron al catolicismo popular (su culto a los santos). La Santería se ha extendido dentro de las fronteras de la isla de Cuba, más que hacia afuera. Su correspondencia haitiana, el Vudú, ha rebasado los límites nacionales y ha echado raíces profundas en los países vecinos también. Sobresale en notoriedad internacional entre las religiones afrocaribeñas. En cuanto a su proceso de formación, contribuyó desde África el Fon de Dahomey, además de la cultura Yoruba de Nigeria (*vudú* es palabra dahomeyana y significa ‚espíritu‘, ‚dios‘ u ‚objeto mágico‘). Los sacerdotes responsables de los rituales son los *babalaos* en la Santería

y los *houngans* en el Vudú; los dioses, espíritus y santos son los *loas* en Haití y los *orixas* en Cuba, etc.<sup>205</sup>.

Por la preponderancia del elemento africano subyugado políticamente en la población haitiana, en la época colonial el Vudú había sido un instrumento decisivo de resistencia contra la aculturación total, y más tarde un apoyo en la lucha por la liberación de los esclavos negros; durante la dictadura del clan de los Duvalier en nuestro siglo (a partir de los años 50), su función pasó a ser todo lo contrario, un medio para fomentar la abstinencia política fatalista del pueblo oprimido<sup>206</sup>.

El Espiritismo, especialmente en su génesis, se distingue de las religiones sincréticas afrocaribeñas que acabamos de mencionar.

La doctrina de base „teórica“, según la cual los vivos experimentan comunicación con los espíritus de los muertos (a través de médiums) es tan universal como el concepto del animismo (v. „alma en pena“) y además está emparentada con él. Por otro lado, la práctica, es decir las sesiones o encuentros espiritistas, como una forma bien definida de religión popular surgió y tuvo su apogeo a mediados del siglo pasado en Europa y EE. UU. desde donde se implantó fuertemente en el Nuevo Mundo (en el Brasil, entre otros países<sup>207</sup>), y sigue en auge hoy en Cuba, por ejemplo<sup>208</sup>.

Además de ser una práctica religiosa aparte, parece que la principal función la recibe el Espiritismo de ser parte integrante central de procesos sincréticos, junto con los santos católicos populares, el panteón de

---

205. Véase, por ejemplo, Roger Bastide, *Les Amériques noires* (París, Petite Bibliothèque Payot, 1967) ; Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien* (París, Gallimard, 1952) ; o los estudios etnológicos clásicos de Melville J. Herskovits o de Harold Courlander.

206. La policía secreta de los Duvalier llevaba el nombre de los malvados tradicionales del culto vudú: *Tonton Macoute*. El mismo Papa Doc trataba de investigar a nivel académico el complejo ritual postulando luego que indirectamente habían sido los loas quienes le habían ayudado a llegar al poder.

207. Rolf Italiaander, *Schwarze Magie - Magie der Schwarzen* (Freiburg i. Br., Aurum Verlag, 1983), pp. 156 ss.

208. O incluso en el exilio cubano, en Miami, como asegura Hubert Fichte en: *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada* (Frankfurt a. M., Fischer, 1980), p. 374.

los dioses y los espíritus africanos<sup>209</sup>, en la comunicación del hombre con el más allá.

Los dos autores cubanos, Barnet y P. A. Fernández, dan abundantes testimonios de Espiritismo en sus obras literarias (en todos los espacios: campo y ciudad cubanos y exilio estadounidense); asimismo, el puertorriqueño José Luis González que nos proporciona la descripción más inmediata de una sesión particular espiritista.

Para darle consejos a un campesino atormentado por el adulterio y la fuga de su mujer, la dueña de una fonda donde él se hospeda se decide a utilizar sus poderes de médium. Sola y poseída ya por el espíritu de una muerta, cierra los ojos, se estremece y sacude su cuerpo, echa atrás la cabeza, exhala un gemido, susurra y habla con otro acento:

[...] y saludo a todos en nombre de Dios nuestro Señor y los espíritus del bien [...] reciban a esta hermana Mary que viene del más allá [...] <sup>210</sup>.

El narrador de la novela *Los niños se despiden*<sup>211</sup> provee al lector de la siguiente información etnográfica intercalada:

**L**a religión más difundida y con mayor cantidad de adeptos en todo el batey y sus alrededores era el espiritismo.

En la obra de Barnet, el yo-narrador Joaquín deja constancia del campesino enfermo que viene a la capital para curarse, y que en vez de operarse en un centro médico, se dirige exclusivamente a los centros espiritistas<sup>212</sup>; o de la negra en Nueva York que practica el espiritismo para sus compatriotas cubanos<sup>213</sup>; o a lo largo de varias páginas se les concede la palabra a dos hermanas de La Habana quienes crecieron en un ambiente espiritista y pueden así informar al lector con la minuciosidad de datos de antropólogas:

**M**í madre en la reencarnación anterior había sido una reina africana. Por una videncia que tuvo llegó a esa conclusión. En una sesión

---

209. Fernando Giobellina Brumana, *Umbanda, la fiesta de los espíritus*, en: „El País Semanal“ del 21-X-1984, pp. 68-73. En Brasil se añaden los rasgos indígenas y caboclos, para la religión Umbanda, por ejemplo.

210. J. L. González, *op. cit.*, pp. 108-112.

211. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 349.

212. M. Barnet, *op. cit.*, p. 105.

213. *ibidem*, p. 169.

espiritual en la calle Concepción de la Valla, se vio la corona en la cabeza. Además, se lo dijeron los muertos. [...] era hija de Oyá la diosa del cementerio y de la centella en la Santería [...] Mamá tenía una amiga que vendía frutas en la Plaza del Polvorín. Le pusieron de mote Luz de Yara, porque tenía revelaciones increíbles. Vivía del espiritismo y del puesto de frutas. Un día vio una bola de candela y corrió tras ella [...] y decía a grito pelado : -¡ Llevo luz, llevo luz ! <sup>214</sup>

Esta cita demuestra que no tiene mucho sentido separar estrictamente las prácticas religiosas santera y espiritista, entre las que también se suele dar cierta fusión. Roger Bastide habla incluso del Espiritismo Negro en un capítulo aparte, donde no hace una distinción clara de las religiones sincréticas afroamericanas<sup>215</sup>.

Esta ambivalencia se comprueba en varias páginas del libro de Barnet, en las que el narrador alude de un tirón, por ejemplo, a ñáñigos, a la Virgen de Regla y al Espiritismo<sup>216</sup>.

Tanto en Barnet como en Pereira y en Granados<sup>217</sup> aparecen santeros y babalaos. Y en Fernández<sup>218</sup> una de las protagonistas, Lila, topa con un hombre extraño en las afueras del batey quien le otorga una piedra de Elegguá „que representa al orisha [sic] con cara de niño viejo [...] dueño de todos los caminos“ <sup>219</sup>.

En la Santería cubana, a cada santo u *orishá* corresponde un tipo de piedra en la que reside su fuerza<sup>220</sup>.

---

214. *ibidem*, pp. 110-111.

215. R. Bastide, *op. cit.*, pp. 173-174.

216. M. Barnet, *op. cit.*, p. 130.

217. *ibidem*, p. 113. M. Pereira, *op. cit.*, p. 78. M. Granados, *op. cit.*, pp. 15 y 39.

218. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 103.

219. „Santo Niño de Atocha, que en la religión de Lucumí [santera] es identificado con Elegguá, viejo dios de los yorubas, que es el mensajero entre el hombre y los dioses, el guardián del hogar y del camino.“ Agún Efundé, *op. cit.*, p. 38.

220. William R. Bacom, *The Focus of Cuban Santería*, en: Michael H. Horowitz (ed.), *Peoples and Cultures of the Caribbean* (New York, The Natural History Press, 1971), p. 525. Cf. „piedra de rayo“, pp. 81-82.

Fernández evoca todo el panteón de la Santería cubana<sup>221</sup>: Oggún, Eshú, Oshún, Shangó, Obatalá, Yemayá, Elegguá, etc.

De ninguna manera hay una línea demarcadora clara entre la Santería y el Vudú. Aunque se practique la Santería en el batey, ahí „los brujos más temibles son los haitianos“<sup>222</sup>. El narrador cubano Antonio Benítez Rojo nos presenta en su cuento *La tierra y el cielo*<sup>223</sup> al personaje Tiguá, un haitiano que ha emigrado a Cuba donde sigue ejerciendo el culto de Vudú y es iniciado „hasta en la brujería cubana“<sup>224</sup>. Es un poderoso *houngan* que sabe conversar con los *loas* más grandes, con los dioses<sup>225</sup>, y con los muertos<sup>226</sup>, y puede convertirse en culebra o en lechuza, etc.

La oleada inmigratoria de los haitianos, cortadores de caña en condiciones de neoesclavitud, que repercute con más fuerza en la vecina República Dominicana<sup>227</sup> se refleja en esta pintura de ambiente (que no escapará a nuestra crítica en la segunda parte de este estudio ; véase p. 177).

- 
221. P. A. Fernández, *op. cit.*, pp. 189-190 y 292. Asimismo: M. Granados, *op. cit.*, pp. 15, 39 y 40.
222. P. A. Fernández, *op. cit.*, p. 185.
223. En: J. Martínez Matos (ed.), *op. cit.*, pp. 204-222.
224. Al igual que Bien Aimé Christophe en la novela de M. Pereira, *op. cit.*, pp. 124-125.
225. Por ejemplo, con Oggún, el dios de la guerra que manda a los guerrilleros revolucionarios „a pelear contra los tanques y los cañones de Batista...“ (A. Benítez Rojo, *op. cit.*, p. 215).  
Nótese la ligazón (de marginados) entre los revolucionarios y los santeros que les debe dar fuerza en su lucha.
226. Por ejemplo, con los espíritus de los personajes históricos de relieve: Los presidentes Dessalines y Toussaint Louverture.
227. Paul L. Latortue, *Neoslavery in the Cane Fields. Haitians in the Dominican Republic*, en: „Caribbean Review“ Vol XIV, No. 4 (1985), pp. 18-20.  
José Comas, *Azúcar amargo: Millares de haitianos viven como esclavos en Santo Domingo cortando caña*, en: „EL PAÍS“ del 3-VIII-1986.  
Georg Sütterlin, „Señor, dies ist das Land des Hungers und des Elends, en: „Tages Anzeiger Magazin“ del 12-X-1985.  
Elisabeth Hörler, *Die Zafra - und dann ? Baby Doc's haitianische Zuckersklaven*, en: „Neue Zürcher Zeitung“ del 25-I-1986.  
Son unos pocos de los tantos artículos que han tenido por tema esa injusticia en la prensa internacional.

**C**aña. Caña extendiéndose a ambos lados del camino. Olor dulzón. Toneladas de caña acarreadas a lo lejos en oxidados camiones. Y una muchacha, sola, de piernas gordas y complacientes que camina con una lata - enorme - en la cabeza. Al pasar por su lado, Jorge la escucha. Canturrea una canción de patois. Lo más posible es que sea una haitiana como todos los habitantes de aquella zona, una haitiana creyente del vudú, temerosa de los zombies y llena de lujuria en su primitivismo supersticioso<sup>228</sup>.

El catolicismo en su estado tradicional puro, es decir, no mezclado con otros cultos, tal como se practica normalmente en la vida privada diaria del hogar, casi no entra en los escritos literarios recientes. Se presenta, con mucho, en una institución que reúne a un grupo de gente, por ejemplo, un colegio donde se educa a alumnos de la capa alta de la sociedad.

Arturo Rodríguez Fernández se ha encargado de trazar en términos literarios este baluarte del catolicismo: El horario rígido para los muchachos comprende rosarios, la bendición por la tarde, oraciones en latín, jaculatorias, clausura, sacrificios, breviario, la comunión, los cilicios, las promesas a la Virgen, confesiones, incienso, sermones, cantos, golpes de pecho, encierros en la capilla a oscuras con una vela donde se les habla a los alumnos del diablo, etc. Dogmas en extremo genuinos son rodeados normalmente de un halo de decadencia, y provocan actitudes opuestas. El protagonista se vuelve „ateo. A-T-E-O“<sup>229</sup>, y estando en plena pubertad, las prohibiciones morales católicas que excluyen el erotismo („¡No debes mirarte el cuerpo mientras te bañas!“)<sup>230</sup> le incitan a dejarse llevar por sus deseos.

**L**eer vidas de santos es un aburrimiento [...] en la playa habrá turistas en minúsculos bikinis. Fáciles. [...] y tú rezando el rosario - esto hay que confesarlo. Es demasiado serio. En el nombre del padre. Amén, órgano y salida a clases<sup>231</sup>.

La institución de la Iglesia Católica, oficialista y purista, estimula casi siempre sentimientos de menosprecio, malestar y de oposición en

---

228. A. Rodríguez Fernández, *Solución del laberinto*, en: *La búsqueda de los desencuentros*, op. cit., p. 155.

229. A. Rodríguez Fernández, *Sábado de mayo*, en: *ibidem*, p. 32.

230. *ibidem*, p. 30.

231. *ibidem*, p. 31.

los personajes y narradores de nuestras obras. Furiosos, hacen caer a Cristo de la cruz „[...] y escupes a Cristo que cae a la acera hecho pasto“<sup>232</sup>; o instalan, como símbolo de decadencia, nidos de palomas sobre el altar de la iglesia donde los adolescentes del pueblo se van a besar con una mujer mojigata vestida con una blusa entreabierta<sup>233</sup>; o componen el sermón de un cura que debería consolar a una madre a la que se le murió la criatura recién nacida, pero él, sacerdote católico, queda completamente ridiculizado por lo folletinesco y la inexperiencia en comprender los sentimientos de pérdida y luto<sup>234</sup>.

---

232. M. Granados, *op. cit.*, p. 41.

233. P. Peix, *op. cit.*, p. 17.

234. Rubén Echevarría, *¡No ombe no, qué va!*, en: Lipe Collado (ed.), *op. cit.*, p. 155.

### **„RAYUELA“ DE LOS AUTORES CONSIDERADOS**

En esta segunda parte del estudio montada a manera de „rayuela“, trataremos de observar los brincos que dan los autores en las casillas de nuestra temática (que se mueve entre tierra y cielo) y, además, qué técnicas aplican para llegar al paraíso del logro literario.

Resumo unas pocas consideraciones metodológicas que me han guiado en el enfrentamiento directo con los textos.

En la primera parte, he tratado casi exclusivamente el material etnográfico, el inventario del contenido más bien extraliterario, del tema de este trabajo.

Pese a la bipartición del estudio en los enfoques etnológico y literario, sería un malentendido que el procedimiento despertara en el lector la sospecha de que hubiéramos caído en la trampa de laborar con la abierta dicotomía de „fondo“ y „forma“.

En realidad, interesa aquí abordar la posibilidad de relación entre los aspectos formales y el repertorio temático del conjunto de textos por analizar, cuando conciernen las eventuales interferencias entre la representación de las prácticas rituales y la adopción del arte y la artesanía individuales de un autor, sus recursos técnicos literarios.

La temática de creencias y rituales ha ayudado a fijar la selección de los ocho libros, en cuyo análisis procedo con el enfoque de la imanencia textual, en primer lugar; y si hace falta, trataré de elegir consciente y explícitamente otro (s) procedimiento (s) adecuado (s) de entre la oferta abigarrada (desde el biografismo, el historicismo, el psicologismo hasta el estructuralismo, la semiótica, etc.) según lo imponga cada texto individual. Me detendré en rasgos marcados del discurso narrativo tales como la instancia narrativa, fenómenos lingüísticos, oralidad, intertextualidad, la técnica del collage, juegos de palabras, etc. Exploro la escritura de cada autor a fin de aproximarme a su actitud personal ante el arte, y con ello ante lo „maravilloso“ y lo „sobrenatural“, sólo a medida de que las cosmovisiones de sus narradores y personajes inventados permitan hacer deducciones acerca de la realidad del escritor. Ello depende

del rigor con que el autor se esconde detrás de sus caracteres ficticios<sup>235</sup>, mediante los que muestra puntos de vista ajenos, pero cuya elección, consciente o inconsciente, junto con la de los modos de narración ya puede ser indicadora, hasta cierto grado, de sus aspiraciones de recrear, por lo imaginario, unas experiencias vitales colectivas. De todas formas no se puede extraer directamente de los textos la postura del autor frente a la vida como si hubiera una identidad entre sus pensamientos y sentimientos, su mitología personal, su credo y los de sus personajes y narradores en la obra.

Nuestro empeño es enfocar algunos aspectos del inventario formal y estilístico, recursos estructurales y semióticos de la narrativa del Caribe considerando la influencia recíproca entre un nivel estético y la temática etnográfica de las creencias y los rituales privados.

Esta reciprocidad trasciende al procedimiento mismo: en las ocho unidades de análisis o mini-monografías, nos vamos a abstener de cualquier dogmatismo metodológico rígido siguiendo la pauta del sincretismo artístico-religioso vigente.

---

235. Shakespeare, por ejemplo, se encubre detrás de sus figuras. En cualquier conflicto de valores tratado en su obra nunca se podrá conocer la opinión personal del autor. (Cf. Susan Sontag, *Ueber den Stil*, en: *Kunst und Antikunst* (Frankfurt a. M., Fischer, 1982), p. 35).

### SÁNCHEZ, pícaro mitógrafo metropolitano

Luis Rafael Sánchez, en un primer paso, como independista puertorriqueño (rechaza la anexión), ha insistido en el „indudable carácter nacional“<sup>236</sup>, y en un segundo, se ha colocado en la fila de los autores que propagan la unidad sociocultural del Caribe (cf. pp. 17-18 y 20), insinuando la música y los ritmos como uno de los páblicos decisivos en el brotar del concepto de homogeneidad, opinión que, por lo demás, ha logrado ilustrar con perfección formal literaria en el mismo título de su obra: *La guaracha del Macho Camacho*.

El compás ternario aliterativo (con los fonemas /ch/ y /a/) hace alusión a un segundo ritmo de origen antillano (cubano), el *chachachá*, al lado de la *guaracha*<sup>237</sup>.

---

236. El literato y crítico dominicano José Alcántara Almánzar, al estudiar el fondo sociocultural de la obra de su colega puertorriqueño, aconseja al lector de su artículo: „*La guaracha del Macho Camacho*‘ y el Puerto Rico de hoy, en: *Narrativa y Sociedad en Hispanoamérica* (Santo Domingo, INTEC, 1984), p. 151, que se cuide del estereotipo de que el pueblo puertorriqueño no tenga identidad.

237. Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Macmillan Publishers, 1980) nos suministra las definiciones de estos dos ritmos cubanos:

s. v. *cha cha cha*: „A ballroom dance that originated about 1953 in Cuba. It is derived from the mambo, and its characteristic rhythm - two crochets, three quavers, quaver rest - gives the dance its name [...].

s. v. *guaracha*: „An Afro-Cuban canción form with binary structure based on the habanera rhythm that evolved as a substitute for the Spanish *tonadilla escénica* in 19th century urban popular theatre. Its often picturesque and satiric *coplas* are delivered by a solo voice with a chorus repeating a single *estribillo* text and melody. Instrumental accompaniment shares the strong rhythmic influence [...].

Las innumerables estaciones de radio en las islas del Mar Caribe constituyen la principal vía de difusión de los productos musicales. Nuestro autor puertorriqueño aprovecha esta situación para crear un leit-motiv estructurante de su libro. Entre cada segmento de la narración intercala la voz de un locutor de radio que, en discurso directo y en estilo de fuerte oralidad (debido al medio radiofónico<sup>238</sup>), se dirige a su público de radiooyentes (alias los lectores del libro) para lanzar el éxito de la guaracha, cuyo texto chato y absurdo (utilizado por el autor para burlarse de la comunicación de masas) irrumppe, además, constantemente en el flujo narrativo.

La alternancia de diversos tipos de narración, que ni siquiera son compatibles según las convenciones tradicionales del punto de vista, se organizan de una manera tan abrupta que hace sospechar una tomadura de pelo por parte del autor. Como narrador omnisciente, ya en las primeras frases de la obra, el autor penetra como un espía intruso en la intimidad de la amante „corteja“ que lleva el apodo de la China Hereje, la cual espera a su pretendiente casado, el senador Vicente Reinosa ; luego, pasa a conceder la palabra a su personaje, que se expresará en un breve monólogo interior, para volver a asumir la autoritaria omnisciencia con un comentario confidencial que resulta de una falta de respeto y piedad y de una casi violenta ridiculización. Dos puntos indican los respectivos cambios de perspectiva en una misma frase.

[...] la tardanza del Viejo organiza la reflexión encocorada de ella, ella [la repetición del pronombre indica tal vez un interés en su personaje irónico y fingido y el paso a su monólogo interior] : A MÍ NO se me resulta que se amañe a venir tarde. A venir cuando le sale donde le sale. A pasarse por donde no le da el sol el arreglo que arreglamos : contratada para víspera de noches y sesiones crepusculares, Belle de Jour insular<sup>239</sup>.

---

238. El lector puede imaginarse muy bien el texto por el oído (sin que siquiera haga falta una lectura en voz alta), hecho que no sorprende demasiado ya que se sabe que Sánchez es también dramaturgo. Lo afirma el propio autor en una entrevista que concedió a Gregory Rabassa, traductor de su obra al inglés: „[...] no es otra cosa que teatro novelado [...]. (cf. G. Rabassa, *De la guaracha al beat*, en : Reina Roffé (ed.), *Espejo de escritores* (Hanover, N. H. / EE. UU., Ediciones del Norte, 1985), p. 178.

239. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 15. Para comodidad del lector, indico ahora las referencias a la obra citada en el mismo texto y no en nota.

A la mujer humilde le otorga el autor un habla muy coloquial, con repeticiones torpes, con un vocabulario menguado y desvalido, mientras que cuando él retoma la narración en tercera persona, el estilo se vuelve más rebuscado; además hace alusión intertextual a una película que no forma parte de las producciones baratas de difusión masiva: *Belle de Jour* de Luis Buñuel de 1966<sup>240</sup>.

Este autor omniscierto y culto repite sin parar tales referencias intertextuales a fin de ironizar con sus figuras. El personaje del Senador se ha retrasado por una de las habituales congestiones del tráfico capitalino. El autor insiste reiteradas veces en la hora, que a primera vista parece la más apropiada para un „tapón“ de tráfico, las cinco de la tarde, indicación temporal tan familiar a los oídos del lector que tarde o temprano la asociará a los versos del poema de García Lorca, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*.

**A** las cinco de la tarde, a las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes [...] (p. 35).

Además, el embotellamiento le incita a hacer la referencia explícita al cuento de Julio Cortázar, *La autopista del sur* (p. 27) <sup>241</sup>.

En otra parte antepone a la oración que reza Benny a su Ferrari antes de acostarse un pasaje en el que parafrasea palabras de Valle-Inclán:

[...] Benny entra en la cama, se arropa y dice : feo, católico y sentimental : Ferrari nuestro [...] (p. 169) <sup>242</sup>.

Mientras que Sánchez, en su texto, no menciona expresamente a García Lorca y a Valle-Inclán sino en una especie de plagio intencional paródico, a Cortázar y a Fuentes, por ejemplo, los nombra abiertamente.

---

240. Catherine Deneuve desempeña el papel de una esposa aburrida que de día pasa el tiempo en aventuras como prostituta. Se trata de una co-producción franco-italiana; el guión se basa en la novela de Joseph Kassel.

Las alusiones que hace Sánchez al cine abundan.

241. En: J. Cortázar, *Relatos, op. cit.*, tomo II, pp. 162-185.

242. Véase R. Del Valle-Inclán, Autobiografía publicada en *Alma Española*, 1903 : „Todos los años, el día de difuntos, mando decir misas por el alma de aquel gran señor [sc. el Marqués de Bradomín] que era feo, católico y sentimental. Cabalmente yo también lo soy, y esta semejanza todavía lo hace más caro a mi corazón.“

Una fotografía de la casa que tienen en Méjico los ídolos Richard Burton y Elisabeth Taylor, publicada en una revista norteamericana que ojea el personaje femenino Graciela (sofisticada representante de la alta burguesía, esposa del Senador, madre de Benny), inspira a nuestro autor, pícaro crónico, la descripción literaria del ambiente „típico y tópico“ con nopales, tortillas de maíz cocinadas en las comalas (¿también alusión al topónimo ficticio de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*?), Tlaloc, Porfirio Díaz, Quetzalcóatl, etc. que va a parar a la referencia socarrona al novelista Carlos Fuentes, que utiliza en sus escritos tales elementos como representantes de la civilización mejicana (pp. 149-150) <sup>243</sup>.

Sánchez se burla incluso de la frase inicial de *Cien años de soledad* cuya genialidad en cuanto a construcción estructural no deja lugar a dudas. Se sirve del pelotón de fusilamiento para metaforizar con desprecio las experiencias íntimas de la China Hereje con el Senador:

**M**uchos años después, porque años le parecían, frente al pelotón de fusilamiento, porque fusilamiento y no otra cosa era la aceptación de que el Viejo [Senador] la poseyera [...] (p. 148).

Alude a dos títulos de la literatura moderna hispanoamericana, el cuento de Borges y la novela de Mariano Azuela que no necesitan más presentación:

[...] tan bello como el jardín de los senderos que se bifurcan [...] (p. 68).

[...] la idea de brevedad otorgada por el magisterio conmovedor de los de abajo. (p. 82).

A lo largo de todo el libro, Luis Rafael Sánchez no desiste de rociar el texto festiva y taimadamente con diversos autores de la literatura mundial: Goethe, Max Frisch, Vonnegut, Flaubert, El Conde de Lautréamont, Ezra Pound, Carroll, Tennessee Williams, Truman Capote, Marcuse, Moravia, Pirandello, Santa Teresa, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Bécquer, Nervo, Onetti, Sábato, Donoso, etc. los puertorriqueños Palés Matos, René Marqués, etc. <sup>244</sup>, y él mismo cuando afirma que las tres trompetas que interpretan la guaracha „hablan de ritos clandestinos“

---

243. Alude, además, a los títulos de dos obras de Fuentes y Cortázar, *Zona sagrada* y *Todos los fuegos el fuego*. Cf. José Alcántara Almánzar, *op. cit.*, p. 158.

244. Cf. *ibidem*, p. 158, y Luce López-Baralt, „*La guaracha del Macho Camacho*“, *saga nacional de la „guachafita“ puertorriqueña*, en: „Revista Iberoamericana“ Núms. 130-131 (1985), pp. 103-123.

(p. 20) haciendo alusión al título de su primera novela, *Ritos clandestinos*, inédita (supongo que hubiera podido contribuir algo a nuestra temática).

Después de estas divagaciones acerca de la intertextualidad<sup>245</sup> aguda en la obra de Sánchez, quiero llamar la atención sobre la taimada habilidad con la que el narrador omnisciente otorga la voz a sus personajes títeres, víctimas de su censura totalitaria, sólo para luego poder sacar a luz detalles picantes que ellos, „por pico propio“ (p. 58) trataron de disimular<sup>246</sup>.

Si consideramos el papel del lector dentro del análisis de los modos de narración en *La guaracha del Macho Camacho*, observamos que en varios momentos el autor se dirige expresamente al lector incluyéndole en la trama en busca de una complicidad ficticia. Ya la frase inicial de la obra da testimonio de este recurso del lector implícito:

**S**i se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola (p. 13).

Más tarde, al cabo del primer tercio del libro, Sánchez interrumpe el flujo narrativo para conversar en una pequeña pausa con el lector, dándole consejos prácticos para una lectura cómoda:

**D**escansen, permitido el cigarrillo, el aliento a tutti frutti que comercia el chiclet Adams permitido, una cervecita, un cafetito, el cansado estire las piernas, el remolón marque la página y siga leyendo otro día y el que quiera más novedad véala y escúchela [oralidad] ahora [...] (p. 77).

Ni en esta pausa prescinde el autor de su tono desenfadado-crítico, de relajo caribeño, detrás del que siempre se esconde alguna preocupación (aquí tal vez una posible reacción negativa por parte del lector o

---

245. Material abundante y actualizado sobre las investigaciones de intertextualidad se encuentran en un artículo de Ottmar Ette, *Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literaturosoziologischen Anmerkungen*, en: „Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte“ cuadernos 3-4 (1985), pp. 497-522.

246. Este pseudodiálogo que el narrador entabla con sus personajes lo comenta así Ineke Phaf, *Buscando estrategias para una Sociología de la Literatura: Metrópoli Nacional en América Latina y Novela del Caribe*, en: „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana“ Núm. 24 (Lima, 1986), pp. 68-69: „[...] es también el escritor [narrador] que entremezcla su opinión y comentarios con los de sus personajes.“

„reseñista“<sup>247)</sup> y algún mecanismo de defensa. En general, empaca los hechos novelísticos (el contenido) trágicos (en extremo, los pasajes que describen al hijo anormal, hidrocéfalo de la China Hereje) de su libro, en un tono siempre burlón y pseudochísmoso.

El autor hace seguir el modelo análogo a su personaje locutor de radio, en las páginas de „entreacto“ entre los segmentos narrativos, donde éste se dirige directamente al público para propagar el éxito musical de la guaracha, por ejemplo: „Y señoras y señores, amigas y amigos [...]“ (p. 25).

Los saltos entre los diversos tipos de narración y puntos de vista (así del de la narración tradicional en tercera persona al monólogo interior) no los suele señalar Sánchez ni mediante recursos de puntuación ni de tipografía ni por comienzos de nuevas frases o líneas en el texto, sino que se distinguen sólo por el nivel de lengua y estilo (p. 88).

Sale a chorros y sin descanso el español puertorriqueño, vital, a un ritmo vertiginoso, desenfrenado, efervescente (que no permite al lector un descanso para tomar aliento).

Sánchez recrea, ridiculizándolos con su habitual sarcasmo, elementos del lenguaje de la publicidad (slogans), lugares comunes, frases hechas, clisés, términos de los medios de comunicación, del habla popular de la calle (a veces poética), de la música y de la contaminación por el inglés norteamericano (tenor de la amenaza anexionista).

Quisiera presentar a continuación algunas pruebas lingüísticas representativas de la prosa de Sánchez.

La publicidad es uno de los portadores importantes para crear objetos „mágicos“ cotidianos (cf. „fetiches“ pp. 42-43 de este estudio). Algunos slogans acompañan los innumerables nombres de marca que inundan el texto de Sánchez; aquí el de una pastilla contra el dolor:

[...] y ante el asentimiento gentil del esposo, repitió, alegre, dicharachera, jovial, locuaz: *Cortal corta el dolor* (p. 99).

Nuestro autor desmonta el clisé del „Latin Lover“ (p. 28) o de la „intuición femenina“, que enlaza con un aparato del campo semántico

---

247. A ellos también dirige (se anticipa) Sánchez por si acaso entiendan mal su técnica narrativa: „[...] técnica de disco rayado, ñapa para los críticos y los reseñistas.“ (p. 172).

de los „media“ audiovisuales, el „monitor“ (el „monitor de la intuición femenina“ p. 34), para engendrar la metáfora que describe el lugar común de la inexplicable aptitud de la mujer para distinguir detalles inmateriales, etéreos mensajes que reciben con una especie de antena instalada en cuerpo y alma<sup>248</sup>.

No sólo se comprueba la presencia constante de los „media“ en el campo semántico del equipo técnico, sino que también repercute en el texto el habla de los largometrajes y comics de difusión masiva que constituyen un blanco de burlas permanentes del narrador puertorriqueño. Transcribe, por ejemplo, partículas del lenguaje de los dibujos animados: „[...] uf, uf, uf, [...]“ (p. 37). También reproduce en una veintena de pasajes el lenguaje castizo poco informativo de los locutores de radio que se expresan, pongamos por caso, con este retruécano típico ridículo para anunciar el disco de la guaracha: „aquí está y está aquí [...]“ (p. 223).

A veces, transcribe particularidades fonéticas (cf. oralidad) que se dan (no exclusivamente) en el habla caribeña, como, la caída de la -d- intervocálica en *deo* (p. 56) o *ná* (p. 61) o de la -j final en *reló* (p. 14). En una misma página (p. 82), saltan a la vista giros populares como *un chin* por „un poco“ o *ni papa* por „nada“.

Sánchez trabaja mucho con la rima popular barata (cf. publicidad) ; ésta llega a posición de leitmotiv en el caso de las descripciones mordaces del Senador Vicente Reinosa cuyo nombre rima, por el sufijo tan frecuente en español, con los siguientes atributos del „Viejo“ : *decente, buena gente, transparente, paciente, condoliente, eminent*e, etc. y con cada adjetivo el político queda más ridiculizado.

La fama del psiquiatra de la esposa del Senador no es más favorable. Responde al teléfono con un „Hola, hola, Pepsicola“ (p. 46).

Al final del libro - última frase - Sánchez pone en boca de Benny el blasfemo modismo popular:

„[...] me cago en la abuela de Dios.“ (p. 230).

La música es omnipresente en cuestiones de lengua y estilo, así lo comprobamos en algunas metáforas muy logradas: El Senador se distingue por una „risa acordeónica“ (p. 29) (el lector la oye sin más), y su

---

248. El lector de *La guaracha* topa también con una „super antena trepada en el superpico del super país“ (p. 25).

hijo es productor de un „bocinazo sostenutto“ (p. 66) en el tapón del tráfico de las cinco.

No daré por terminado este revoltijo de rasgos distintivos del lenguaje literario de *La guaracha* antes de haber suministrado unos cuantos anglicismos que confieren un cariz inconfundible al habla puertorriqueña, a „la vida made in Puerto Rico“ (p. 27). *Brasier, foot note, coolness, full time, tineger, Mises, vaniti, nice*, entre muchas más, son las voces difundidas, en primer lugar, por la burguesía que propaga el modelo norteamericano, así la esposa del Senador, Graciela. En los cuatro fragmentos (capítulos) reservados a este personaje femenino, aparece la mayoría de los anglicismos. Ella llama a su psiquiatra y el teléfono va:

**R**rrriiinnn [...] Rrrriiinnn [...] Rrrriiinnn, tercer rrriiinnn, tres son los rines que se aguardan para levantar el aparato telefónico y contestar [...] (p. 46)<sup>249</sup>.

Le toca tener paciencia algún tiempo más, luego el psiquiatra „llamará para atrás“ (p. 46)<sup>250</sup>.

El autor mismo, en una entrevista que concedió a Efraín Barradas, revela un poco su concepto del uso de la lengua:

**H**e querido que mi obra acoja la multiplicidad del español puertorriqueño - el culto, el popular o castizo y el roto o barbarizado por la influencia del inglés<sup>251</sup>.

Es decir que Sánchez no quiere defender las raíces hispánicas de su cultura contra la influencia anglófona desde el baluarte insular de Puerto Rico con un español fosilizado, puro y pulcro, académico y solemne, ni paliar con nada este lenguaje bastardo, sino, al contrario, anular los valores tradicionales, sempiternos y laborar con la incoherencia, la ruptura y el proceso de los cambios rápidos. Quiere desmitificar, en una palabra. Quiere hacer patente y deshacer el credo (de la China Hereje) en las puras apariencias. Así vamos conociendo un poco el especial humor del narrador pícaro al que gusta tergiversar valores comunes. En

---

249. Transcripción de la onomatopeya inglesa del verbo *to ring*, que Sánchez ridiculiza substantivándolo.

250. Traducción literal de la expresión *to call back*.

251. Efraín Barradas, *El lenguaje como juego malabar. Entrevista con Luis Rafael Sánchez*, en: „QUIMERA“ (Barcelona) Núm. 35 (1985), p. 48.

la siguiente cita da el golpe mortal con la última frase en que aparece otra de las rimas disparatadas (trocando en la voz *pendejo* el sufijo *-ejo* por el que rima, *-ango*) :

[...] su fe es la apariencia, su religión es la apariencia, su slogan vital es la apariencia : el destino es un fandango y quien no aparenta es un pen-dango (p. 181).

Afecta también a nuestra temática la elección de los tres términos que utiliza sucesivamente en plan de sinónimos: dos tradicionales *fe* y *religión* y el tercero, el anglicismo por 'lema', que rompe filas por sus connotaciones publicitarias y, por ende, por su menor solemnidad respecto a los dos primeros.

Sánchez desmonta un „mito moderno“ tras otro en el plano lingüístico, como hemos podido demostrar hasta aquí, y nos hemos detenido en aspectos de la lengua porque gran parte de esta obra, verdadero „maratón lingüístico“<sup>252</sup>, se decide a raíz de rasgos idiomáticos, a los que en ocasiones ceden el paso los aspectos temáticos.

A la psiquiatría como ciencia, por ejemplo, el autor puertorriqueño le zurra la badana (aunque siempre con una pizca de humor) al crear a su personaje, el Doctor Severo Severino. Éste sugiere a la deprimida Graciela, que figura en el fichero de su clientela preponderantemente femenina y perteneciente a la clase alta (proamericana) de San Juan, que siga un tratamiento en EE. UU. escogiendo Disneylandia como sitio de recreo de lujo para ella.

**E**l encuentro con el Perro Pluto puede que le devuelva las ganas de vivir (p. 46).

Unas páginas más adelante, el autor corrobora y aclara el cuestionamiento del „mito metropolitano“.

**E**l salto de brujo de la tribu a brujo de la metrópoli ha sido llevadero : de la mascadura de coca a los cinco centavos de Freud (p. 101).

*La guaracha* es inconcebible sin su tono irónico, paródico, socarrón. En ningún momento Sánchez condena rigurosamente ; la ironía impide

---

252. Cf. Evelyn García, „*La vida es una cosa fenomenal*“, en: „QUIMERA“ (Barcelona) Núm. 35 (1985), p. 49.

el „absolutismo dogmático“, pero siempre señala „toda clase de incongruencias, discrepancias, ambivalencias, impertinencias, implicancias, apariencias.“<sup>253</sup> Nunca deja de manar alguna corriente benéfala en su crítica, lo que también se comprueba en todas sus imágenes y figuras retóricas.

Utilizando siempre el mismo procedimiento aplicado en el caso del psiquiatra tildado de brujo, que acabamos de presentar como „mito metropolitano“ deshecho con socarronería, Sánchez despacha los valores de fe que rondan el „hit“ de la guaracha interpretado por el Macho Camacho<sup>254</sup>. Metaforiza los nuevos „rituales modernos“ tomando como puntos de referencia la terminología de los contenidos religiosos institucionalizados y tradicionales e insinúa de esa manera que, de hecho, en el espacio urbano, estos últimos son reemplazados paulatinamente por las innovaciones de fe.

**D**ejémonos „guarachizar“ (p. 57)<sup>255</sup> por la siguiente oleada de metáforas, que refleja la „devoción guarachera“ (p. 219) en San Juan.

La guaracha es una „oda evangélica“ (p. 22) de la que una estudiante se sirve en su „culto“ privado:

**T**ampoco la posee un hongo alucinante ni la ha picado una serpiente amazónica ni la ha marcado la araña Black Widow que asienta su ponzoña en Ponce [distrito en Puerto Rico], ni la habita el espíritu malgenioso de la Virgen de Medianoche [...] No. [...] está ganada, irremisiblemente ganada por el culto a la guaracha del Macho Camacho (p. 92).

La guaracha impregna todo de ritmo, musicaliza incluso las quijadas de la muchacha que se adaptan al compás de percusión y se convierten en „castañuelas roncas“ (p. 92).

---

253. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y práctica del cuento* (Buenos Aires, Marymar, 1979), p. 118.

254. Ineke Phaf, *op. cit.*, p. 63, opina que algún coplero escribió el texto sobre un hombre de apellido Camacho y de alardes machos.

Da la casualidad que actualmente, es decir, unos quince años después de la publicación del libro se ha hecho famoso en todo el Caribe un joven boxeador llamado Macho Camacho.

El lema „La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de alante que pal de atrás“ procede de una guaracha auténtica, muy famosa en Puerto Rico.

255. Sánchez ha creado este verbo a base de la metonimia que sintetiza la causa, la *guaracha*, con un posible efecto, *hechizar*.

El Macho Camacho, cuya orquesta toca la „salsa eclesiástica“ (p. 70), cuando no la guaracha, es „el cura o el pastor o el evangelista“ (p. 147) y en tal función es subalterno en la jerarquía eclesiástica y en celebridad de uno de los papas de la música contemporánea, „su santidad Louis Armstrong“ (p. 22).

Nuestro autor contempla a través de sus espejuelos metaforizantes a los ídolos caribeños. Iris Chacón da el ejemplo. La vedette no es ninguna invención de Sánchez, sino una mujer muy real puertorriqueña, que no pasa desapercebida por su impresionante aspecto físico („oferta suprema de una erótica nacional“ (p. 17)) ; es la artista mejor pagada de Puerto Rico<sup>256</sup>. El personaje de la China Hereje la adora, cuelga iconos, es decir recortes de revistas con su retrato en la pared encima de su cama y se identifica con su ídolo.

Sánchez ha sabido ajustar las fuentes de referencias para crear metáforas en torno a la Chacón, todas del ambiente de la China Hereje o de su amante, el Senador: del hogar, de la política y del tráfico (en el que el político queda parado camino al encuentro con su amante). La artista, cuando canta y baila en su show de la televisión, se menea como una „batidora eléctrica“ (p. 17) con un „nalgatorio anárquico“ y trazando „curvas sísmicas que tienen su kilómetro cero en la cintura“ (pp. 53-54).

Las figuras de dicción que se basan en la repetición de una palabra, frase o de algún sonido son sobresalientes en el texto, ya que Sánchez cultiva siempre los efectos rítmicos.

Nos lleva a observar una impresión instantánea del personaje Benny retenido en el atasco del tráfico, experiencia que nuestro autor ha sabido transformar con gran maestría en prosa poética de un ritmo enervante, adecuado. Lo logra mediante la sinonimia de tres epítetos, compuestos por la adjetivación no ortodoxa de tres sustantivos comunes que designan el concepto de „automóvil“; y luego, desencadenado el compás ternario, sigue la anáfora de una secuencia de tres verbos que producen una alternancia entre el ritmo de la guaracha que sintonizan los automobilistas en sus radios y las dos actividades a las que están condenadas las víctimas del tapón: adelantar un poquito y detenerse de nuevo. El lector se

---

256. El Comité de Educación y Cultura de la Cámara de Representantes controló las ganancias del año 1985. Según esta institución exactora, la Chacón gana cien mil dólares anuales.

siente en el lugar de Benny, padeciendo junto con el personaje las penas de la carretera al pasar estas líneas.

[...] la multitud autosa, la multitud carrosa, la multitud encochetada [asociación con ‘enlatada’], frena guaraavanza [síncope ¿ por un frenazo repentinio ?], frena guarachea, avanza, frena, guarachea, avanza (pp. 65-66).

Y un poco más abajo en la misma página, Sánchez elige el verbo *frenar* para construir una aliteración llevada a tal extremo que casi da un vuelco hacia la burla.

**U**n Ferrari frenado es una afrenta que frena el frenesí (*ibidem*).

Un ejemplar de calambur (que ya de por sí es una cantera de comididad) apunta en la misma dirección. La perfección formal, tanta que este juego de palabras bien podría figurar como modelo en un manual escolar de figuras retóricas, contrasta con el contenido nulo, de pura farsa. Sánchez pone el calambur en discurso directo en boca de La Madre (China Hereje).

**Q**ue no es lo mismo maniobrar que obrar maní [...] (p. 217).

En cambio, la paronomasia expresada por el Senador contiene cierta declaración sociocultural, étnica, es decir una discriminación racial y de sexo. Con su potencia económica mantiene a las mujeres mulatas sin dinero, por ejemplo a La China Hereje, para sus aventuras sexuales.

**L**as hembras de color me acaloran [...] (p. 90).

El refrescante humor de Luis Rafael Sánchez atraviesa todo el libro hasta los más recónditos detalles. El ambiente juguetón que sabe crear con su lúcida narrativa y que serpentea como hilo conductor por cualquier pista que ayuda a interpretar el texto, nos ha señalado el camino de la última etapa del análisis. O sea que el acercamiento a la cosmovisión del autor, que se manifiesta en las actitudes frente a cuestiones de fe expresadas en la novela, ha ido perfilándose hasta aquí y no debería plantear mayores problemas ya.

Sánchez trata cualquier expresión de fe, eso sí, de un modo equilibrado. No distingue en su prosa entre las diversas creencias y sus realizaciones rituales, trátese de las modernas o las tradicionales (tanto del catolicismo, como de los cultos afrocaribeños de María Lionza (Venezuela) o de la Mita de la Contera (Puerto Rico), de los ritos de iniciación de una fraternidad, de la astrología, etc.) aunque no profesa respeto ni

acata con solemnidad a ninguna de ellas. Con algunas exageraciones absurdas de las creencias populares, inventadas por el autor (¿para poder burlarse libremente de ellas?), que acomoda alrededor de las dos mujeres de clase baja, La Madre (China Hereje) y Doña Chon, Sánchez insinúa su dificultad para tomar en serio tales valores „supersticiosos“, como los que propaga un ocultista en el Horóscopo Semanal de la prensa barata, quien asegura a sus dos lectoras que ha sacado un determinado dato de sus estudios (de „Ciencias“ Ocultas) „del relincho de las potras nacidas bajo el signo de Escorpión [...] y que el amor entra por la planta de los pies [...]“. Ello desemboca en el trivial retruécano: „el misterio del mundo es un mundo de misterio.“ (pp. 185-186) expresado por Doña Chon de quien se burla Sánchez, además, por su capacidad para profetizar la desdicha, „lívida en la profesión del siniestro“ (p. 61) y „apologista de venganzas medeas“ (p. 58). Epíteto poético que le colgó Sánchez porque ella pronosticó a una mujer enemiga, odiada, que le iba a nacer en el corazón una mata de arañas (no serpientes en la cabeza). El Senador inexorablemente y sin humor califica, en discurso directo y decidido, las creencias de las dos mulatas de „Primitivismo insensato de quien opone superstición a razón [...]“ (p. 14).

El autor ajusta cuentas con el catolicismo, especialmente mordaces, cuando lo equipara a la política. A „católicos dogmáticos“ y a „marxistas dogmáticos“ (p. 56), al papa (de Roma) y al Baby Doc (de Haití) (p. 211) los mete a todos en el mismo saco.

O compara a Cristo con el Senador cuando le hace asegurar a este último que

[...] glorifica su venida a la tierra, interprétila como designio providencial, glósala como andadura mesiánica [...] (p. 139).

Su esposa cumple con su deber cristiano luciendo su vena caritativa, acto corriente entre las damas de la clase alta para tranquilizar la conciencia política.

[...] tonificada por mi misa de doce en Catedral, mi donativo de ropa vieja a los pobres, el sobrecito con dólares mensuales que envío para caridades al Asilo de Ancianos Desamparados (p. 153).

Se trata aquí de uno de los pocos diálogos que hay en el libro. Graciela habla con su psiquiatra. La escasez de diálogos será indicadora del aislamiento y la soledad de los cinco personajes de la novela.

¿Por qué, al fin y al cabo, se ha adscrito Sánchez, como su colega argentino Manuel Puig, a una estética del Kitsch, de lo vulgar propagado en los medios de comunicación de masas?

El autor de los pasajes que acabamos de considerar un poco más de cerca en este estudio, aboga por recuperar la subliteratura como „discurso de ruptura de gente profana“<sup>257</sup>, que, según Sánchez, reflexiona inconscientemente debido a su situación insatisfactoria (por ejemplo, económica en Latinoamérica). Ahí empieza su mensaje político, que apoya la desintegración, la lucha o resistencia contra las „supersticiones“ que funcionan como anestesia política, y que acepta sin más la opresión de una inmensa mayoría.

Quiere cuestionar „lo sacralizado, lo prestigiado, lo indiscutido“, la decencia mediante la contracorriente de la indecencia, lo maleducado, lo „soez“; quiere obtener para las masas „una poética exenta de manifiestos“, pero que haga patente lo grosero y digiera los sistemas de la cursilería, los slogans, etc.<sup>258</sup>.

Llama a su estética jocosamente, sumándose a toda escuela literaria que se ofrece como innovadora (cf. „Nouveau Roman“), la „nueva grosería“. De hecho, comparado con el resto de nuestros autores, maneja los contenidos de fe innoblemente (sus personajes se cagan en la abuela de Dios, en la cristiana deidad y en la hostia), pero sin amargura, nunca se le agota su vena humorística (parece que le ha caído un „mal de risa“ (p. 135), es decir la fuerza maléfica no de ojo sino de la risa).

Se declara partidario de cultivar la vulgaridad de la subliteratura al atreverse a utilizar sin disimulo, por ejemplo, una técnica narrativa de exageradas construcciones paratácticas que causan la impresión de „disco rayado“ (p. 172).

---

257. Así afirma él en un ensayo muy breve titulado *Apuntación mínima de lo soez*, en: Rose S. Minc (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium* (Gaithersburgh/ MD/ Montclair State College, Ediciones Hispamérica, 1981), pp. 9-14.

258. José Alcántara Almánzar, *op. cit.*, pp. 153 y 159, al hablar de „crítica corrosiva“ contra la manipulación, pasividad y enajenación, parece no haber tenido en cuenta la actitud ambivalente de Sánchez frente a los medios de comunicación masivos. Critica, sí, por un lado pero, por el otro, afirma que nuestra sociedad actual es inconcebible sin los ‚media‘, y que también cabe integrarlos con toda naturalidad en la literatura. Este concepto lo defiende igualmente Mario Vargas Llosa en su novela *La tía Julia y el escribidor*.

Con todo, Sánchez no quiere negar su inclinación por el lado culto y refinado de su formación, por la norma literaria, sino introducir aquí y allá - como quien dice, de contrabando - un toque moderado de su erudición.

De un modo conciso, refinado y brillante, con lo que se encuentra lejos de una poética de lo soez, describe en pocas palabras lo que significa la fama de un patriarca „protomacho“ caribeño, concretamente de un tío que „tenía el poder de preñar con la mirada“ y las típicas herrerías o localidades donde se forja tal fama:

[...] mito popular suscrito por los numerosos corifeos de barra, atrio de iglesia y mesa de dominó [...] (p. 132).

Salta de una calidad de escritura (o estilo) a otra, a modo de los dos juegos de niños ya mencionados anteriormente en este estudio, la rayuela y el „cadáver exquisito“, lo que otorga al discurso una índole experimentalista y fascinante.

Aunque el calificativo *peque* tal vez de eclecticismo, lo aplicaría a *La guaracha del Macho Camacho*: es un texto postmoderno por distintas características elaboradas en este capítulo, tales como la ambigüedad, la fragmentación, la disolución del canon, la ironía, la hibridación, la pluralidad, la unión de lo elitario y lo popular, la diversidad de lenguas y códigos<sup>259</sup>.

---

259. Tres artículos claves de U. Eco, Leslie A. Fiedler e Ihab Hassan sobre los rasgos postmodernos en la literatura reunidos en: Wolfgang Welsch (ed.), *Wege aus der Moderne* (Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1988), podrían constituir el programa de escritura de L. R. Sánchez.



**FERNÁNDEZ, analista lírico**

Después de la escritura omnisciente en tercera persona de Sánchez, pasamos ahora al punto de vista del yo-protagonista que narra y figura, a la vez, entre los personajes principales de la novela *Los niños se despiden* del cubano Pablo Armando Fernández.

La construcción estructural de este libro es mucho más intrincada que la de *La guaracha del Macho Camacho*, cuya complejidad reside más bien en aspectos lingüísticos. Ahí donde ambos autores tratan los mismos contenidos, por ejemplo, la influencia de los lugares comunes de la cultura de masas en la lengua, el cubano queda estancado en una noción más superficial que no ha salido de los pañales del experimentalismo narrativo yuxtaponiendo un torrente de marcas y nombres propios metropolitanos, exóticos, portadores de „mitos modernos“ (tipográficamente resaltados por minúsculas despectivas)<sup>260</sup>, mientras que el puertorriqueño va más allá de una mera enumeración de objetos sagrados, ya que los elabora y los integra naturalmente en el mismo acto creador de su propia escritura o estilo narrativo. Es decir que el Ferrari no es un ferrari, excluido de la prosa de su cuño y letra, entre buicks, chevrolets y cadillacs, sino que le sirve a Sánchez sólo de punto de partida para desarrollar una aliteración que juega con peculiaridades experimentadas en el acto de conducir (cf. p. 97 de este estudio). En este sentido, Sánchez se sirve conscientemente del lenguaje publicitario o del de los comics a fin de mostrar al lector que ni siquiera la prosa de un literato culto queda al abrigo de la influencia de los slogans y clisés producidos por la comunicación moderna de masas. Fernández, en cambio, intercala recortes de periódicos, anuncios íntegros o escenas completas inalteradas de tiras cómicas (ejemplos en las pp. 307-308) entre los párrafos de su selecta prosa poética, produciendo así un contraste de incompatibilidad que delata su conciencia estilística.

Alejandro, el yo-protagonista, no narra cronológicamente los sucesos de su infancia en el batey cubano y luego los de su adolescencia en

---

260. Cf. cita, pp. 59-60 de este estudio.

la emigración neoyorquina, sino que construye una interpenetración de los discursos que evocan el más remoto pasado rural y el metropolitano más reciente.

En resumidas cuentas, Fernández toca todos los registros del experimentalismo estructural de la narrativa moderna, por lo demás ya un poco institucionalizado también. Rompen con las limitaciones formales de la novela tradicional (decimonónica) recursos tales como los recortes de periódicos (pp. 307-308), la intercalación en el texto narrativo de canciones africanas (en el último capítulo, que tematiza la nostalgia de los emigrantes de la Isla de Cuba en Nueva York), la técnica del collage o del montaje, en el que el narrador procede en la escritura como el ojo de la cámara (pp. 169-170), el caso del largo monólogo enunciado por el yo-protagonista Alejandro y dirigido (en segunda persona) al narratario Salvador y, por lo demás, también a sí mismo siendo él, Alejandro, receptor de su propio discurso y Salvador, una especie de doble suyo (capítulo 20). El habla de contenido institucional o normativo de voces anónimas (capítulo 25) se marca tipográficamente en frases enteras escritas con mayúsculas imponentes. O se omiten los espacios entre las palabras, creándose así un flujo continuo de letras que desembocan en el eco repetido del nombre del héroe cubano José Martí, con el que los escritores nacionales suelen legitimar su discurso (p. 450). Los pasajes en letra cursiva marcan interrupciones de la percepción regular de la realidad en las que penetran elementos simbólicos, oníricos (p. 19), surreales (conversación entre unas mariposas, p. 49), legendarios (de la historia oficial y oficiosa de los tiempos de la conquista y colonización, pp. 78-83) y monólogos interiores o diálogos con el „alter ego“ con apasionantes desdoblamientos, o sea una especie de soliloquios muy intimistas, ficticios, que reflejan casi siempre estados de ánimo que lindan con el mundo sobrenatural, „maravilloso“ (capítulo 26).

**L**os sueños y el recuerdo componían el mundo de nuestras visiones :  
nuestra única realidad (p. 227).

El estilo de la narrativa de Fernández manifiesta a menudo su verdadero oficio de poeta. Cuando no inserta versos propios en el texto (p. 413), demuestra su talento lírico en su prosa, que ofrece rasgos subjetivos y personales inconfundibles, con destacadas cualidades rítmicas (así por ejemplo, en la pintura de ambiente del primer párrafo del libro, p. 15). Este lirismo particular individual, pero también objetivo y analítico, que impregna toda la obra, es un posible punto de arranque en la

vía que lleva a conocer la actitud de los personajes, del yo-protagonista (y quizá del autor) frente a contenidos de fe.

En un relato que escenifica la fundación de una comunidad (mito de origen), al distribuir los oficios, se le otorga al poeta un papel central privilegiado en la sociedad; incluso llega a ser forjador en la esfera de las creencias.

**Y**el poeta introdujo en la vida de aquel nuevo poblado, la magia, la fantasía, el misterio y la gracia. Y magia y fantasía y misterio y gracia eran verdaderos, es decir la verdad (p. 154).

Que se trata de una perspectiva bastante idealista, nos lo demuestra el poeta Fernández en su novela lírica. Aunque la preocupación por la fe es constante a lo largo de las 460 páginas, especialmente en sus exponentes cotidianos y privados - "Yo creo que todo el mundo tiene un Gran Secreto" (p. 71) - y contiene mucho material etnográfico al respecto (de abigarrado origen religioso: metropolitano, afrocubano, católico, protestante, espiritista, judío, etc.), siempre hay un tono de análisis distanciador.

El narrador reproduce muchas creencias poniéndolas en boca de sus personajes, pero en la elección del léxico demuestra un bajo grado de tolerancia y solidaridad frente a las expresiones religiosas representadas. Tan sólo el uso muy frecuente de la palabra „superstición” constituye una muletilla algo desvalida, con la que describe Fernández no sin cierto menosprecio la habilidad de todos sus personajes, incluyendo al yo-protagonista, para comunicarse individualmente con el mundo sobrenatural.

Un viejo negro del batey advierte a la madre de Alejandro acerca de la inquietante convicción, según la cual las almas en pena que andan por cierta trocha abandonada pueden ser vistas y oídas por los negros y los animales espantados. Alejandro comenta en tono explicativo:

[...] los viejos de nuestro país son, en general, supersticiosos (p. 21).

Fernández no se limita a situar las creencias „supersticiosas” dentro de un interés puramente costumbrista, evocador de tradiciones que quedan ancladas en el pasado, sino que le importa mostrar que nadie y en ningún momento está inmunizado contra la „superstición”, ni siquiera el intelectual yo-protagonista, Alejandro, en la actualidad urbana de Nueva York. Él mismo no se excluye de este círculo de adeptos a la „superstición”, siendo la suya la numérica „que no es menos cruel que las otras” (p. 31). Con estos dos rigurosos adjetivos realza la brutalidad y la degradación de un acto de fe. Parece que la dependencia del hombre de asun-

tos que quedan fuera de su control le desazonan y le inspiran sentimientos de deficiencia, de indisposición.

Asimismo en dos ocasiones más, estando en la gigantesca ciudad del Norte, confiesa su sumisión a ciertas reglas sobrenaturales. Declara que su temor al viento es pura fantasía o autosugestión, en su traducción „pura superstición“ (p. 275) ; y al meditar sobre la suerte o el destino en torno al juego del azar dice:

**A**duje que la confrontación cabalística de hechos y fechas, era el resultado de una supersticiosa afición por las coincidencias (p. 376).

Esta confesión encuentra su eco en el capítulo 18, en que excepcionalmente habla el „alter ego“ de Alejandro, Aleida, que se quedó atrás en el batey :

[...] la supersticiosa predisposición de Alejandro para transformar en un acto mágico la más insignificante coincidencia (p. 348).

Fernández es de todos nuestros autores el que más a menudo se ayuda del término „superstición“ muy corriente y práctico, no obstante ya en sí despectivo.

Se intercala en su adicional denuncia como eslabón en una cadena de ruindades cuya vecindad perjudica aún más al concepto :

[...] a los largos meses de inactividad industrial, a la superstición, a la incultura, al vacío moral e intelectual [...] (p. 39).

En varios pasajes, procede de la misma manera cercando la voz con otras que tienen un resabio negativo ; el contexto favorece una mayor condena. Una vieja en el batey, al acusar a sus enemigos, se sirve de la yuxtaposición de la doble injuria : „herejes y supersticiosos“ (p. 149). Ya citamos el pasaje (cf. p. 77 de este trabajo) de la ceiba que fija „dogmas [connota la rigidez o intransigencia] y supersticiones familiares“.

El que nos explique el origen de la „superstición“ no constituye precisamente un desagravio. Mediante una teoría evolucionista ingenua, disfrazada de alegoría, traza la reacción en cadena de un nomadismo idílico del espécimen humano que pasa a una vida sedentaria debido a la prosperidad, que engendra fenómenos civilizadores, como : poder, explotación, lucha, guerra, etc. los cuales naturalmente penetran en los mitos de la comunidad y en consecuencia „sus relatos se hicieron engañosos, falsos, supersticiosos“ (p. 129). La apariencia aberrante de las creencias „supersticiosas“ suele debilitar la resistencia del hombre : hémonos aquí

de nuevo ante la idea de la paralización política por un credo religioso individualista (cf. la „inactividad“ y el „vacío“ de la cita anterior).

El yo-protagonista aplica con frecuencia y según su libre albedrío el léxico del campo semántico de la religión. *Rito, magia, adivinación, misterio sobrenatural, cualidades prodigiosas* y otros términos similares se infiltran en el texto. Raras veces se abstiene dicha figura central de su tono analítico (no tanto didáctico, cuanto de una mezcla peculiar lírico-intelectualista) al mencionar el abundante material del folklore tradicional cubano (del que ya hemos podido disfrutar en algunas citas, cf. hechizos amorosos de las uñas y el pelo pubiano en el café, pp. 48-49; Santería/Espiritismo, p. 49; medicina occidental vs. curanderismo, p. 86, etc.) o el de sus urbanos vástagos modernos en la emigración (cf. pp. 58-60 de este estudio, etc.). Recuerdo que en el último capítulo (el cual tiene por tema la nostalgia que los cubanos de Nueva York sienten por su tierra) Fernández llena una página entera de prescripciones de curanderismo botánico, en un estilo seco y sobrio, como si hubiera transferido monótonamente el contenido inalterado de un manual de léxico herbolario, sin más comentario o análisis (cf. cita larga, p. 76 de este trabajo).

Normalmente hace pasar las expresiones míticas por el molinillo de su censura de estudioso. Y de algún modo las digiere y elabora. Procede a ratos según la misma técnica que su colega Luis Rafael Sánchez, cuando metaforiza los „mitos modernos“ con referencias que toma prestadas de los complejos rituales tradicionales. Para superar, por ejemplo, el tabú de la descripción pormenorizada del excéntrico acto sexual de una pareja en su apartamento neoyorquino, recurre a comparaciones tales como el *dios* por el „amante“, el *altar* por la „cama“, donde „él esperaba toda clase de ofrendas“ (p. 359). Mediante la imagen metafórica, Fernández toma distancia de lo narrado<sup>261</sup>.

Una vez, hacia el final del libro, se distancia de estos „mitos modernos“ propagados por Roland Barthes y niega a los metropolitanos estadounidenses cualquier predisposición para crear mitos que resistan el reproche de artificialidad y falsedad:

**M**anhattan es una isla sin mitos, sin fábulas, sin leyendas verdaderas. Manhattan es de aluminio y cristal, de fibras sintéticas y asfalto, de

---

261. Quisiera remitir al lector aquí al famoso capítulo 68 de *Rayuela* en el que Julio Cortázar desfigura lingüísticamente la descripción de un acto sexual, ridiculizando todos los intentos de eufemizar el tabú.

cartón y concreto. Manhatten es una feria y un parque de diversiones para adultos de pobre y lenta imaginación (p. 392).

La ironía se vuelve ya burla abierta cuando el autor trata del panteón de dioses africanos que influyen en la fe privada y diaria de los cubanos. La paciencia con que enumera a prácticamente todos los dioses yorubas y la monotonía estilística llegan a tal extremo que se convierten en bromas. Entrelaza a un dios con otro mediante alguna breve nota informativa sacada de los mitos y leyendas lucumíes.

El dios superior yoruba, Obatalá, simboliza la pureza, su color es el blanco; Yemayá es la diosa del mar, su color es el azul; Elegguá es un dios travieso, inquieto, muy amigo de Shangó; etc.

**V**íctimas de los celos de Obatalá por su blancura demencial ; de la envidiada de Yemayá por el azul purísimo y transparente de sus venas [el agua] ; de la rebelión de Elegguá [...] ; de los deseos infrenables de Shangó, que pervirtirá a Elegguá seduciéndolo con historias lascivas [...] ; de las intrigas de Oshún que no toleraba la decencia de las muchachas ; y de la voracidad de Oyá, que sólo era aplacada momentáneamente por la carne de las doncellas y los recién nacidos (p. 189). [Y sigue así].

Si se comparan las explicaciones del santero Agún Efundé (cf. nota 129) con el texto de Fernández, se constatará que el primero escribe en un tono mucho más benévolos y profundo. En vez de dar la impresión de que el panteón es una banda de viciosos, el santero explica al lector que en los dioses africanos se reflejan los seres humanos y que también sienten pasión, rencor, violencia, odio, etc. y no son impecables como el Dios cristiano, por ejemplo.

Con no menos mordacidad Fernández salda cuentas con el segundo pilar de la religión sincrética de su patria, la mitología cristiana, y la Biblia como testimonio escrito de aquella. Esta actitud no sorprende demasiado en un poeta defensor de la Revolución cubana esencialmente atea, si se me permite este aparte biográfico<sup>262</sup>.

Así, parodia el compendio del panteón de dioses africanos, el yo-protagonista, escritor, muy interesado en poesía, se mofa del *Cantar de los*

---

262. Los breves segmentos que, sin regularidad, separan un capítulo de otro muestran el uso reiterado de títulos idénticos: en la primera parte de la novela *Baldío* (caos, no labrado), Fernández aplica un discurso prerrevolucionario; en la segunda parte, *Jardín* (orden cultivado), se vale de uno postrevolucionario (factible por estar escrito el libro una década después de la Revolución).

*Cantares* en un pasaje de intertextualidad, rumiando y corrompiendo los versos de este poema supremo y sensual del Antiguo Testamento. Aísla el léxico que afecta a todos los sentidos, especialmente el olfato, utilizando un ritmo binario.

**E**n la calle me propuse devolverle inmediatamente [...] a los labios, su grana ; a las especies, su aroma ; a las aguas, sus arroyos ; a los leones, sus guaridas ; a los tigres, sus montes ; al sahumerio, su incienso ; al amado, su amada, y a Salomón, su viña (pp. 269-270).

Y después hace un batiburrillo con los ingredientes del poema bíblico.

**E**l resultado de aquella reflexión son estos párrafos donde los cabritos son coronas, las gamas, higos ; las calles, palomas ; las cabañas, ovejas; las manadas, ríos ; las manzanas, pies ; el marfil, mirra [...] (p. 270).

En un tono siempre irónico, a veces amargo, suele criticar Alejandro la futilidad de los apoyos tradicionales del credo cristiano : la Biblia (pp. 181 y 341), el ángel de la guarda, etc. :

**H**e esperado con vehemencia la aparición de ese ángel tutelar que resolviera mágicamente mis conflictos (p. 270).

Siguiendo un prorratoe justo y equilibrado, pinta al Dios cristiano tan caprichoso y porfiado como al Dios yoruba Elegguá, por ejemplo.

[...] hasta que Dios quisiera. Y Dios no daba señales de cambiar su obstinada voluntad (p. 389).

En el capítulo 14, Alejandro mismo nos da claves acerca de su actitud frente al cristianismo al describir a los numerosísimos personajes de su novela -otra indirecta contra la religión cristiana- que superarían la aparatoso lista de santos católicos.

**N**o quisiera suministrar un índice onomástico, puesto que el santoral cristiano parecería ridículamente condensado ante la vastedad enciclopédica de nombres, apellidos, apodos y chiqueos (p. 283).

En cuanto al vínculo con lo transcendental específicamente, Aleida, el „alter ego“ del personaje escritor, nos alivia la tarea de conjeturar la postura adoptada tanto por éste como quizá por el autor mismo : ella atestigua „ese tono irónico de su voz“ que se extiende por toda la obra cuando se tratan asuntos del mundo sobrenatural, pamplinas para Alejandro, o, como diría él mismo, puras „fantasías“ (p. 350).



**BARNET, discreto registrador artístico-científico  
de la tradición oral**

En todas sus novelas testimonio, el etnólogo y escritor cubano Miguel Barnet se entrega a una peregrinación de doble filo entre la literatura oral y la escrita. Con su peculiar técnica de trabajo (que ya hemos resumido en la nota 48), recoge oralmente los datos biográficos de algún individuo marginado y los elabora por escrito, ayudándose a conciencia tanto de su formación etnológica y sociológica como de su facilidad para escribir; aquí y allá da un toque de ficción al discurso real, original de su entrevistado. De modo que se guía a la vez por un interés artístico y de coherencia científica.

**C**omo investigador de las ciencias sociales, además de escritor, tengo una deformación académica, etnográfica<sup>263</sup>.

Se toma la libertad de olvidar las reglas (del juego) del hombre de ciencias sociales y trabaja con un solo informante (en vez de hacerlo con el mayor número posible de representantes de una colectividad). Se pone en contacto íntimo con este individuo real, que le fascina y absorbe de alguna manera, y con quien logra solidarizarse (y también identificarse, hasta cierto punto). Por el acercamiento a una sola actitud, resulta especialmente prometedora la perspectiva de que los datos etnográficos de *La vida real* sean fructíferos para el corpus de creencias y prácticas cotidianas privadas. En la primera parte de nuestro análisis, topamos ya con prostitutas sin ombligo, dinerales en la punta del arcoíris, mejunjes de sortilegios amorosos, con el entierro de un poodle en el inodoro del apartamento de una vieja solitaria en Nueva York, con repercusiones en los hogares de ñáñigos, babalaos, santeros, espiritistas, y radionovelas. Esta mínima porción de todos los datos que se pueden sacar del libro de Barnet refleja también los cinco escenarios (cf. p. 37) en cuyo paseo cronológico acompañamos a Julián Mesa durante la lectura.

---

263. Fietta Jarque, *Miguel Barnet: „Mis personajes son su lenguaje“*, en: „EL PAÍS“ del 10-VI-1986.

Barnet está bien enterado de los distintos substratos de donde proceden los mitos modernos (objetos sagrados) y los tradicionales. Sin embargo no comparto su tesis expresada en una consideración, conforme a la cual los valores prístinos deben ceder el paso a contenidos actualizados de fe. Su mismo protagonista le contradice al conservar sorprendentemente vivos los valores rurales cubanos en medio de la metrópoli norteamericana<sup>264</sup>. Barnet, en el ensayo publicado a modo de epílogo a su segunda novela *La canción de Rachel*<sup>265</sup>, habla del mito de los adelantos técnicos y científicos, por ejemplo, la inseminación artificial o el descubrimiento según el cual se puede

[...] comprobar cómo los frutos cítricos crecen desmesuradamente, motivados por una música que sale de los altoparlantes colocados en los árboles de toronjas o de naranjas. Esta experiencia es mucho más excitante que la de ir a ver una pitonisa o un babalao. Las tiendas por departamentos de los países altamente industrializados son verdaderos laboratorios de la imaginación. Entrar en una de ellas y verse envuelto en una locura de globos plásticos de colores, caminar tratando de abrirse paso entre ellos, porque flotan mediante gases especiales, es una travesía insólita y fascinante.

[...] donde el hombre deje de tener brazos para tener relojes de pulsera, deje de tener piernas para tener medias de nylon, y deje de tener ideas para poseer automóviles.

La actitud del autor de *La vida real* no resulta inteligible ; Barnet se retira detrás de su protagonista (que habla en primera persona), horro de didactismo aparente, con discreción y sin añadir, como lo hace Fernández, reflexiones o análisis cultos y elitistas.

Su colaboración con el testigo real, Julián Mesa, es poco perceptible para el lector. El autor escribió lo que su personaje dijo, sólo tratando de conferir al texto coloquial hablado verosimilitud y cualidades literarias (con recursos formales). Delimitar entre lo que adujo en cuanto a estilo

---

264. Cabe tener en cuenta que el protagonista se hace una imagen idealizadora de la patria, congelada en el recuerdo. Luis Íñigo Madrigal, en su artículo *Miguel Barnet: 'La vida real'*, en: „VERSANTS“ Núm. 10 (1986), p. 141, describe a este exiliado económico que añora su tierra dejada hace varias décadas : „[...] este hombre encerrado en el sótano de un edificio neoyorquino, escuchando música cubana, leyendo libros y periódicos cubanos, viendo con los ojos de la imaginación y la memoria paisajes cubanos, es la representación del destierro [...]“.

265. M. Barnet, *op. cit.*, p. 127.

al habla del informante real y la técnica narrativa del escritor culto me parece tarea imposible para el crítico (sencillamente porque no tiene acceso a las grabaciones originales). No avanzamos mucho con la declaración de Barnet, más desconcertante e imprecisa que sustanciosa, de que su interlocutor puso el „tono“ de la narración y él mismo la „palabra“, el „estilo“ y los matices<sup>266</sup>.

De todos modos, texto en mano, supongo que nuestro autor ha logrado salvar en la mayor medida posible dentro de la literatura la autenticidad del lenguaje hablado del protagonista. El discurso de *La vida real* no huele a la artificialidad construida (que conocemos de algunos autores costumbristas, por ejemplo) de una especie de caricatura de „retórica folklorista“, repleta de regionalismos y dialectalismos, de intentos exagerados de transcribir el lenguaje fonético (a la Goytisolo, quien quiso imitar el habla cubana, lo que dio por resultado, según el juicio del propio cubano Barnet, un „crucigrama“ nada más)<sup>267</sup>.

Sin embargo, Miguel Barnet intenta, como Sánchez, distanciarse de la literatura elitista, escrita para una minoría selecta por el „culto criollo, ese licenciado recién graduado“<sup>268</sup>, que sólo representa un lado, un estrato, una clase social.

Tengo la impresión de que podemos dar por garantizado que el lema de nuestro autor, „La ingenuidad también es una gran virtud“<sup>269</sup>, expresa admiración y no está impregnada de connotaciones paternalistas ni de una idealización apolítica de subcultura.

En lo que atañe a la recepción de nuestra novela testimonio, constatamos que este género literario de lectura fácil („de mesilla de noche“, no „de escritorio“) ha estado en auge últimamente también en América Latina. En Cuba, su fomento forma parte del programa cultural del gobierno, que se ha propuesto proporcionar a un público nuevo y masivo (alfabetizado hace poco y, por ende, sin tradición ni formación literarias), textos de lectura amena, recreativa, próximos a su realidad cotidiana. Casa de las Américas otorga desde 1970 cada año un premio

---

266. *ibidem*, p. 140.

267. *ibidem*, p. 141.

268. *ibidem*, p. 132.

269. *ibidem*, p. 139.

exclusivo para la narrativa de testimonio<sup>270</sup>. El género no sólo se cultiva en el Caribe, sino también en otras zonas de Latinoamérica, en los Andes, por ejemplo. He aquí dos de las más famosas novelas testimonio escritas y publicadas también por etnólogos, la de Gregorio Condori Mamani de Perú y de Domitila de Bolivia<sup>271</sup>.

Un primer indicador claro de que un etnólogo ha puesto manos en el asunto es el glosario que se añade al final del libro, para facilitar la lectura al no iniciado en la jerga „spanglish“ de los hispanos de Nueva York. La lista contiene, sobre todo, préstamos del inglés americano que se han introducido en el vocabulario de nuestro emigrante cubano en EE. UU., en el momento de relatar la historia de su vida<sup>272</sup>. El glosario ofrece una ayuda práctica al lector; no es ninguna traba filológica, lexicográfica. Dentro del texto, las voces que componen la lista están realzados tipográficamente en cursiva.

El rasgo estilístico más sobresaliente que Barnet otorga a su yo-protagonista lo constituyen, sin duda, los modismos y locuciones fijas, que forman prácticamente el andamiaje de esta prosa. Julián, como un parásito, se lanza de un lugar común idiomático a otro y nunca se aventura en el terreno más inseguro de la creación propia. Es probable que la emigración, el alejamiento durante largos años del ambiente donde su lengua materna sigue viva y evolucionando activamente, así como el desarraigamiento, hayan ocasionado este comportamiento estilístico de letargo.

Trata de orientarse en su español cubano, de echar raíces y mantenerse en equilibrio en tierra ajena con un idioma cada vez más fosilizado.

- 
270. La bibliografía de la literatura testimonial postrevolucionaria, compilada por Klaus Bunke, *La literatura testimonio. La historia cubana contada por sus testigos*, en: Ulrich Fleischmann/ Ineke Phaf (eds.) *El Caribe y América Latina* (Frankfurt a. M., Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1987), pp. 139-150, comprende nada menos que 211 títulos, cifra que confirma el verdadero „boom“ de ese género en Cuba.
271. Ricardo Valderrama Fernández/ Carmen Escalante Gutiérrez, *Gregorio Condori Mamani... De nosotros, los runas* (Madrid, Alfaguara, 1983).  
Moema Viezzer, „Si me permiten hablar...“. *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (México/ Madrid, Siglo XXI, 1977).
272. Cf. *Biografía de un Cimarrón* (Barcelona, Ediciones Ariel, 1968), pp. 195-200, incluye al final un índice alfabético de regionalismos cubanos.

Ya el primer párrafo del libro da constancia de esta disposición estilística.

**C**ada hombre es un mundo. Hay quien nace con un camino trazado en la vida y quien, como yo, va a donde el viento lo lleve. Lo mío ha sido un ir y venir. Por eso ahora busco la tranquilidad, aunque en el fondo me guste mucho la aventura. Para decir verdad, me he dejado llevar por la corriente. Y no me arrepiento de nada. Me tocó lo que me tocó, y a pecho (p. 19).

Este comienzo de *La vida real* es sintomático de todo el resto del libro. Las frases salen entrecortadas y exentas de conjunciones, en construcciones paratácticas (cf. „a pecho“ en vez de „a lo pecho hecho“).

Y el texto está salpicado de incontables modismos españoles: „por si las moscas“ (cf. p. 39 de este estudio), „dar pie con bola (p. 130), y cubanos: „mandar a freir tusas“ (p. 152)<sup>273</sup>, etc.

La impersonalidad salta a la vista en el uso continuo de expresiones generalizadoras que indican la fuente idiomática, común y corriente, en que Julián apoya sus afirmaciones; „como se dice“ (cf. cita, p. 51 del trabajo), „dicen que“ (p. 56), „como dicen en mi pueblo“ (p. 164) o „como dicen aquí en Nueva York los boricuas [puerto-riquenos]“ (p. 166). Da la impresión de que el autor etnólogo, al tratar de recrear un lenguaje hablado con un léxico popular, procura no abusar de regionalismos, ya que cada vez que aplica uno, hace aclararlo inmediatamente a su portavoz con fórmulas de explicación léxica, filológica o etnológica tales como „lo que en Oriente se llama [...]“ (p. 167) ; „[...] era un dicho popular en mi zona“ (p. 35)<sup>274</sup>; „[...] como se llama en lenguaje científico“ (p. 30). En el conjunto de una frase, estas aclaraciones suenan así:

**E**l zombie era un espíritu que bajaba al cuerpo del haitiano viejo y al del pichón, como le llamaban al descendiente [haitiano] nacido en tierra cubana (p. 49).

---

273. *tusa* es voz americana y significa „espata o farfolla de la mazorca de maíz“ (DRAE) o en sentido figurado „persona despreciable“. El modismo expresa una imprecación, „mandar al diablo“. En español peninsular será „mandar a freír espárragos“.

274. El dicho: „Curandero sin jiba [planta cubana que se aplica contra las contusiones] no cura nada.“

El léxico, incluido el que respecta a nuestra temática, es sencillo y popular. El etnógrafo Barnet sabe prescindir de términos técnicos. Su protagonista ya nos habló en la primera parte de este análisis (cf. p. 49) de „bilongos“ y „brujerías“ (nada de „magia negra“, de „adivinación“ o de „sortilegios amorosos“, etc.).

La postura de Julián Mesa frente al mundo sobrenatural muestra inseguridad, ambigüedad, cierta reserva y cautela. Algunas veces es categórico en el rechazo. Julián Mesa explica el contenido de nuestro epígrafe (cf. p. 47), „El campo despierta la imaginación sobrenatural“, equiparando lo sobrenatural a lo mentiroso y lo inventado:

**P**or eso el guajiro es tan mentiroso cuando se pone a inventar sus cuentos (p. 43).

Otras veces, renuncia a tomar posición él mismo y delega lo dudoso a los profesionales, competentes en materia de fe.

**E**l destino, si existe o no, es cosa de los espiritistas (p. 163).

Y allí la mujer en su espiritismo nos caía con que el guía de ella le decía que nosotros teníamos un espíritu oscuro y que había que sacarlo con baños, pases de hierbas y palomas blancas.

Y no sé si fueron los espíritus aquellos, pero lo de los globos y los fósforos [su comercio] se vino abajo de la noche a la mañana; [...] (p. 169).

Denota cierta indiferencia hacia la religión cuando contempla sobriamente el fenómeno de las filiales de santería cubana en Nueva York, queriendo llamar la atención del lector sobre el aspecto puramente comercial; las botánicas permiten sobrevivir a unos pobres emigrantes.

**E**l consuelo de la religión, el único consuelo de los pobres en este país, ha hecho que cada día surjan más botánicas en El Barrio. [...] Entre los barajeros y los santeros, han inundado Nueva York. Es un modo de buscarse la comida como otro cualquiera, y con menos esfuerzo físico, desde luego (p. 224).

En una sola ocasión en todo el libro aparece la palabra „superstición“. Miguelito, el amigo de Julián, es quien la utiliza consciente, casi orgullosamente, como atributo de distinción individualista. Él ejerce sus propias prácticas mágicas, al igual que su esposa, y las comunica a Julián sin disimulo. Divulga un ritual hogareño de ella, otro dato etnográfico detrás del que hemos andado como a la caza con el que Julián nos deleita.

**Y** cambió todos los muebles de la casa porque según Carmencita, eso daba buena suerte. Él mismo se mandó a hacer una medalla de San Expedito, el protector de los jugadores, pese a que no era religioso sino supersticioso, como siempre andaba pregonando (p. 219).

Raramente se le escapa al protagonista una pizca de humor, inspirado, por ejemplo, un poco por el machismo a costa de las mujeres adictas a las radionovelas y a las telenovelas (cf. pasaje citado p. 89) o de las adoradoras de los artistas ídolos. En la cita que sigue es el énfasis al final lo que provoca la sonrisa.

**A** Bobby Capó le pusieron „El astro del bolero“. Las mujeres se lo querían an comer vivo en la calle, ¡ cuando digo vivo ! (p. 166).

El género de la novela testimonio implica muy claramente que la actitud del autor no coincide con la del yo-protagonista, pero tampoco hay desprecio por parte del creador hacia su personaje, sino al contrario un pleno entendimiento coronado de simpatía benévola, de interés bien intencionado. Barnet aspira a cierta imparcialidad, a cierta objetividad científica en su afán de informar a su público sobre el registro de un destino individual, representativo de una determinada colectividad real<sup>275</sup>, pero no se olvida nunca de su postura de vinculación amistosa, como artista creador. La escritura de Miguel Barnet dista mucho de la de Sánchez (y también de la de Fernández) en lo que se refiere a la construcción de imágenes, figuras retóricas, juegos de palabras, facilitados en gran medida por la literalidad del discurso. Si Barnet quiere reconstruir un estilo oral, hace bien en no falsificar la inmediatez espontánea y natural del acto de hablar de una persona que carece de conocimientos con posibles piruetas literarias de figuras retóricas sofisticadas. Éstas sólo se crean, con todo el vagar del tiempo, al escribir. Cuando más a Julián se le escapa alguna metáfora o algún símil improvisado.

Escojo como ejemplo un símil que coloca en el mismo plano un síntoma somático y sus supuestos agentes sobrenaturales.

**C**omo había un solo inodoro, el tifus cundió como brujería mala (p. 155).

---

275. Barnet subraya la fuerte relación que su prosa ficticia guarda con la realidad, explicando el título de la novela mediante una anécdota según la cual le había expresado especial gusto por su obra un conocido limpiabotas habanero: „Porque no parecen novelas, sino la vida real.“ (cf. Pedro Sorela, *Miguel Barnet, novelista de la realidad*, en: „EL PAÍS“ del 8-III-1988.

El interés por los juegos de palabras, como los podemos disfrutar en los escritos de los malabaristas de la lengua, Sánchez y Cabrera Infante, debe ser mínimo según la concepción de Barnet.

La estructura de *La vida real*, para terminar, sigue las pautas de sencillez del género testimonial. Breves diálogos en discurso directo ayudan a relajar algo el flujo narrativo lineal y regular, al compás de un ritmo casi monótono formado por estas frases cortas y construidas casi siempre según el mismo modelo.

En tres ocasiones se presenta un cambio de voz pasajero: Petronila, una costurera, vecina de Julián en La Habana, se hace cargo de la narración, ya que, en opinión de Julián se caracteriza por un don especial de contar cuentos, de fabular anécdotas. En cinco páginas (pp. 110-116; cf. un fragmento, pp. 92-93 de nuestro estudio), podemos distinguir su discurso del del protagonista únicamente por la tipografía (texto insertado), no por identificación estilística. Lo mismo vale para las intervenciones del amigo cubano de Julián en Nueva York, Miguelito, „buen conversador“ (pp. 246 y 196-198); y también, aunque se trate de un discurso escrito, para las dos cartas a las que se concede la debida importancia (por ser un medio de comunicación muy importante entre los emigrantes como unión con la gente en la patria caribeña) al interrumpir la corriente narrativa habitual (pp. 195-196 y 251).

**GONZÁLEZ, artífice nostálgico con conciencia sociológica**

A José Luis González (\*1926) le separa casi una generación de los demás autores (excepto Mora Serrano, \*1933), y por consiguiente, los recuerdos de su infancia nos retrotraen a un pasado más remoto, a los años 30 en el Caribe. Entre aquella época, a la cual ha decidido escaparse, y la más reciente (1963) en que empezó a escribir el largo cuento se extienden casi cuatro décadas de formación estética literaria.

A primera vista, sorprende que un maestro y profundo conocedor del oficio literario moderno<sup>276</sup> haya podido escribir una pieza sirviéndose de una técnica narrativa, tan ingenua, tan poco exigente, tan obviamente „de otro tiempo“. El título, *Balada de otro tiempo*, sosiega; explica que González ha debido operar conscientemente con la brevedad, el tono popular y oral, la sencillez, la melancolía, los sucesos legendarios y tradicionales que parten de un episodio crucial, atributos todos de la balada tradicional.

El narrador omnisciente que relata principalmente en tercera persona y guía el diálogo entre sus personajes (o los pocos monólogos interiores para dar inmediatez a la acción) parte del incidente del adulterio en cuya base desarrolla quince unidades narrativas breves, que estructuralmente corresponderían a las estrofas de una balada.

El género híbrido de este librito curioso entre novela y cuento lo ha destacado el mismo González ya antes de publicarlo, llamándolo „novela corta“<sup>277</sup>. Dudó algún tiempo si lanzar la obrita al mercado o no, hasta que finalmente descubrió en ella matices etnosociológicos -el texto reproduce el contraste en su patria puertorriqueña entre la población

---

276. Es un renombrado profesor de Literatura Iberoamericana y de Sociología de la Literatura en la UNAM. Y ha cultivado, a lo largo de más de treinta años, obras de creación narrativa, cuentos.

277. J. L. González/ A. Díaz Quiñones, *op. cit.*, p. 56.

rural de la montaña y la costeña urbana- que le parecían de provecho para su público.

De hecho, en la novela acompañamos a los personajes en su travesía por diversos niveles del mar, reconocibles por los correspondientes cultivos, a cada altura, de café, tabaco y caña. Los cafetales (que se describen también en relación con la vecina Sierra Maestra cubana y sus habitantes „guajiros“ en las obras de Manuel Pereira y de Mirta Yáñez) pertenecen a un matrimonio de „jíbaros“, y el amante intruso les llega desde la costa (había trabajado en la zafra).

González reproduce, a modo de epígrafe, dos estrofas de dos famosos poetas puertorriqueños ; in nuce, anticipan el contenido de esta novela corta. El primer poema, de Luis Lloréns Torres, alude a un adulterio entre „jíbaros“, el segundo, de Luis Palés Matos, a la unidad sociocultural de las islas del Caribe. Ambos repercutirán en el texto narrativo en una tertulia entre dos personajes secundarios, Pepe y Luis (homónimo este último de los dos poetas). Cuando ven entrar en el café al protagonista Rosendo, que acaba de bajar de la montaña para perseguir a su esposa infiel y al joven amante, Pepe comenta :

**P**arece salido de un verso de Lloréns. Con machete y todo. A lo mejor dejó el caballo en la acera [así es] (p. 127).

La respuesta de Luis refleja el poema de Palés con su defensa de la unidad antillana, del „afortunado mestizaje“ (p. 129) entre criollos y africanos.

En este diálogo en discurso directo van intercalados fragmentos de monólogo interior, „el hilo de sus pensamientos“ (p. 135) del campesino que medita sobre su deshonor y la venganza.

La estructura de la novelita no es llamativa ni compleja. El relato comienza con el descubrimiento por el protagonista de la fuga de Dominga con su joven amante Fico. En las unidades que siguen, el narrador cambia constantemente de escenario, de punto de vista entre perseguidor y perseguidos, y de niveles temporales ; sus tres personajes relatan escenas del pasado, sus sendas historias en retrospectiva. Al unirse los dos puntos de vista hacia el final, cuando el esposo encuentra el refugio de los amantes, el narrador y el lector son los únicos testigos de la coincidencia de la que ni siquiera los personajes se dan cuenta. Cuando el esposo está a la escucha de la confesión que Dominga, vertiendo lágrimas, hace al amante, se establece un diálogo imaginario entre ella y el marido. Aunque éste no alcanza escuchar la conversación

completa del interior de la casita, bastan las honestas declaraciones de Dominga para que él reconozca su propia falta y desista de sus intenciones de venganza.

Por equivocación trágica, la policía le mata a tiros poco después en la madrugada (confundiendo al inocente espía nocturno con un criminal que andan buscando).

La escena central, que nos interesa por su temática „maravillosa“<sup>278</sup>, le ocurre al protagonista en medio de su persecución.

Una mulata costeña le ofrece comida en su casa (llena de estampitas de santos) acompañando el agasajo alimenticio con una sesión espiritista. El campesino se cierra ante los consejos de la poseída (que expresa su estado gimiendo y exhalando profundamente). La médium le descubre los detalles del adulterio, le aconseja que renuncie a su odio vengativo y a las represalias y al final le vaticina la salvación mediante otra mujer que le está aguardando. Él, entre estupefacto, desconfiado y turbado, sale corriendo del ambiente de „brujería“ (cf. p. 92 de este estudio). Trata de tranquilizarse con la autosugestión de que los fugitivos han pasado por la misma casa contándolo todo a la „bruja“.

Demasiado tarde (al final del libro), según la mulata, sigue la contestación directa del espíritu aliviado de Rosendo después de haber abandonado su rencor. Todavía con una pizca de escepticismo, con sentimientos mezclados entre „desagrado“ y „solaz“ (p. 148), se acuerda de repente de las premoniciones de la mulata y en su último monólogo interior empieza a abrirse a la creencia y la esperanza en la otra mujer (pp. 148-149). En este instante, le matan los gendarmes. Esta última coincidencia trágica deja un regusto de moraleja, pues el autor quiere insinuar que cualquiera tiene que mostrarse receptivo a las señales metafísicas del más allá.

La migración de los tres protagonistas permite a González presentar el choque entre las dos culturas de campesinos serranos, que viven aislados en sus caseríos, y de la atmósfera pululante de la costa caribeña.

A Dominga le asusta el ruido urbano de los automóviles, bocinas, radios y voces, y el calor de la tierra baja (pp. 113-114).

---

278. En el resto del libro sólo aparecen algunos modismos conjuradores que sirven de efecto lingüístico en primer lugar para conceder un matiz popular al habla de los personajes: „mal rayo los parta“ (p. 15), „por los clavos de Cristo“ (p. 28), etc.

**A**llá, piensa la mujer, sólo se grita cuando lo requiera la distancia, y aun entonces es otra manera de gritar [...] (p. 144).

Rufo, el mulato costeño, por su parte, no acaba de comprender las trágicas y melancólicas reglas de la deshonra y la venganza de los „jíbaros“ del monte.

**S**i a mí se me va una mujer que ya no quiero [esto es el caso de Rosendo], es como si... ¿qué te diría?... como si me quitaran una carga de encima. Capaz que haga una fiesta en lo que empiezo a buscarme otra (p. 121).

En este sentido, para Rosendo la cultura costeña es toda una frivolidad, una falta de respeto y de decencia (p. 96). Convencida de la inocencia y la ignorancia del campesino, la vieja mulata espiritista bromea con la ambigüedad gastronómico-sexual del plato especial que le prepara de frituras de calabaza ofreciéndole jocosamente *barrigas de vieja*.

**A**Gildo le gustan calientitas [...].  
A Pero hay que saber encoger la calabaza ¿sabe? Tiene que estar bien madura porque, si no, las frituras quedan sosas; y si está pasada de madura... (pp. 103-104).

Durante su viaje, tanto Dominga como su esposo van conociendo la cultura ajena de la costa antillana, la gastronómica, pongamos por caso. Prueban, además de las *barrigas de viejas*, la fruta tropical que se conoce en otras partes de América por *mamón* (de un árbol sapindáceo), en Puerto Rico se llama *quenapa* (p. 20); y toman para refrescarse por la calor que hace (p. 132) una bebida de sabor amargo, un *maví* (p. 118) o *mabí*.

González entreteje en el texto esporádicamente expresiones populares locales, lo que confiere al discurso un tono costumbrista algo artificial, más que una verosimilitud intencionada. Pero recordemos el concepto de nuestro autor que consistía en la evocación del pasado lejano de su temprana infancia, tal vez distorsionada aún más por el exilio de varias décadas (por ende, la falta de contacto con la cultura cotidiana).

A pesar de esta vena nostálgica, no carece el texto de cierta gracia y encanto.

Las ilustraciones xilográficas de Antonio Martorell, reproducidas al comienzo y al final de cada unidad narrativa, matizan el ambiente rústico.

**PEREIRA, revolucionario, admirador del mundo sobrenatural**

Aunque un narrador omnisciente relate en tercera persona las experiencias del protagonista, Joaquín Iznaga, *El comandante Veneno* de Manuel Pereira (\*1948), escritor, poeta y periodista, es el libro que crea la atmósfera que más se asemeja a la de la novela testimonio del compañero Barnet (\*1940).

Los dieciocho capítulos que componen el libro, cada uno precedido por un epígrafe sacado de alguna fuente oficial (discurso de Fidel, censo de alfabetización, periódico, etc.), nos presentan una sucesión lineal cronológica de hechos anecdóticos, estilo Barnet, que se extienden por un período de meses (vs. el de una vida entera de Julián Mesa).

La textura autobiográfica es palpable, ya que Pereira mismo participó en la campaña alfabetizadora, pero aunque se apoya en lo histórico (sin desdeñar para nada la fantasía), nunca se confunde con el brigadista, principal personaje ficticio.

Siguiendo el credo comunista que aspira a la generalización de lo personal (celebra a la masa, no al individuo), Pereira hace que su joven protagonista represente paradigmáticamente como individuo a la colectividad de los cien mil alfabetizadores que participaron en la campaña (cf. Julián Mesa en *La vida real* como delegado de la totalidad de los emigrantes cubanos en Nueva York).

Secuela de esta gran empresa revolucionaria de 1961, fue una verdadera inundación de productos narrativos que daban cuenta de las experiencias de los brigadistas. Los más de esos textos se clasifican mejor como reportajes que como obras literarias, y, aparte de esto, casi todos profesan un realismo socialista tosco, patético y esquematizante, maniqueo (los buenos héroes contra los malos contrarrevolucionarios) <sup>279</sup>.

---

279. Martin Franzbach, *Kuba. Die Neue Welt in der Literatur der Karibik* (Colonia, Pahl-Rugenstein Verlag, 1984), pp. 115-121, presenta algunas muestras de estos textos simples y poco pretenciosos desde una perspectiva literaria: Daura Olema, *Maestra voluntaria* (1962).

*El Comandante Veneno* es la única obra que destaca del grueso de los testimonios sobre la alfabetización cubana; ha sabido sacudirse de encima la mediocridad y ha alcanzado fama internacional<sup>280</sup>.

Cumple hacer constar como gran mérito de Pereira que, a pesar de apoyar la Revolución, no cae nunca en un dogmatismo político rígido o en una exageración desagradable del propagandismo y panfletarismo<sup>281</sup>. Por lo tanto, si consideramos nuestra temática, se reforzará la sensación de que el autor está lejos de hacer caso omiso de los contenidos religiosos, con el argumento de que se trata de mecanismos de adormecimiento que podrían llevar a una conciencia apolítica; al contrario, traza una ampliación de horizontes, un intercambio fructífero entre el alfabetizador urbano, que aporta a su aldea una concienciación revolucionaria junto a la enseñanza del abecedario, y los campesinos, que inician a Joaquín en los trabajos manuales y despiertan en él una profunda sensibilidad hacia las creencias y rituales del hogar.

La dicotomía ciudad - campo no causa el choque desastroso entre el mundo arcaico y el moderno que se esperaría por este contacto insólito y dispar.

Los guajiros no son, a ojos de los brigadistas, atrasados, inferiores, ignorantes ni exóticos; y los brigadistas por contraste no tienen que presentarse como racionales. Joaquín queda maravillado ante la cultura de

---

Aracelli Aguililla, *Por llanos y montañas* (1975).

Julio Cid, *Camino Nuevo* (1978).

Raúl González de Casorro, *Un maestro voluntario* (1979).

Dora Alonso, *Un año* (1981).

„Wesentlich differenzierter, literarisch sensibler und didaktisch unaufdringlicher [...]“ (*ibidem*, p. 118) : Mirta Yáñez, *Todos los negros tomamos café* (1976).

280. Julio Cortázar, en un artículo publicado en el periódico caraqueño „El Nacional“ (citado en: M. Franzbach, *op. cit.*, p. 118), colma a Pereira de alabanzas: „Esta es la novela que me hubiera gustado escribir sobre Cuba.“

281. También ha apreciado ese don, Rogelio Rodríguez Coronel, en su estudio *La novela cubana ante una nueva promoción*, en: „Rumbos“ Núm. 2 (Neuchâtel, 1987), p. 58: „No hay allí saturaciones ideológicas ni fórmulas maniqueístas que den fe del cambio producido en el escritor. Las fuerzas que entran en colisión dentro de la novela dependen de un mundo en desarrollo [...]“.

los cinco miembros de la familia del caserío El Veneno. Nunca se le escapan al autor valoraciones negativas frente a este mundo influido por el vudú, al que Joaquín logra asimilarse completamente. No así su padre Coliseo, cuya actitud es menos idealista, más acrisolada (también en cuanto al fervor revolucionario). Él trata a los campesinos con modales urbanos y pedagógicos. Su reacción ante el „radar de espectros“ de Bejerano es de condescendencia benévolas:

—Eso sólo sirve para afeitarse - y agregó- : vigile más a los vivos que a los muertos (p. 139).

A Manuel Pereira hemos dedicado mucha atención en nuestro trabajo al aquilar, en la primera parte, su evaluación etnográfica. En el fondo, su libro acaba por convertirse en un manual de creencias y rituales disfrazado de una forma literaria. Aparece cualquier motivo de fe de los tratados aquí: animismo, muñecos alfilereados, sortilegios amorosos, el mal de ojo, el padre que no mira hacia atrás después de la despedida de su prole; *El Comandante Veneno* ha sido, sobre todo, la „fuente“ principal de motivos como gafas, radio, espejo, fotos, piano, teléfono, cine, electricidad, gimnasia, policlínica, anestesia, automóviles y escaleras del capítulo *Asimilaciones* alusivo a la compenetración cultural (que conocemos del concepto de lo „real-maravilloso“, por ejemplo de *Cien años de soledad* de García Márquez).

Ya se dijo (cf. p. 40) que la técnica narrativa aplicada en esta novela es bastante tradicional, como lo advierte el punto de vista de la omnisciencia neutra: el narrador no interviene directamente en la acción. Conocedor parcial, a veces no presenta los sucesos tal como los ve él mismo sino sus personajes.

Sólo un narrador omnisciente puede percibir la causa y el efecto simultáneos de un pensamiento de analogía: Bejerano mata a un puerco a puñaladas en el corazón, en el mismísimo instante en que su suegro se golpea el corazón por un presentimiento (p. 136). Los personajes escuchan el ronquido del puerco, mientras que ese portavoz ve las dos acciones al mismo tiempo.

Ocurre a ratos que el narrador se retira al fondo y mediante diálogos en discurso directo, así como con poca intervención por su parte, el texto se acerca casi al modo dramático. De esta forma, Olegario apodado „El Tigre“, durante la marcha en la que lleva a Joaquín al „Veneno“ por primera vez, cuenta sus anécdotas, por ejemplo, una para ridiculizar al cura consistente en que su padre quería que le pusieran „El

Tigre“, arguyendo (con chistecitos idiomáticos) que el Papa de entonces se llamaba León XIII, asociación blasfema que le valió que el cura le expulsara del templo (p. 41).

Cuando el narrador no concede la palabra a sus personajes para que relaten sus creencias más personales con toda naturalidad (o las colectivas) - Bejerano cuenta en discurso directo el acaecimiento del hombre que enloqueció por un sortilegio amoroso (las „doce uñas de cristiano en el café“), aunque introduce su anécdota con un giro atenuante de su grado de compromiso „cuentan las malas lenguas [...]“ (p. 55) - entonces se encarga él mismo de mencionar y comentar, sin pestañear, rituales „maravillosos“ de un modo absolutamente imparcial.

**L**o último que vieron en aquella casa, donde los cuchillos estaban enterrados en el huerto por temor a una contienda amorosa, fue [...] (p. 28).

La interpolación breve y discreta de los cuchillos marca la medida de precaución de una mujer coqueta, Lucinda, que teme algún hechizo por parte de una rival o un ataque de violencia por parte de su esposo engañado.

El tono neutro caracteriza casi todos los comentarios del narrador sobre fe, creencias y rituales de los guajiros. No se escandaliza por la edad matusalénica, casi doscientos años, de un maestro de vudú haitiano que ha enseñado a Jaime el Fantasma diferentes oficios como

[...] magia negra, prestidigitación, hipnotismo, encantamiento de objetos, transmisión de pensamientos y el arte de convertirse a su antojo en guajajo, roca o algarrobo, dominando los tres reinos de la naturaleza (p. 60).

En el enfrentamiento de dos actitudes opuestas entre los personajes, el narrador no toma partido. El matrimonio Olvido y Bejerano no coinciden en el trato de los santos. El que la esposa esté sumergida plenamente en su mundo de rituales cotidianos para garantizar su existencia, incomoda a Bejerano: „¡Los santos no me dan de comer!“ (p. 62) es un lema anti-religioso de la Revolución que el narrador neutraliza en la próxima frase, la cual describe una práctica de la medicina herbolaria en la que sí cree Bejerano, así como en los „hechizos“ del vudú.

**L**lenó el sombrero de yarey con hojas de salvia contra el dolor de cerebro y encaminó sus pasos hacia el cafetal donde lo esperaba Joaquín con el afán de saber más sobre Jaime el Fantasma y su maestro en hechizos [un haitiano] (p. 62).

Enfrenta las dos actitudes sin el menor juicio valorativo, sencillamente tolera cualquier expresión de fe. No suprimirá ninguna de ellas, incluso siendo hombre de política, buen revolucionario „que cambió tenis por botas...“. Con menos idealismo y formalidad que los jóvenes brigadistas llenos de espíritu emprendedor, Coliseo lanza a los guajiros su parrafada sobre el comunismo (pp. 138-139).

Pereira reconoce que no siempre los valores revolucionarios son los más atractivos. La canción de los brigadistas sonaría un poco monótona y seca sin las interferencias rítmicas de la bibijagua:

**S**omos la Brigada Conrado Benítez / *el golpe de bibijagua es muy fácil de bailar* / Somos la vanguardia de la Revolución / *Se baila así, así, así namá* / con el libro en alto cumplimos una meta / *cuando el coco pierde el agua se llama coco seco* / llevar a toda Cuba la alfabetización / [...] (p. 17).

Entabla el diálogo entre dos mundos tornasolados (pianola y tambores) cuyas voces están equiparadas (cf. pasaje citado, p. 64). Como Mora Serrano (con quien cerraremos el desfile de nuestros autores principales), Pereira se ayuda de un término técnico del campo de la música, el contrapunto, que traduce la igualdad alternante. Volveremos sobre este concepto, seguramente inspirado en el etnólogo cubano Fernando Ortiz, cuando tratemos a Mora Serrano (cf. pp. 167-168 de este estudio).

Sale un poco de su equilibrado trayecto tolerante hacia haitianos y guajiros, que encarnan la línea contrapuntística de los tambores, cuando tiene reservado para sus comentarios ponderativos en la discusión sobre la reencarnación un verbo con una connotación algo desdeñosa, *cacarear*, que los hace similares a las gallinas.

[...] recordaba la teoría de la reencarnación, tan creída y cacareada por haitianos y guajiros (p. 92).

Vinculados a las creencias de Bejerano, saltan a la vista los vocablos „superstición“ y „obsesión“ poco indulgentes para con la precaución, ya mencionada dos veces, al despedirse de sus niños y para con su confianza en los espectros.

[...] los espectros, que habían sido su mayor obsesión [...] (p. 231).

[...] Bejerano, por ser fiel a su legado supersticioso : -Si miro pa‘trás me se mueren los críos - dijo (p. 103).

No puede reprimir de vez en cuando una nota irónica o humorística (pero llena de simpatía). En torno al motivo del espejo, „radar de espec-

tros“ (la metáfora es creada por el narrador, ya que Bejerano seguramente no conoce este adelanto técnico), se mofa un poco de la tragedia que causa este objeto en la visión del mundo del campesino hablando de la conclusión „desastrosa“ a que llega Bejerano (cf. cita larga, p. 79).

Finalmente, ofrece dos alternativas que explican la sorprendente cantidad de gente que acudió de repente al lugar donde murió el haitiano Bien Aimé Christophe y donde se celebrará la misa de difuntos. El narrador deja en suspenso si se trata de un acontecimiento de pura casualidad, del „azar“, de un hecho aislado sin propósito determinado, que no muestra filiación con el nexo causal de ningún orden superior (no predecible) -es esta primera la postura más sobria y moderada- o si se trata de la „telepatía antillana“ (p. 117). Con la segunda interpretación se traslada al terreno resbaladizo de una generalización regional poco fundada<sup>282</sup>, y al de una facultad de percepción extraordinaria que se sustrae al control de la razón.

En substancia, Pereira muestra mucha sensibilidad indulgente y tolerancia al explorar con gran interés investigativo cualquier detalle de los contenidos de fe privados en áreas apartadas de la Isla de Cuba. Así consigue suministrarnos una colección de datos que queda muy próxima a un manual de creencias populares.

En cuanto a lenguaje y estilo, se puede distinguir claramente el discurso directo en los diálogos de los personajes, guajiros y alfabetizadores, del comentario más trabajado (literariamente) del narrador culto.

Pereira trata, con cierta moderación, de reproducir el habla rural en los niveles sintáctico, fonético y semántico. Acabamos de citar el „legado supersticioso“ del guajiro Bejerano que contiene el trueque de la posición gramatical de los pronombres *se me a me se*. En la misma frase, se nos presenta otro rasgo fonético corriente en el español popular: la caída de la segunda sílaba de la preposición *para*, *pa'* (también la *-d-* intervocálica se queda en el camino en *picao* (p. 236), por ejemplo). El *cuanti más* (es posible que sea este paso: < \*cuanto y más), difundido en todo el español coloquial, es utilizado por los guajiros (pp. 15 y 136). El comparativo pleonástico *más mejor* (p. 136) es otra voltereta gramatical aplicada por Pereira para conceder verosimilitud al lenguaje popular de los diálogos.

---

282. Con un argumento tan universal, como es el fenómeno de la telepatía, nadie llegará a defender la unidad cultural del Caribe.

Por supuesto que también sabe acudir al léxico. Saltan a la vista cubanismos, como *cujear*<sup>283</sup>, *matungo*<sup>284</sup> o *cumbanchero*<sup>285</sup>.

A los alfabetizadores, Pereira les hace adoptar un estilo de jerga militar, atento a evitar eufemismos, por ejemplo. Cuando describe la primera excitación de Joaquín, habla de los „testículos acalambrados“ (p. 182) o expone con crudeza la escena en que los brigadistas observan a la coqueta Lucinda desnuda („con senos derrotados por el pellejo“) cómo „orina“ de noche, y luego cómo „atropella un tropel de ratas“ alrededor del inodoro (p. 28).

La presencia lingüística de los haitianos en Sierra Maestra, la asegura nuestro autor intercalando en el texto una canción en créole (p. 173) y una u otra exclamación en francés-créole (p. 120), lenguaje, que el personaje de Bejerano no entiende, y al que designa por „aquella jerigonza endiablada“ (p. 21). En el texto narrado, Pereira se acuerda siempre de recurrir a giros y formulaciones que le colocan en la fila de los literatos creadores, artistas y no en la de los políticos panfletarios o etnógrafos o periodistas. Maneja con una facilidad admirable metáforas y símiles rescatando así la pura anécdota de su chata y tosca realidad. Una de las comparaciones más expresivas de la obra la consigue Pereira al describir el ambiente sensual que experimentan los alfabetizadores durante un

---

283. *cuje*: , vara horizontal que se coloca sobre otras verticales en la que se cuelgan las mancuernas en la recolección de tabaco‘ (DRAE);

, nombre que se da en Cuba a un arbusto de unos tres metros de altura [...] ‘, por ampliación, ,cualquier tallo o vegetal largo, recto, flexible [...] ‘ (Diccionario ilustrado de Americanismos (Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1982)).

Según Marcos Augusto Morínigo, „de probable origen taíno“ (Diccionario de Americanismos (Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966)).

El verbo *cujear* derivado de esta voz indígena antillana designa la acción de castigar a alguien con golpes de una vara, ,azotar‘, ,reprender‘ (Augusto Mala-ret, Diccionario de Americanismos (Buenos Aires, Emecé Editores, 1946)).

284. *matungo*: , (Argentina y Cuba) dícese de la caballería muy flaca y con mataburias‘ (DRAE).

Parece que también se aplica a personas en el campo cubano: ,enfermizo‘ (José Sánchez-Boudy, Diccionario de cubanismos más usuales (Miami, Editores Universal, 1978), p. 231).

285. *cumbanchero*: ,juerguista, jaranero‘ (Dicc. Sopena) ,el que se divierte en grande, amigo de las fiestas‘ (José Sánchez-Boudy, op. cit., p. 124).

paseo por la provinciana ciudad de Manzanillo. Arrastrado por sensaciones olfativas (olor a escaramujos y a salitre) que envuelven a los adolescentes, Pereira asocia el órgano del cuerpo humano responsable de la respiración del aire con el lugar que suministra la brisa a la ciudad:

**D**oblaron por un recodo saturado con el olor de los escaramujos, que los condujo al malecón de Manzanillo, cuya bahía se dilataba dejando entrar el salitre del golfo como si ella fuera el pulmón de la ciudad (p. 21).

En otro sitio, metamorfosea el aire en una especie de telar acústico al transmitirnos mediante una metáfora los efectos de un fuerte silbato (que penetra en el tejido) : „[...] desgarra la urdimbre del aire [...]” (p. 15).

Mezcla graciosamente dos espacios contrastantes, el cosmos y lo cotidiano, al imaginarse durante una comida a ciel raso en el patio „[...] que una de aquellas estrellas iba a caer en la sopa.“ (p. 19).

O bien esta comparación: Las balas de una escopeta „brincan como los chivos en primavera“ (p. 23), la cual, antitéticamente, atribuye a un objeto inerte, que trae la muerte, cualidades de un ser que representa un idilio pacífico (por su movimiento).

Las metáforas que pone Pereira en boca de los personajes no son tan originales como sus creaciones. El barbero de Coliseo utiliza un símil que podría figurar en cualquier slogan publicitario de productos cosméticos: „[...] después de afeitado su cutis parecía la nalga de un niño.“ (p. 140).

Es decir que la distribución de papeles entre el narrador y sus figuras queda dentro de la norma tradicional. Personajes humildes respetados, eso sí, presentan paradigmas vitales „interesantes“, creencias „encantadoras“, „curiosas“, un poco „exóticas“ que alimentan a modo de materia prima la transposición a la literatura, con poeticidad artística, por parte del narrador/escritor.

### **ARENAS, desilusionado sensitivo y sensual**

Después de haber echado un vistazo a dos obras narrativas de corte tradicional y lectura complaciente de Pereira y González, vamos a proceder al examen de un par de escritores más incómodos, de dos cubanos exiliados, homosexuales: Reinaldo Arenas<sup>286</sup> y Severo Sarduy.

El enfrentamiento con la época de su infancia ha dado en Arenas resultados bien distintos de los de González. *El Palacio de las Blanquissimas Mofetas* lo compuso a finales de los años 60<sup>287</sup>, estando en Cuba todavía<sup>288</sup>, así es que sólo le separaban unos 15 ó 20 años de los tiempos de su infancia y adolescencia en el precastrismo de los 50, y por ende los tiene asaz presentes. El lenguaje es más auténtico, no tan pieza de museo como el de González.

La tipología de esta novela es infinitamente más compleja. Varios protagonistas de una familia de tres generaciones, que conviven en una casa en la provincia cubana, contribuyen al multiperspectivismo de esta saga familiar. Los continuos cambios de puntos de vista, expresados en muchos monólogos interiores en primera persona (que alterna con la tercera como caso límite para el fluir de la conciencia) dan cuenta de la

---

286. Él se suicidó en Nueva York en diciembre de 1990. Sufría del SIDA.

287. La publicación es posterior. Antes de la primera versión original española de 1980, el libro salió en francés (1975) y en alemán (1977). Arenas había mandado el manuscrito por vía clandestina desde Cuba a París.

288. Abandonó el país en 1980, trasladándose a Nueva York después de haber sufrido censura y persecución a causa de su homosexualidad. Había pasado un año en un campo de reeducación por un „delito“ contra la moral establecida, estalinista, que forja prejuicios contra la homosexualidad como una „degeneración burguesa“.

Su novela posterior, *Otra vez el mar*, atestigua ya un ferviente anticastrismo. Es de suponer que las editoriales norteamericanas y europeas aprovecharan este dato biográfico (víctima de la persecución de homosexuales cubanos) para vender mejor los ejemplares de su prosa traducida.

colectividad protagonística y de la pluralidad y flexibilidad de actitudes y tonos. Arenas no aboga por excluir del grupo, para destacarlo, al adolescente Fortunato, cuya función de portavoz de los otros caracteres no le hace más protagonista tampoco:

[...] él hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos.“ (p. 391).

Esta fidelidad a la tipología de lo grupal es transferible al tema de la soledad que padece cada individuo de la familia y del deseo frustrado de querer y no poder escapar al círculo de la parentela consanguínea<sup>289</sup>.

Complican la estructura de la obra, por encima de los cambios de puntos de vista, los rápidos cortes de tiempo y espacio, incluso simultáneos (cf. montaje cinematográfico, aunque los recursos tipográficos de los que se sirve en abundancia, nunca podrán reemplazar los trucos ópticos del collage de una película).

Se borran los límites entre realidad y ficción, entre los planos temporales del pasado y del presente (anticipaciones y retrospectivas), así como entre los locales y, temáticamente, entre los estados existenciales de vida y muerte, por ejemplo<sup>290</sup>.

Los muertos hablan como los vivos, se expresan en monólogos interiores de contenidos similares. Detrás de esta apertura transcendental desciframos la concepción de que los problemas que no acaban de resolverse en vida, siguen acosando al muerto. La muerte no trae alivio, y es más, los seres vivos creados por Arenas viven orientados hacia la muerte en una especie de agonía constante. Seis capítulos se titulan *Agonía*. Un de los pasajes denominados *Vida de los muertos* contiene la aclaración del título algo enigmático de la obra.

Los dos primos muertos nos hablan desde el más allá: Esther, que se suicidó a los trece años, y Fortunato que, como guerrillero rebelde, fue

---

289. Ottmar Ette, en uno de sus estudios sobre Arenas, aporta a la cuestión de la identificación del protagonista con los demás personajes de la novela, la idea del desdoblamiento, calificando de dobles de Fortunato a Esther y a Adolfina. (cf. Ottmar Ette, *Gedächtnis und Schrift. Ueber das Zyklische im Erzählwerk Reinaldo Arenas*, en: „Lateinamerika-Studien“ (Universität Erlangen-Nürnberg) Núm. 23 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1987), pp. 286 y 302.

290. Cf. *ibidem*, p. 292: „[...] eine Romanwelt [...], aus der die Allgewalt des Todes verbannt, aus der die Absolutheit der Trennung zwischen Leben und Tod verschwunden ist.“

ejecutado por los soldados de Batista. Al igual que cuando estaban vivos, se muestran entusiasmados con la perspectiva de hurtarse a su estado desesperante, para darse cuenta de inmediato de que „ya no hay escapatoria“, frase repetida a lo largo de todo el libro, un leimotiv, por así decirlo. La desilusión hace acto de presencia tan pertinaz como la mosca molesta, repugnante e inquieta (otro leimotiv) con su terco ir y venir<sup>291</sup>.

De la mosca a la mofeta no hay más que un paso. Cito casi íntegro el pasaje descodificador del título del libro, que incorpora el más allá en la vida:

**E**ntonces : salimos, Fortunato y yo. Con las alas soltando chispas y el pico bien abierto para podernos inflar, nos elevamos, hasta confundirnos con el aurero que vigila desde arriba - nos entretenemos a veces haciendo el papel de pitirres. Y así nos perdemos entre tanta claridad medio azulosa. Entre el blanquinal de todos los pájaros [...] Nos elevamos y nos

---

291. Los tres tratados de *La Mosca* (pp. 22, 345 y 396-397) resaltados tipográficamente en letra gorda, impertinente, escritos en un discurso científico, incitan a la lectura de dos ensayos :

Augusto Monterroso: *Las Moscas* (cf. reseña de Sabine Horl, *Ein Essay von Augusto Monterroso: „Las Moscas“*, en: *Homenaje a Gustav Siebenmann* (München, Wilhelm Fink Verlag, 1983), tomo I, pp. 343-353).

El motivo de la mosca es omnipresente en la literatura de todos los países :

Alfonso Reyes, *Los objetos moscas*, en: *Prosa y poesía* (Madrid, Cátedra, 1984), pp. 136-137.

Miguel de Unamuno, *El hombre de la mosca y el del colchón y Avispas, abejas y moscas*, en: *Obras completas* (Madrid, Argos Vergara, 1958), tomo V, pp. 982-991 y 1159-1162.

Antonio Machado, *Las moscas*, en: *Humorismos. Fantasías. Apuntes. Los grandes inventos* (1907).

Juan Antonio Ramos, *Hay una mosca en mi plato*, en: Efraín Barradas (ed.), *Apalabramiento. Diez cuentistas puertorriqueños de hoy* (Hanover/ N. H. /EE. UU., Ediciones del Norte, 1983), pp. 143-149.

Irene Nemirovski, *Las moscas del otoño o la mujer de otrora* (Barcelona, Muchnik, 1987).

Julio Cortázar, *Rayuela*.

Ben Jonson, *Volpone the Fox*.

William Blake, *The Fly*.

Wolfgang Borchert, *Draussen vor der Tür*, etc.

elevamos, hasta que creemos estar elevados, y caemos, como siempre, en el Palacio de las Blanquísimas Mofetas, donde todos, alineados en el gran salón y provistos de largas garrochas, nos están aguardando. Caemos, en fin, en los brazos de las bestias, que, como nos consideran irrecuperables, casi nos empiezan a tomar cariño.

Esther muerta (pp. 257-258).

Los primos se ilusionan por el sentimiento de ligereza y alzan su vuelo hacia una región maravillosa, de mucha claridad, poblada de pájaros. El deseo, la „gran necesidad“ (p. 159) de mantenerse a esas alturas resulta vano y ambos caen a un edificio subterráneo, amenazante<sup>292</sup>, en manos de unos animales desagradables<sup>293</sup> y peligrosos (armados de garrochas) de piel negra o parda con rayas blancas, la única blancura que ha quedado de la claridad de las alturas<sup>294</sup>. Quizá el Palacio simbolice el ambiente desalentador y deprimido que, en vida, los primos habían experimentado en la casa que habían compartido con sus familiares (mofetas), con todo el círculo vicioso de no poder escapar de ahí.

**A**simismo la muerte personificada ronda, como otro protagonista más, por la vivienda.

Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables (p. 25).

Es el primer personaje que aparece en escena. En la frase inicial del libro, Fortunato la menciona, en monólogo interior, integrándola con naturalidad e indiferencia en la vida cotidiana, poco sensacional. Los abuelos, aunque traten de ignorarla, no lo consiguen tan fácilmente como los nietos.

**L**a muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de la bicicleta (p. 9).

La muerte, muerta de risa, me hace murumacas [muecas] [...] (p. 13).

Esta noche he visto a Esther [la prima muerta] conversando con la muerte en la mitad del patio (p. 18).

La muerte seguía revoloteando sobre el viejo. Pero el viejo se hacía el desentendido, y se empecinaba en contar toronjas [...] la muerte no estaba apurada [...] se sentó sobre las cestas de tomate [...] (p. 250).

---

292. Cf. la segunda acepción de *mofetas*, „grisúes“ o „mezcla explosiva de metano y aire“ que son una constante amenaza en las minas subterráneas.

293. Las mofetas lanzan un líquido fétido y nauseabundo segregado por las glándulas cerca del ano.

294. Los *pitirres* (onomatopeya caribeña para designar un pajarillo) son de color blanco y negro.

La fe en esta casa da las flores más silvestres, menos ortodoxas. El único báculo, aunque también un poco torcido ya, el de la religión católica, lo guarda la abuela Jacinta<sup>295</sup>. Sus monólogos interiores no son otra cosa que oraciones a Dios y a la Virgen María. Infiltira generosamente en el catolicismo genuino toda clase de creencias heterodoxas. Se adhiere al círculo local de los testigos de Jehová (p. 126) ; se lamenta de la carga de su familia: „Si hasta tengo miedo de que cualquier día me envenenen o me echen un mal.“ (p. 127) ; y reza para que Dios le quite el reuma a ella, las manías a su hija soltera Adolfina, el mal espíritu a la segunda hija, Digna, la taciturnidad a su marido Polo, y la plaga de mosquitos (p. 231).

Para expulsar al duende que se ha metido en la casa a cometer toda clase de contrariedades, como robar las tijeras, etc., le falta el espiritista adecuado de antaño: „[...] ya que ni médiums de respeto y prestigiosos quedan siquiera.“ (p. 128) En cambio, ella misma sale de apuros regando toda la casa con agua „medicinal“ (purificadora) (p. 231) ; o, cuando se trata de sacar los malos espíritus de sus nietos, les da“ un despojo con mastuerzo y un par de azotes“ (p. 240) o consigue hojas de „rompezaragüey [planta muy difundida en Cuba de hojas aromáticas y medicinales] y de albahaca“ para bañarlos (p. 72).

Para complacer a Dios y a la Virgen, se lacera y hace un vía crucis subiendo „descalza y de rodillas, la loma de la Cruz“ (p. 38).

Los demás personajes no comparten estas creencias colectivas tradicionales de Jacinta, sino que cada uno se independiza metafísicamente e inventa sus propios rituales cotidianos individuales, „manías“, como los llaman ellos (p. 159). Adolfina, la solterona se encierra diariamente en la ducha durante horas y sus dos hermanas se entretienen a escondidas con sus reliquias (cf. p. 83 de este trabajo).

Fortunato y Adolfina son los que más se oponen a los valores de Jacinta, tercos en su ateísmo y sus blasfemias contra el dios patriarcal.

---

295. Cf. Úrsula Buendía y todas las demás abuelas caribeñas, figuras matriarcales, que mantienen las tradiciones (véase nota 54), canteras de las creencias populares. En *Otra vez el mar*, Arenas sigue el mismo modelo. En su obra (cf. también el cuento *La Vieja Rosa*) suele resonar un tono áspero de crítica contra el dominio de la figura de la madre.

La desesperación de la mujer soltera es fuertísima:

**A**cércate, Dios, para darte una bofetada [...] Cabrón, que te voy a hacer añicos [...] (p. 148).

Y Fortunato canta con su tía al unísono:

**D**ios mío. Hijo de la Gran Puta. Dios mío. Dios. No creo en ti, pero me burlo de ti. Si existes, por qué no te acercas, (p. 12).

Sacados de su contexto los improperios parecen exagerados o inverosímiles, rozando ya la artificialidad. Pero si se leen los monólogos interiores completos, se percibe la profunda depresión de los personajes.

Incluso a la abuela se le escapa a veces alguna irreverencia pero, al contrario de sus hijas y nietos, ella suele pedir perdón a Dios (p. 16).

Como salida de emergencia sustituyen el rechazo de la fe en Dios por el consuelo de „caprichos“, „sueños“, „manías“, „ideas“, „obsesiones“, „necesidades“, „deseos“, pero éstos no sobrepasan el nivel de recursos momentáneos que ayudan en el instante a soportar la condición existencial miserable. No ofrecen verdadero apoyo ni fuerza moral ni sostén espiritual duradero.

El adolescente Fortunato cambia de rituales como de camisa.

**A**lgunas veces le daba por fabricar vinos, por encerrarse en el baño y empezar a hacer muecas, por meterse bajo la cama y masturarse siete veces seguidas, por subirse al techo y achicharrarse de sol, por criar babosas [...] (p. 159).

La cuestión de fe preocupa tanto al narrador (≈ autor) que una vez incluso se decide a salir a escena para disertar en su propio discurso algo ensayístico sobre las actitudes de sus personajes („ellos“), por un lado, y, por el otro, sobre el concepto de Dios que él mismo compartía con ellos („nosotros“) en el pasado (≈ la época precastrista evocada en la novela). Habla en tercera persona del plural cuando menciona a los que creen en el „Gran Padre [...] de la imagen apacible que colgaba en la pared de la sala“, excluyéndose a sí mismo, con lo que adopta una posición clara; pero la tercera alterna con la primera del plural para diferenciar cuando se trata de expresar, verbigracia, la necesidad de comunicar con el más allá, de buscar, instintivamente, el misterio de la existencia humana, de la materia.

En el siguiente pasaje revela con sinceridad hasta dónde llegaba el provecho de la educación religiosa que le fue deparada.

Dios era ese a quien en los momentos más intolerables podíamos trasladarle nuestro terror. Dios era ese a quien cuando ya no había escapatorias -como sucede siempre- podíamos transferirle nuestra infinita miseria y nuestra perenne condición de humillados. Dios era el que escuchaba sin protestar ni aburrirse -quizá porque no escuchaba. Dios era el digno, el grande, el alto, el que velaba siempre y por lo tanto había que respetar, o por lo menos tomar en cuenta. Y como era un señor respetable, venerable, El Gran Señor, era también quien nos ofrecía la oportunidad de manifestar, de hacer posible, de materializar, las culminaciones de nuestra furia, maldiciéndolo. Dios era la dicha de tener alguien superior a nosotros de quien poder renegar públicamente (p. 232).

Arenas trata a sus personajes con una gran sensibilidad. El tema de la solterona en la narrativa latinoamericana ha sido tocado innumerables veces, pero nunca he dado con un tratamiento tan fino, comprensivo y solidario como en estos monólogos interiores desesperados de Adolfiná (en torno a la insatisfacción sexual y amorosa). Su sensibilidad se limita a las zonas espirituales de lamento, desconsuelo y gravedad. Sus personajes no viven, sobreviven. El libro, en suma, es deprimente, salvados los breves momentos de alegría, que el lector difícilmente encontrará, si los busca, como una aguja en el pajar.

El tono fundamental es el desengaño. Arenas desmitifica los valores culturales establecidos<sup>296</sup>, cualquier aspecto de ellos: desde el catolicismo y el machismo hasta el tropicalismo y exotismo, por ejemplo, de la fauna del Caribe. En su novela, no aparecen los llamativos animales antillanos como cotorras, iguanas, lagartijas, el caimán (excepto en la famosa canción „Se va el caimán pa' la barranquilla“ que sale del órgano en el prostíbulo), el tiburón, sino más bien los molestos e insignificantes (que precisamente no suministran material para canciones folklóricas) como moscas, mosquitos (y mofetas). Así orientado, el libro frisa

---

296 En una entrevista concedida a Ottmar Ette, *Entrevista con Reinaldo Arenas* (Nueva York, 29-XI-1985), en: „Lateinamerika Studien“ (Universität Erlangen-Nürnberg) Núm. 22 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1986), pp. 177-195, Arenas pone de relieve su estado de marginado: „[...] pertenezco siempre a lo que no es nada, a una clase campesina, homosexual, escritor disidente, presidiario [...]“. Reacciona queriendo ser un autor subversivo, hereje y rebelde, irreverente ante cualquier tradición o realidad establecida y oficial, ante cualquier tipo de prejuicios, „[...] ante la madre, ante la familia, ante el padre, ante el estado, ante las relaciones sexuales, ante todo [...]“ (*ibidem*, p. 189).

lo polémico, lo parcial, pero por lo demás la impresión que Reinaldo Arenas consigue transmitir del ambiente de los años 50 prerrevolucionarios en la provincia cubana alcanza un alto grado de mimetismo.

Pocas páginas antes del discurso sobre las actitudes de fe, el narrador informa sobre la auténtica situación política en la provincia de Oriente y en el pueblo de Holguín<sup>297</sup>, a partir de 1957 (pp. 225-226). Este relato verídico sobre las luchas entre tropas militares y rebeldes complementa la historia ficticia de Fortunato que se alza en armas.

La verosimilitud de la atmósfera ficticia es alimentada por documentos que no han salido de la pluma del autor (intertextualidad) : recortes de periódicos, de revistas, carteles de cine y publicitarios, originales de la más diversa índole insertados en medio del flujo narrativo o paralelamente a éste: desde una predicción meteorológica (p. 321) hasta la felicitación del presidente norteamericano Eisenhower a Batista en 1933 por el día de la Independencia de Cuba (pp. 330-331), boletines informativos sobre la lucha de los rebeldes de 1958 (pp. 334, 336 y 339), consejos para la belleza de la mujer (pp. 334 y 335), programación en un cine de Holguín, un anuncio del agente de la marca de automóviles „Ford“ : „¡Compre un Ford y ahorre la diferencia!“ (p. 331), etc.

Un cuño mimético decisivo que Arenas ha imprimido a la obra es su lenguaje. *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas* es casi un compendio del cubano popular de aquella época de los 50. El lector hispanohablante que no sepa el cubano lo aprenderá con esta novela, porque se le hacen entrar en la cabeza, a fuerza de machacar, ciertos giros y palabras típicas que se repiten: *de ñapa* (p. 61), es decir hasta la saciedad, por ejemplo, *faino* (p. 61) o *zanaco* (pp. 126, 177) o *guanajo* (p. 186) por ‚tonto‘.

La anáfora en forma exagerada es un medio estilístico de Arenas para exhibir el tedio que consume a sus personajes. Apela con ello a los sentidos auditivo y visual del lector<sup>298</sup>. Los ruidos de la fábrica de las cercanías de la casa: *guirindán guirindán y grápac* (onomatopeyas) molestan

---

297. Es el pueblo natal de Arenas.

298. Los procedimientos visuales de que se sirve Arenas son de cariz cinematográfico (montaje, collage), tipográfico u ortográfico (uso de la *k* por la *c*) en un momento en que habla la soltera Adolfina, de puro desconcierto ; cf. Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 69.

a toda la familia y resuenan hasta grabarse en los oídos de los lectores a los que se dirigen Jacinta o una de sus hijas:

**O**igan ustedes. Y díganme si no es para volverse loca. Grápac. Grápac.  
Grápac. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac.  
Grápac.  
Grápac. Grápac. Grápac... (p. 28)

El humo de sus chimeneas impide ver el cielo a través de una ventanita en el techo del baño (p. 62). Y su mera existencia fatiga los nervios olfativos de los personajes, por el constante olor a guayaba podrida. De nuevo, desmonta el mito del tropicalismo antillano. Mientras que para un García Márquez el dulce e inconfundible olor de la guayaba es la esencia de la cultura caribeña (cf. el título del librito de conversaciones entre él y su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.*), en *El Palacio* se pudre a montones esta fruta tropical.

Profundas impresiones táctiles absorben a los personajes (sobre todo a Fortunato) y al lector. El muchacho alerta siente el contacto de las manos de su madre, de las suyas propias, del agua, de la hierba, de la mosca terca, de los rayos de sol, etc. Está pendiente de innumerables percepciones sensoriales y reacciona ante ellas.

Excepto en los pocos pasajes en los que el narrador se manifiesta con toda nitidez, deja el terreno a sus figuras y sabe mantenerse fuera de sus asuntos, actitudes, lenguaje, tono y estilo. Las comparaciones poéticas, por ejemplo, surgen como improvisadas de la boca de sus personajes.

Adolfina, en un soliloquio, se da a sí misma órdenes de salir del letargo. Entre los imperativos de desafío a la acción, reduce su autoestima hasta extremos inconcebibles, inventando al instante metáforas que indican lo fútil respecto a la función vital de su indigente personalidad y comportamiento. Las imágenes, formalmente bien tradicionales, toman los contenidos referenciales del ambiente hogareño inmediato de la soltera. Nos imaginamos que nada más ver todos los objetos de su alrededor crea los tropos al hablar (Arenas al escribir) sin mayor reflexión.

**H**as algo : pata de silla.  
Has algo : cuchillo sin cabo.  
Has algo : búcaro defondado.  
Has algo : sofá chinoso.  
Has algo : bastidor con huecos [...]  
Has algo : locera vacía [...]  
¡ Has algo : tijera sin tela ! (p. 254)

Arenas aprovecha también el caudal de metáforas ya institucionalizadas en la lengua española, no las inventa él, sino que deja hablar al pueblo (mímesis). Así el padre de Adolfina, para describir el estado civil de su hija, dice :

[...] parecía quedarse irremisiblemente para vestir santos ; [...] (p. 124).

Los tropos que Arenas nos hace llegar a través del joven protagonista, Fortunato, por el que parece sentirse más inclinado (a pesar de no querer darle la preferencia), son el eco de la mayor sensibilidad artística que confiere al muchacho, quien, a pesar de ello, se mantiene fiel a un lenguaje muy popular, como todos los demás.

En una situación de miedo, le sudan las manos y la frente, y más aún porque trata de disimularlo. Y de estas manos „cabronas“ salen „tales chorros de sudor“ que parecen tener „un manantial adentro“.

**A** la verdad que en ese momento yo parecía como si estuviera lloviendo de adentro para afuera (p. 281).

Estos símiles tienen dos correspondencias en la naturaleza, lugares de donde emana el agua en la tierra y en el cielo, fuente y lluvia.

Dentro de esta misma corriente de modestia estilística se incluye la omisión casi total de la intertextualidad consciente de antecedentes literarios<sup>299</sup>. El único caso que se me ocurre de momento es la referencia explícita al *Cantar de los Cantares* recitado por los imaginarios príncipes de los que se rodea Adolfina (p. 349).

---

299. Más casual que intencionada es la intertextualidad en el trueque ortográfico de *k* por *c* (ya citado), que se da en *Rayuela*, o en los juegos de los nietos con la abuelita ya indefensa y decrepita (p. 132) que se conocen de *Cien años de soledad*. En cambio, dentro de su propia producción literaria ha construido toda una red intratextual, en el sentido de que todos sus textos forman un solo libro que va expandiéndose paulatinamente. Trabaja con los conceptos, que suelen darse en la literatura oral, de los procesos de la innovación constante, la revisión y reactualización. Es decir que podemos comprobar asomos de oralidad no sólo en el estilo de la lengua literaria de Arenas (cf. p. 150 de este estudio), sino también en el mismo acto creador. Ottmar Ette ha estudiado a fondo la intratextualidad en la narrativa de Reinaldo Arenas en su artículo arriba citado (cf. nota 289, p. 144).

Reinaldo Arenas, con un espíritu lúdico-serio, tenía entre 23 y 26 años cuando escribió *El Palacio*, hace acrobacias con las técnicas de la Nueva Novela, entonces mucho más vigentes todavía. Se vale de cualquier innovación narrativa que rompa con el canon de la novela tradicional, lo que pone de manifiesto, por ejemplo, en una estructura ondulante. Vacila sucesiva y reiteradamente entre la pura ficción y la historicidad documental, entre la oralidad y la literalidad, el recuerdo y la escritura<sup>300</sup>.

Reinaldo Arenas se mantiene fiel al lenguaje cubano coloquial, haciéndolo hablar con un entero descuido de tabúes y etiquetas, es decir que no evita las palabrotas, que están a la orden del día en casa de la familia Estopiñán. Tampoco se anda con paliativos o eufemismos en materia de fe. Sorprende a sus figuras en las creencias y rituales más llanos, cotidianos y antiheroicos no entendidos ya como tales, sino como pequeñas pasiones y hábitos obsesivos o „manías“, con todo el respeto.

Sigue las pautas de su visión estética insobornable hasta la última página: curiosamente, siempre con tonalidades de dos filos que vibran en su discurso sonoro (por el sentido trágico de la existencia de sus figuras) y cínico, pasional y apagado a la vez, afectivo y severo<sup>301</sup>.

---

300. Cf. Ottmar Ette, *Gedächtnis und Schrift*, p. 312.

301. Según Ette (*ibidem*), la fundamental ambivalencia en la escritura de Arenas se debe a la incoherencia deliberada de su comprensión o concepción del mundo.



**SARDUY, universalista incómodo y travieso**

Severo Sarduy da un paso más en la innovación experimental de la narrativa ; radicaliza más que Arenas.

Su exilio ha durado veinte años más (1962) <sup>302</sup>, y con cada publicación se aleja más del reino del mundo de su tierra natal, Cuba, a otro internacional que no conoce fronteras, ni continentales siquiera. Cobra, el protagonista, „travestí“, de la obra homónima canta un mambo dedicado a Dios en un café tangerino, en esperanto (p. 93).

El etnólogo que quiera utilizar *Cobra* como una especie de fuente escrita moderna para sus pesquisas sobre una cultura específica tercer-munidsta, pues, tendría que desistir, frustrado, de su proyecto. Los conceptos de la verosimilitud literaria o de la mimesis no figuran en la estética de Sarduy, ya que nunca parte de una realidad extratextual supuesta (cf. p. 65 de este estudio).

En cambio, el antropólogo podrá reconocerse en el texto como si se mirara en un espejo, porque Sarduy aplica a menudo la terminología técnica institucionalizada en la rama de la etnología que se ocupa de la religión. La imagen reflejada resulta un poco desfigurada, porque nuestro autor suele distorsionar los conceptos al llenarlos de nuevos contenidos. Los términos *mito*, *magia*, *ritual* y *determinismo*, recargados de tantos matices diferentes, los especifica Sarduy fijándolos para el teatro en el que actúa el protagonista travestido. Se trata de la situación concreta del aseo y la preparación de Cobra, descrita al comienzo del libro en la parte *Teatro Lírico de Muñecas*. Acude a la „magia“ para embellecer sus pies toscos y deformes y luego tiene que reconocer que la desesperación y el fatalismo se han apoderado de él/ ella, terminando por caer en el „determinismo ortopédico“ (pp. 11 y 29). Se efectúa el acto del maquillaje (con pestañas postizas y demás) que es

---

302. Un cuarto de siglo ha sido suficiente para que se deterioraran sus relaciones con Cuba, donde su obra ha sido tan silenciada como la de Arenas, aunque su actitud política sea de izquierdas.

todo un „ritual“ (p. 12) para que los espectadores puedan disfrutar plenamente del „Mito“ (p. 16).

De esta misma manera subvierte burlonamente términos interpretativos de fenómenos religiosos como *trance* (p. 24), *fetiche* (pp. 70, 81, 87 y 116), *iniciación* (éste a lo largo de un capítulo entero, *Iniciación*, p. 133), *tótem* (p. 185), *exvoto* (p. 111), *amuletos (funerarios)* (pp. 23, 138, 167 y 258), *analogía* (p. 70), *éxtasis* (p. 89), *limbo* (pp. 106 y 170), *nirvana* (p. 43), *panteón* (p. 89), (re) *encarnación* (pp. 118 y 179), *adivinación* (p. 154), etc. etc.

Sarduy se muestra igual de generoso al mencionar un sinnúmero de datos etnográficos que atañen nuestro tema, pero con el fin de respetar su estética antimimética, no nos hemos atrevido a aprovechar ninguno de ellos para la primera parte del estudio. De la „pata de conejo“ (p. 14) al „esponjazo de vinagre“ (p. 22), del „yin“ (p. 12) a los „ángeles de hieso“ (p. 23) y del „budismo“ (p. 257) al „vampirismo“ (p. 66) figura en el texto todo lo habido y por haber en lo tocante a creencias, tan tentadoras para nuestro propósito.

Acerquémonos a este libro con criterios más filológicos que etnográficos y visitemos a Sarduy en su „paraíso de las palabras“ cuajado de „placer verbal de exceso“<sup>303</sup>.

La estructura sigue la huella de la serpiente venenosa de la India. Sarduy toca todas las cuerdas posibles e imposibles en cuanto a vías de comunicación con el lector, sirviéndose de un calidoscopio de diversas perspectivas que implican el uso de todas las personas gramaticales. El narrador, a menudo, no interviene directamente por lo que a veces suscita una presentación teatral (pp. 113-116). O bien, platica directamente con el lector, implicándole así en la obra, por ejemplo, en notas de pie de página, donde le da explicaciones o sugerencias para que sepa captar mejor el texto. En un tono que hace justicia al nombre del autor, severo, y provocador además, se dirige al lector, duro de entendederas, lento en coger las vueltas que dan sus escritos. Después de uno de los tantos pasajes de intertextualidad iconográfica - asimila una obra de las artes plásticas al suyo de las letras - al adaptar *Las Meninas* de Velázquez a su

---

303. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. Hemos citado de un pasaje traducido al español y publicado en una colección de ensayos de Julián Ríos (ed.), *Severo Sarduy* (Madrid, Editorial Espiral/ Fundamentos, 1976), p. 113

texto, hace reaparecer unas páginas más adelante al famoso Maestro dentro de un ambiente barroco<sup>304</sup>.

1 **T**arado lector : si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior - fíjate si no cómo le han quedado los gestos del oficio - abandona esta novela y dedícate al templete [cubanismo por 'coito'] o a leer las del Boom, que son mucho más claras (p. 66).

Habla el extremista. Varias novelas del „Boom“ han impuesto innovaciones. Él quiere más :

[...] minar, pulverizar, coroer a través de la parodia... La novela que viene será pues paródica, erótica, macarrónica, rococó, etc... El texto será una galaxia de sentido, una nebulosa de información. Sin anverso ni reverso, sin autor y sin título. Sin principio ni fin<sup>305</sup>.

E inmediatamente después de la nota 1), dentro del flujo narrativo, se dirige, no con menos provocación, a su público en plural: „Sí, alelados míos, [...]“ (p. 66), o al comienzo habla, lleno de sarcasmo, a las „Estimadas lectoras“ del „viril presidente de una delegación cubana“ [¿alusión a Fidel por su actitud contra los homosexuales?] (p. 14).

En la primera parte de *Cobra*, la de la metamorfosis o „Transformación“ del protagonista, cuenta mediante largos pasajes de omnisciencia narrativa, en tercera persona (con diálogos ocasionales entre las figuras), en los que el narrador interviene con algunas acotaciones, que revelan el programa de Sarduy sobre la escritura tendente a no reproducir la realidad, que la única realidad del discurso es el discurso mismo.

**L**a escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden (p. 20).

Sarduy hace añicos realmente todos los modelos retóricos. Se establece en *El Teatro Lírico de Muñecas* un breve diálogo en discurso

---

304. Los críticos han mencionado reiteradas veces el carácter neobarroco de la escritura de Sarduy. Baste citar el artículo de su traductora al inglés: Suzanne Jill Levine, *Borges a Cobra es barroco exégesis*, en; Julián Ríos, *op. cit.*, pp. 87-105.

305. Palabras de Severo Sarduy en plena época del Boom (1970) citadas por José Sánchez-Boudy, *La temática narrativa de Severo Sarduy (De donde son los cantantes)* (Miami, Ediciones Universal, 1985), p. 97.

directo entre el narrador y uno de los personajes, La Señora, que interrumpe al primero y recibe de él la reprimenda:

**C**állese o la saco del capítulo [...] (p. 26).

La segunda parte, la de la „Iniciación“ de *Cobra*, presenta más cambios de punto de vista; al comienzo, cuando se introduce a la banda de motociclistas, alterna la tercera persona del narrador con la primera (singular y plural) del yo-protagonista, *Cobra* (p. 140). O, el yo-narrador dirige la palabra, en segunda a los miembros de la banda (pp. 168-173). El lema de la metamorfosis vale tanto para los puntos de vista como para las citas y autocitas<sup>306</sup>.

Si hemos aseverado que en *La guaracha del Macho Camacho* de Sánchez intervienen a menudo referencias a otros literatos o artistas y a los propios escritos, incluso (cf. pp. 101-103 de este estudio), aquí la intertextualidad se vuelve una obsesión ya<sup>307</sup>.

Sarduy practica en *Cobra* la autocita directa y literal de sus novelas anteriores (*Gestos* y *De donde son los cantantes*) (p. 91) y de su colección de ensayos (*Escritos sobre un cuerpo*) (p. 88); algunas frases que en la primera lectura dan la impresión más de una vez del „déjà-vu“, se destaparán con el tiempo como citas o repeticiones íntegras de la misma obra (pp. 11 y 29). También opta a ratos por ahorrarse el esfuerzo de citarse y detiene el flujo narrativo regular, remitiendo al lector a otro lugar del libro, burlonamente a un hipotético capítulo V inexistente en la obra: „[...] - cf. : capítulo V -, [...].“ (p. 14). (No nos vamos a dejar impresionar por la tomadura de pelo y seguiremos indicando referencias „cf.“ en el trabajo).

Cuando nuestro autor no utiliza la propia obra para pegar los elementos de su „collage“ (o „bricolage“) recurre a las grandes creaciones de la literatura oriental (por ejemplo, el tibetano *Libro de los muertos*) y occidental. Menciona explícitamente los nombres de Gustave Flaubert (p. 63), Góngora (p. 67), William Burroughs (p. 96) o de Juan Goytisolo al título de cuya obra *La reivindicación del Conde Don Julián* añade

---

306. Lo ha destacado Emir Rodríguez Monegal en: *La metamorfosis del texto*, en: J. Ríos (ed.), *op. cit.*, pp. 35-61.

307. Véase el artículo sobre la base teórica del método intertextual de Sarduy: Suzanne Jill Levine, „*Cobra*‘: el discurso como bricolage“, en: J. Ríos (ed.), *op. cit.*, pp. 123-134.

Sarduy el verbo *conducir* en pretérito que funciona como una contracción aliterativa: „El Conde Don Julián la condujo [...]“ (p. 97).

Rememora a Joyce, Cervantes y García Márquez con una breve mención de alguno de sus típicos giros: „El sombrero de alas torcidas“ (p. 125) pertenece a Melquíades de *Cien años de soledad*, y en las „piedras blancas, angulosas y pulidas como vértebras de reptiles prehistóricos“ (p. 156) resuena la segunda frase de la misma obra de García Márquez<sup>308</sup>. El Quijote es quien vive para „deshacer entuertos“ (p. 90) ; y el título sarduyano *Portrait de Pup en Enfant* (p. 56) recuerda el de Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*.

Ambas, la intertextualidad literaria y la iconográfica (cf. cuadros de Velázquez, de Goya, móviles de Calder, etc.) se sintetizan en el corto capítulo *BLANCO* de la segunda parte del libro.

A Octavio Paz y a Severo Sarduy les une el especial interés por las culturas orientales, el primero por la India, en el segundo se percibe influencia hindú, tibetana y china. Ambos han hecho viajes a la India (cf. el último capítulo de *Cobra: Diario Indio* escrito con una perspectiva occidental, elegida deliberadamente y con plena conciencia de su etnocentrismo turístico). Paz escribió en 1966 un poema del mismo título, *Blanco*<sup>309</sup>.

A esta fuente literaria se añade la pictográfica de la cubierta de *Cobra*, que reproduce un fragmento de un cuadro cuya ilustración completa, el „Yogín con seis cakras“, figura también en la colección de ensayos *Conjunciones y disyunciones* de Paz.

Sarduy funde letras -el poema *Blanco* y el ensayo de *Conjunciones y disyunciones*- e imagen (el cuadro tántrico). Logra borrar las fronteras entre escritura y pintura en estas cuatro páginas del capítulo *BLANCO* (pp. 213-216). La calidad del texto es muy corporal, palpable y sensual:

---

308. „Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.“ (G. García Márquez, *op. cit.*, p. 71).

309. Octavio Paz, *Ladera Este. Hacia el Comienzo. Blanco*. (México, Editorial Joaquín Moritz, 1969).

hay que activar los sentidos de la vista, del olfato y del tacto<sup>310</sup>.

Intercalado en la descripción del cuadro tántrico se halla la del ritual tántrico celebrado por la banda de motociclistas -en París (domicilio de Sarduy) existe una de nombre „Cobra“ - el final de cuya celebración demanda injerir segregaciones corporales para apoderarse de la fuerza vital del donador (cf. p. 36 de este estudio).

Coronaron el banquete *las cinco ambrosías*:

**S**angre de COBRA  
**S**orine de TIGRE [sic]  
excremento de TUNDRA  
saliva de ESCORPIÓN  
semen de TOTEM

La concepción homosexual de Sarduy explica que las dos venas que en el Yogín del cuadro tántrico simbolizan los dos aspectos, femenino y masculino, „brotan del pene“ (p. 213) y no del órgano de la mujer también. No respeta la dualidad de los sexos del cuadro original<sup>312</sup>.

En esta misma dirección apuntan las palabras que componen el complejo capítulo *Blanco*: artificiales, celebraciones de sí mismas, en boca de Sarduy, „como los actos retóricos sin intento reproductivo“. No hay que caer, tengámoslo presente, en la trampa del gran esmero con que describe nuestro autor el ritual tántrico. Queda libre de cualquier significado religioso. El rito funerario es ficción total, una forma artística muy trabajada<sup>313</sup>.

La intertextualidad de fuentes no literarias: periódicas („Le Monde“, p. 59), publicitarias (anuncios norteamericanos en inglés, de homosexuales que buscan contacto con hombres de la misma condición,

310. Cf. Arenas, y Paz, *op. cit.*, p. 163. La meta del movimiento sacral del Tantrismo es liberar la sensualidad a través del uso ritual de los sentidos.

311. Cf. sangre, huesos, fallo, testículos que aparecen en el poema homónimo de Paz, *Blanco*, *op. cit.*, pp. 152 y 162.

312. Se conoce este triunfo fálico de otros muchos pasajes de Sarduy, también de José Lezama Lima, *Paradiso* (cap. VIII).

313. Se presenta ya en la primera parte de *Cobra* una alusión al cuadro tántrico (repetido en el capítulo *Eat Flowers*, p. 163). El doble enano de *Cobra*, Pup, es comparado al Yogín (p. 68).

pp. 137-138) ; o la cita íntegra de un slogan para un detergente en polvo, p. 52) nos remite a los autores Arenas y, sobre todo, a Luis Rafael Sánchez. Con este último puede competir en toda línea Sarduy en cuanto a la intertextualidad literaria y no literaria y también la abundante mención de ídolos (Greta Garbo y Verónica Lake, p. 103; Theda Bara, p. 129; Rodolfo Valentino, p. 97; Cocó Chanel, p. 147; The Beatles y Ravi Shankar, p. 153), héroes (Supermán, p. 207; Che Guevara, p. 177) y marcas (objetos sagrados modernos: Maja y Nescafé, p. 192; Shell, p. 189; Esso y Coca-Cola, p. 151; pastillas Librium, p. 17).

Lo que igualmente le vincula a Sánchez es el placer y el entusiasmo, así como la extrema facilidad y amplitud de conocimientos de que hace gala en sus figuras estilísticas y tropos. En *La guaracha*, hemos destacado la metáfora acústica de unas quijadas tornadas „castañuelas“ (cf. p. 108). Sarduy la aplica idéntica para los dientes que „castañeteaban“ (p. 46). En el puertorriqueño hemos escuchado una“ risa acordeónica“ y un „bocinazo sostenutto“ (cf. p. 106), en el cubano se oye a una mujer que „baritoniza“ (p. 75). En otra imagen acústica, „Las bocinas alinean aristas de aluminio.“ (p. 125), hay una semejanza con el „silbato que penetra la urdimbre del aire“ en *El Comandante Veneno* de Pereira (cf. p. 142).

Y con ello ya nos vemos sumergidos en medio de las figuras retóricas, entre las que Sarduy sabe moverse como pez en el agua. Se permite el gusto y la travesura de llevar estos juegos de forma, que no guardan proporción siempre con el fondo, a una perfección que casi se pasa de la raya.

En una nota a pie de página se nos presenta un coro de cuatro mujeres acompañando a Cobra en la interpretación de sus mambos en un café de Tánger. Sarduy pergeña un calambur inusitado barajando los nombres y entremezclando los países de origen de estas cabareteras: La Divina, La Adivina, la Di Vina y Lady Vinah (p. 94), similitud onomástica que parece evocar la semejanza de su función.

Es posible que tuviera en la mente de modo más o menos consciente la uniformidad del mundo de las coristas ; la total homogeneidad al presentarse en escena en la coreografía, en la vestimenta, en la caracterización y en la mimética, las asemeja de forma tal que su individualidad llega casi a disolverse, siendo indiferente la aparente procedencia de tres continentes. Sarduy menciona, quizá no por casualidad, el Caribe, Europa y Asia. El primero, su tierra natal, el segundo, su patria adoptiva, el tercero, su inclinación, con lo que documenta su universalismo. Lady Vinah, noble inglesa con un pie en Asia ; la Di Vina, italiana con ramificaciones austriacas, puertorriqueñas y venezolanas ; la Adivina, con conexiones

tricontinentales (lo delatan sus técnicas adivinatorias, el tarot: asiático, el tute: europeo, los caracoles: afrocubanos) ; La Divina, cubana oriunda de México<sup>314</sup>.

Un solo calambur nos ha retenido en nuestro trabajo por espacio de una página. La escritura de Sarduy es tan recargada que en una lectura detenida, uno queda prendido por las incesantes<sup>315</sup> asociaciones, y tiene la impresión de que el autor no quisiera soltarle.

Construye una combinación no menos exuberante de sonidos, una aliteración en el fonema /fi/ (cf. /fr/ de Sánchez, p. 110 y Mora Serrano, p. 170 de este estudio) que casi desarrolla una dinámica propia que gira en torno a Pup, la doble, enana „liliputense“ de Cobra.

[...] ni fueron suficientes las mareantes filigranas que entrelaza la metafísica sufí de la fisura [...] (p. 108).

Incorporando en su texto escrito el cuadro *Oiseau pendu* del pintor holandés Karel Appel<sup>316</sup>, Sarduy bosqueja a Cobra colgándose cabeza abajo, desesperado/a de no haber podido manipular sus pies deformes. Una vez liberado/a de su posición torturante, su creador se entrega a un retruécano magistral:

**H**abía perdido el sentido del equilibrio y, al parecer, también el equilibrio de los sentidos (p. 33).

Dentro de su acostumbrado baño alterno entre los géneros literarios, nuestro autor pasa de la narrativa a la poesía lírica para describir otro estado de exasperación del doble en miniatura de Cobra, Pup. Acomoda

---

314. Cito la nota íntegra: „<sup>1</sup> Formaban el coro la Divina -una guachinanga cubana antaño lanzada por Juan Orol-, la Adivina -que en el entreacto tiraba el tarot, el tute y los caracoles-, la Di Vina -bailarina napolitana de ascendencia austriaca, nacida en Puerto Rico y procedente de Caracas- y Lady Vinah -diz que noble inglesa venida a menos con la pérdida de plantación de té en Ceilán“ (p. 94).

315. La interpretación podría seguir: la homogeneización conseguida por el calambur referente a la actuación de las coristas en escena hace más patente la heterogeneidad de proveniencia; el colonialismo inglés en India; uso del cubanismo *guachinanga* particularmente, frente al internacionalismo; etc.

316. Cf. R. González Echevarría, *Memorias de apariencias y ensayo*, en: J. Ríos (ed.), *op. cit.*, p. 73).

sus frases en versos e invierte el orden gramatical de las palabras, originando así algún que otro hipérbaton.

[...] aunque sin náuseas quería vomitar,  
no hacía más que gemir,  
por los muros quería trepar (p. 80).

¿Qué figura retórica, si no la antítesis, refleja mejor los intentos de la misma Pup de superar el polo negativo de su insuficiencia energética, en este caso acústica, con el poder opuesto de eliminar a su rival, Cadillac, en el Teatro Lírico de Muñecas?

[...] da aullidos inaudibles [de paso, una resonancia aliterativa en /au/],  
como los murciélagos, para matarla a Cadillac con sonidos [...] (p. 62).

Otra prueba que distingue a Sarduy como conocedor en materia estilística, la suministra la antonomasia „el galeno“ (p. 110) que designa al médico por el griego insigne en este oficio en la Antigüedad, Claudio Galeno, metaforizado en otra parte como „orfebre dérmico“ (p. 18).

No hay quien enumere todas las metáforas y símiles de *Cobra*. Una agenda repleta de citas en todas las hojas es „frondosa“ (p. 15), los pies de *Cobra* son sus „cimientos“ (p. 35), el herborista practica „la alquimia verde“ (p. 31), el bonete blanco de una criada le da el aspecto de „azafata mozartiana“ (p. 62), etc., y la cara lisa, clara y fría a un cirujano el de una „cebolla blanca recién lavada“ (p. 113), etc. La cebolla nos remite a su vez, a una paronomasia alojada en el campo de la delincuencia y drogadicción, motivo recurrente en todo el libro (por ejemplo, en los ambientes „hippies“ de Amsterdam y París) en el que topamos con un „traficante de apio“ (p. 19). Con un simple trueque de vocal se pasa de la ilegalidad a la legalidad.

Nos dedicaremos, por fin, a descomponer el título en el que Sarduy ha concentrado una vez más sus esfuerzos lúdicos (de acumulación polisémica) disparandonos una dilogía (juego con sonidos homógrafos) contenida de los múltiples significados de COBRA:

- 1) el protagonista „travestí“ de la obra
- 2) „la serpiente venenosa de la India“ (p. 136)
- 3) el nombre de una banda de motociclistas en París
- 4) una escuela de pintores: „Appel, Aleschinsky, Corneille, Jorn“ (p. 136)

- 5) las iniciales de tres ciudades europeas en las que éstos trabajaban: „Copenhague, Bruselas y Amsterdam“ (p. 136)
- 6) una forma del verbo *cobrar*: „recibe en la pagaduría su salario“ (p. 136)
- 7) la referencia crucial a un poema anagramático de Octavio Paz, *La boca obra* (p. 229), en el que una cobra, al hablar se metamorfosea en palabra.

La relación entre las seis primeras acepciones es más bien laxa, sintetizando la séptima lo que el autor parece haber pretendido transmitirnos como mensaje: que en conjunto se trata de un verbalismo hedonista al que quizá falte un relleno conceptual equivalente.

La entidad del lenguaje de *Cobra* es tan insegura y escurridiza como la identidad del travestí. Con esta especie de riqueza oscilante, cubre muchas facetas tonales del español. Y no se decide ni por la barroca ni por la coloquial ni por la culta; y ni, mucho menos, por la regionalista nostálgica ni por una sin connotaciones especiales, aunque, de algún modo, las domine todas, según se desprende de una nota en la que se autocalifica irónicamente de „millonario del lenguaje“ (p. 41). Revela ahí un método de trabajo que no funcionaría sin un diccionario adecuado, verbigracia, para el empleo de modismos („echar el bofe“, *ibidem*; „sin ton ni son“, (p. 74) ; „a ras de roca“, p. 155). Y no está excluido que haya echado mano de un léxico sobre la flora para consultar latinismos del tipo „ilex pedunculosa“ (p. 105). No desecha voces americanas aparte de los cubanismos (cf. *guachinanga*), como sería la onomatopeya argentina de „piojito“ en el contexto de sus dos personajes enanas, en el que Pup advierte a su interlocutora que ya está bien de tonterías, „Déjese de tiqui-tiqui“ (p. 61), que seguramente juega con *tiquismiquis*.

Ocasionalmente se deja arrastrar por una tendencia barroca. Por una parte, se retrotrae al lenguaje de la correspondiente época colonial de las Américas, al describir su decoro, para lo cual imita el léxico y la sintaxis de los historiadores de Indias, de los que se mofa, por ejemplo, del *Diario* de Colón, con tópicos tales como „convento“, „bautizo“, „indios mansos“, „cascabeles“, „cuentecillas de vidrio“, „árboles“, „frutas“, „aves“, „yerbas aromáticas“, „papagayos“, etc. :

**F**ranqueados los sargazos, llegaban por entonces al convento serrano, desde los lejanos islarios, a deprender a fablar, recibir el bautizo y morir de frío, indios mansos, desnudos y pintados, orondos con sus cascabeles y cuentecillas de vidrio [...] papagayos [...] árboles y frutas de muy maravi-

lloso sabor [...] que la fe churrigueresca, cornucopia de emblemas florales [...] capiteles de frutas sefardíes, retablos virreinales y espesas coronas góticas suspendidas sobre remolinantes angelotes tridentinos (p. 86).

En el párrafo siguiente, mediante „arabescos“ (p. 87) adicionales, acumula en una sola frase los indigenismos clásicos préstamos, que las lenguas autóctonas caribeñas han dado al español: „casabe“, „careyes“, „tabaco“, „caimitos“, „mangos“ (*ibidem*).

Por otro lado, nos conduce al ambiente de los pintores barrocos peninsulares diseñando en página y media el decorado interior de la casa en la que trabaja Velázquez.

Por todas partes surgen columnas de basalto, rejas de plata en filigrana, troncos de marfil y tapices con perlas bordadas. Tibios perfumes. A veces, el chasquido silencioso de una sandalia [...] (p. 64).

Las geniales vueltas imaginativas, asociativas del camaleón Sarduy, quien hace camino al andar, toman siempre como punto de arranque de las ideas el lenguaje.

En vez de mirar una culebra y decir cobra, decimos cobra y aparece una culebra fabulosa<sup>317</sup>.

El lenguaje marca - y para nuestro autor como con hierro candente - el pensamiento, la manera de concebir la realidad<sup>318</sup>. En este sentido, Severo Sarduy otorga la prioridad absoluta a la palabra. No le interesa, de momento, la realidad sociocultural de creencias y rituales sino la herramienta con que se manipulan. Su religión es el texto.

---

317. Cf. reseña de „The New York Review“, en: Julián Ríos (ed.), *op. cit.*, p. 151.

318. Cf. el principio de la „relatividad“ del etnolingüista Benjamin Lee Whorf, quien hizo sus investigaciones comparativas entre su propio lenguaje (Standard American English) y el de los indios Hopi, los cuales se distinguen, entre otras cosas, por los conceptos de velocidad, tiempo y espacio. El ejemplo más citado de la incongruencia léxica entre diversas lenguas es el de los colores que no coinciden, sobre todo, en los matices que van del verde al azul. Véase Amado Alonso, *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos* (Madrid, Gredos, 1953), pp. 73-101.



**MORA SERRANO, polivisionario con solidaridad**

De los ocho narradores aquí considerados, el dominicano Manuel Mora Serrano es sin disputa el menos conocido. Ello es lástima, pues su libro *Decir Samán*, pese a sus cien páginas escasas, se ha revelado una pequeña joya, en la cual admiramos el portentoso dominio de una gama amplia de escrituras. En cualquier ambiente o escenario, en cualquier técnica, Mora es dueño de todos los recursos.

Tras la lectura de la obra, quedamos ganados y las expectativas despertadas en nosotros son grandes; tanto más que las últimas frases preparan el terreno para una continuación: en 1983 el autor incluso la promete y descubre el título: *Ya es sombra*. Sin embargo, casi ha pasado un decenio y la promesa no lleva visos de cumplirse. Según mis noticias, Mora Serrano sufrió una desilusión ante el poco interés con que se acogió su librito en la República Dominicana en una tirada de mil ejemplares. Nada digamos ya del extranjero, a donde apenas llega la producción literaria nacional. Al parecer, el autor ha abandonado la idea de seguir escribiendo la continuación de la novela.

En *Decir Samán* establece un diálogo entre el yo-protagonista y dos mujeres, amantes suyas. Mora Serrano personifica en ellas dos concepciones dominicanas del mundo, a partir de las cuales concede plena libertad al lector para sacar conclusiones de la realidad caribeña, en la que aquél está anclado firmemente. Esa libertad resulta, por ejemplo, mayor que en S. Sarduy, cuyo arraigo cubano es más tenue.

En Mora las cosmovisiones (de las dos mujeres) traducen su propio talante frente a cuestiones de fe; él no excluye la eventualidad de que su credo sea un tercero, especie de sincretismo de las dos mencionadas. Éste constituye el principio de identidad que rompe con el concepto de norma en el sentido de algo puro y sin mezcla, monolítico.

Matiza esta necesidad de mixtura con el elemento musical del contrapunto. Entre los intelectuales caribeños el concepto es nada novedoso dese la famosa publicación del etnólogo cubano Fernando Ortiz,

*Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*<sup>319</sup>, que opta por la concienciación fusionista de las raíces culturales cubanas, de las que brotaron las plantas de cultivo del tabaco de los indígenas y de la caña, llevada a la isla por los europeos (mano de obra africana).

Manuel Pereira tomó prestado el compás contrapuntístico para una metáfora que queda dentro del mismo campo semántico musical, al describir la mezcla de los instrumentos africanos de percusión con la piano-la europea. Mora Serrano lo aplica a los dos puntos de vista sobre la identidad cultural, representados por sus dos protagonistas, Urbana „con su manía de lo criollo“ y Adelaida „con su cosmopolitismo“ (p. 12). La primera hace labores domésticas en el hogar aldeano de su familia, en pleno campo dominicano, y vive rodeada de un mundo arraigado en las tradiciones afrohispanas, educada en un espíritu inclinado hacia toda clase de creencias y rituales cotidianos isleños (cf. relación con su abuela, p. 84 de este trabajo). La segunda, estudiante, descendiente de la clase alta capitalina, crecida en una casa fundamentalmente agnóstica, defiende una postura europeizante, culta, niega los valores propios del país y quiere escapar de ahí por sentirse prisionera del aislamiento dominicano.

A primera vista, las dos actitudes en conflicto se excluyen, antitéticamente, pero el yo-protagonista necesita de ambos polos y parece buscar la armonía en la dualidad. Le secunda el autor con la onomástica cruzada que ha elegido para las dos mujeres (cf. p. 39 de este estudio).

El contrapunto es un principio musical de polifonía, según el cual dos o más voces corren pariguales, paralelas y simultáneas, sin predominio de ninguna.

**E**l contrapunto se distingue de la armonía por la horizontalidad ; constituye, pues, una sucesión en el tiempo de varias melodías que deben guardar una relación entre sí. A una nota (punto) se contrapone otra nota (contrapunto) <sup>320</sup>.

Es muy frecuente en la literatura moderna la aplicación de metáforas musicales tanto a técnicas narrativas como al contenido expresado<sup>321</sup>.

---

319. (Las Villas, Universidad Central, 1963).

320. *Diccionario de la Enciclopedia Salvat, op. cit., s. v. contrapunto.*

321. Mora Serrano (p. 12) menciona a Aldous Huxley por su novela *Point Counter Point* (1928).

Se distinguen nítidamente las dos voces (marcadas con tipografía insertada) de las mujeres que alternan de modo equilibrado y que se suceden en los diálogos con Marcos. Una no eclipsa a la otra en esta relación, ni armónica ni antitética, que el autor ideó para ellas.

Temáticamente, en el conflicto triangular, para el protagonista son vitales ambas líneas independientes en cuya dualidad yace precisamente la quintaesencia eurítmica en la que busca su felicidad.

La correspondiente visión social en cuanto al crisol de etnias, a la fragmentación en el Caribe (debida a la situación colonial y neocolonial), defiende el dinamismo de una amalgama fructífera entre las partes integrantes, implicando y aceptando toda clase de contradicciones y choques. Se anuncia y se pide la multiplicidad sin centro ni dominante.

Marcos, expressis verbis, desea el contrapunto rítmico como clave para solucionar conflictos en el arte, en la vida (p. 12), lo que presupone tolerancia y solidaridad en gran medida.

Volvamos un momento a la larga cita que explica el título del libro (p. 72 de este estudio). El párrafo empieza con el verbo *saber* en la primera persona del plural, se tratará, por tanto, del conocimiento comúnmente aceptado, con arreglo al cual las fórmulas de conjuro adquieren mayor fuerza („magia“) con la insistencia verbal<sup>322</sup>.

„Había oído decir [...]“ y „los brujos aseguraban [...]“ son giros que indican la difusión de la creencia adoptada también por el protagonista de: lo „sentíamos“, cuando le acompañaba y sustentaba en sus fantasías febres. Como adulto le llena de tristeza (llora) el haber perdido gran parte de esta habilidad de dejarse transportar por la imaginación que sabía *realizar* las añoranzas, con lo que demuestra su admiración solidaria con este don. La evocación del exótico pasaje polar por el muchacho caribeño en los paroxismos de la malaria ha provocado uno de los pasajes altamente poéticos, líricos en la prosa de Mora Serrano.

Me parece que al buscar el sentido figurado del título apuntamos en la dirección justa, si sostengamos que decir *samán* equivale a permitir el sentimiento de la gran añoranza o „saudade“ (cf. la „gran necesidad“ de Arenas, p. 146 de este estudio) de lo inalcanzable, lo otro, lo imposible y utópico, nutrido por la fe de que se podrá satisfacer en algún momento a pesar de todas las barreras.

---

322. La aliteración con la sibilante provoca la sensación de frío.

Esta fe, llamémosla sensibilidad, que supera los límites de la realidad, es la fuente de la adhesión hacia cualquier indicio de una creencia, sea ésta de la índole del ritual sensual de la abuela de Urbana o de la santa trinidad europeizante, intelectualista, de la tía de Adelaida; el autor concede a ambas la posibilidad de que ellas mismas nos convengan, en discurso directo y mimético, de lo genuino de su credo.

El pasaje de tono poético, al que acabamos de aludir, contiene desde luego figuras retóricas.

El autor mismo llama la atención sobre el relieve que cobran las palabras con la anáfora o repetición, *samán, samán*. La aliteración basada en el fonema /fr/, en el *frío*, el *frescor*, la *frescura* y las *frías frisas*, otorgan al texto la baja temperatura, anhelada por el muchacho, mediante un sonido que con ella se asocia.

Hemos omitido en la cita las *sabanas* y las *sábanas* (diáfora que se encuentra idéntica en *Cobra*, p. 46) y la prosopopeya o personificación del color azul acero del cielo, el *insolente azul*.

Mora Serrano se sirve a menudo de la sinonimia utilizando adrede voces equivalentes para reforzar el concepto: *despojo/ desperdicio* (p. 11) o *alcurnia/ abolengo/ prosapia* (p. 96). En la página 72 de nuestro estudio, ya mencionamos las metáforas referentes al cuerpo de una rubia neoyorquina, las *nieves rojas* y el *volcán de su nieve*, que revelan obviamente la figura estilística de la paradoja. En el mismo pasaje en que Marcos describe el ambiente metropolitano de Nueva York alude, en un juego de aliteración, a los rostros urbanos *búdicos* y *abúlicos*.

Varios de estos pasajes de escritura poética acarician una sensualidad barroca. Lo atestigua, por ejemplo, el símil que retrata la lengua versátil y voluptuosa de Adelaida „viva y exultante como un potro desnudo en la pradera“ (p. 12) en el pasaje de los „ritos“ intelectuales-eróticos privados entre Marcos y su amante. Los juegos de labios, lenguas, bocas que manipulan las letras sagradas del alfabeto<sup>323</sup> („los verdaderos dioses eran las letras“, pp. 12-13) hacen recordar la atmósfera de algunas escenas

---

323. „Sólo esas veces ella me permitía que poniendo los labios como para decir una í luenga, colocara sobre su boca la mía abierta en una ü sueca y así se unían nuestros labios en una parodia de beso, sólo que yo, aprovechaba y seguía cambiando ies por ues locas en un *cambalache de salivas*.

La *Pe* es una letra aristocrática. Tiene un gesto señorial. Uno dice *Pe* y puede

lúdicas de *Rayuela* (por ejemplo, en el capítulo 41 de los „juegos del cementerio“ con el *DRAE* o de la tabla entre las dos ventanas de *Traveler* y *Oliveira*). De repente, Mora Serrano puede pasar a un estilo más bien costumbrista dentro del que *Urbana* cuenta a su primo en largos pasajes anecdóticos „real-maravillosos“ (cf. García Márquez) la pasión de su padre por las peleas de gallos.

Esta afición, a la que se entregan con vehemencia los campesinos dominicanos en sus „redondos palacios de magia“ (cf. p. 78 de este trabajo), es uno de los tradicionales portadores de „mitos“. Sólo los hombres practican y siguen esta especie de deporte sagrado con gran entusiasmo y devoción.

Corresponde a la prima de Marcos imitar el tono del torrente fabulador con el que su papá, Ponciano, solía soltar sus leyendas privadas de tipo pueblerino a sus amigos. La hija se acuerda del especial don de su padre de „escenificar“ y convertir en „espectáculo“ cualquier evento vivido por él: „hacía teatro“ (p. 37).

Para mantenerse fiel al estilo de este tradicional y típico narrador oral, o mejor dicho, exhibidor de cuentos, *Urbana* copia a Ponciano en discurso directo, que en el texto va marcado por comillas.

Él era el prototipo de un machista amante de las peleas de gallos cuyo honor viril dependía, hasta cierto punto, de la combatividad del animal entrenado y preparado por él. Un buen día, su gallo ganador le juega al dueño orgulloso la mala pasada de „pisar“ después de la lidia en el mismo ruedo al contrincante muerto, con lo que queda deteriorado delante del círculo de sus compañeros galleros el triunfo de la masculinidad de Ponciano. Él mismo grita entre escandalizado y avergonzado:

**C**ojan a ese manfloro, carajo, cojan a ese manfloro, carajo ; gallo mío no sale maricón (p. 37).

La anécdota al desnudo, contada desde el punto de vista conservador de esta autoridad rural, prepara el terreno para el análisis y desagravio de la tragedia por parte del prestigioso poeta<sup>324</sup> de la región, a quien toca

---

encoger un hombro y elevarlo, elevarlo, mira, el siniestro, digo *Pe* y lo alzo como María Félix [gran actriz mexicana] arquea la ceja izquierda [...]“ (p. 12).

324. La gente del pueblo le expresa su veneración con una hipercorrección consistente en agregar una /s/, consonante exótica en la pronunciación caribeña corriente aspirada en la mayoría de los casos: le llaman *poesta* (p. 37).

tranquilizar como amigo al patriarca cuya reputación se ha visto en entredicho. Según principios ponderativos, recurre primero a su formación, aduciendo personalidades históricas de la Antigüedad, bélicos héroes „machos“ (Julio César, Nerón y los espartanos), que se entregaban todos ellos abiertamente a sus inclinaciones homosexuales. En la segunda etapa de sus explicaciones, da rienda suelta a su imaginación, proponiendo a Ponciano la salida graciosa y „maravillosa“ al código de honor viril, según la cual los gallos contrincantes suelen fijar de común acuerdo (paralelo a las apuestas de dinero entre los hombres de la galería) que quien pierda, además de morirse, sufrirá la humillación de ser „pisado“ por el ganador sobreviviente<sup>325</sup>, percance que les incita a luchar para ganar, incluso con más motivo que el riesgo de perder la vida o quedar gravemente heridos.

Los dos discursos rurales, el del patriarca y el del poeta, sobre el explosivo tema (en Latinoamérica) de la homosexualidad y el machismo hallará su eco más adelante en el libro, cuando en el ambiente urbano estudiantil Antulio confiese aliviado a sus compañeros de clase abiertamente sus tendencias homosexuales. En su defensa muestra que como marginado aun busca sostén para mantener cuanto clisé le pasa por la cabeza, a pesar de la concienciación de su identidad<sup>326</sup>.

De nuevo, nos encontramos ante el modelo que Marcos practica al escuchar atentamente a varios informantes de abigarrada procedencia (en cuanto a espacios y rangos sociales). Se empeña en reproducir en un discurso coloquial, mimético, sin interferir él con alteraciones o análisis, para que el público disfrute y se conmueva al leer, tal como lo había experimentado Marcos al escuchar.

Acepta con el mismo respeto y la misma tolerancia tanto al campesino macho, polígamico y „desvirginador“, como a la presuntuosa solterona aristocrática de la capital.

El mundo bañado en el „realismo mágico“, ligado a su amante Urbana, le suministra material para profundas meditaciones personales (en monólogos interiores):

**V**ivía, mitad en la realidad y mitad en las leyendas que escuchaba (p. 101).

---

325. Forma parte del entrenamiento la abstinencia total de esta necesidad vital.

326. Cf. el personaje homosexual Molina adicto al Kitsch y a los lugares comunes en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (Barcelona, Seix Barral, 1976).

Aprende mucho y directamente de un „ciego sabio“, Esteban de los Santos (p. 101), renombrado oráculo de la región a quien apodaban „El Poseído“. Dos días a la semana celebraba consultas públicas referentes a negocios, viajes largos, enfermedades - „Él operaba y curaba con el pensamiento“ (p. 108) - y amenazas de la naturaleza; los cinco días restantes descansaba en su hamaca saboreando las golosinas y los cigarros que le traían sus pacientes.

A Donatila, la no menos prodigiosa abuela de Urbana, Marcos la conoce indirectamente a través de relatos de la nieta y el sobrino (Berto), quienes, tras haberla visto bañarse desnuda y sin pudor, destacan el milagroso aspecto juvenil y sensual de las partes naturales del cuerpo de la anciana.

**E**l cuerpo tenía su edad, arrugas en las rodillas, en la cara, en los brazos pero tocante a su pecho, su vientre y su secreto de mujer, mire, aquello estaba como encantado, y se lo digo yo, encantado. La gente decía que ella sabía de brujería y el que veía eso lo confirmaba (p. 55).

Marcos queda, asimismo, fascinado por el ambiente muy distinto, ligado a Adelaida, y ávido de conocerlo más y más de cerca. Ella convive en una casa señorial con sus tres tías: una, solterona o „jamona“<sup>327</sup>, la segunda, viuda y la tercera, divorciada y sin hombre alguno (sus padres ya se habían muerto).

Las tías inician al protagonista, amigo de la sobrina, en sus respectivos credos y catecismos más íntimos:

Aquella casa que alguna vez sentí fría e inhóspita, era ahora una caja de misterios (p. 100).

La primera impresión que le causa una de ellas, Titina, es todavía de distancia por su acrisolada actitud controlada y racionalista. Compara a Dios con un novelista:

[...] somos las novelas de Dios. Él se entretiene urdiendo tramas. Nuestra misión es tratar de variarle el argumento y hacerle favorable a nuestra causa, porque Dios es trágico como todo gran autor (pp. 94-95).

---

327. En República Dominicana, se ha canalizado el significado de „mujer que ha pasado de la juventud, especialmente cuando es gruesa“ (DRAE) al de „solterona“ (Emilio Rodríguez Demorizi, *Del Vocabulario Dominicano* (Santo Domingo, Editora Taller, 1983)).

Después de este inciso „intelectual“ empieza a confiarle a Marcos su ambición apasionada, su „misión“ de convertir a su sobrina en reina de belleza mundial, Miss Universo (p. 97). Fue éste el gran deseo, interés y alimento vital de la Tía Titina. La decepción por haber tenido que desistir del proyecto (no había colaborado Adelaida) hace que por un breve momento se quite „la máscara de la etiqueta protocolar“ y, con ímpetu, ponga a Marcos al corriente de su „manía“, „ilusión anacrónica“, „fijación de jamona“, así interpretadas por la hermana Agatha (p. 99).

**M**í sueño, Marcos, mi sueño dorado, la razón de mi vida, mi venganza oculta contra los envidiosos de esta ciudad y fíjate, desde que ganó el reinado en el segundo año del Liceo, perdió el interés (pp. 97-98).

Lo único que le fascina más a Tía Agatha que los poetas italianos son los helados procedentes del mismo país. Su Dios no es escritor, sino músico compositor :

[...] somos los conciertos de Dios, ¿ sabía usted ?, que representamos, tan variados y tan constantes como estos movimientos de Scarlatti (p. 100).

Ella, por su parte, también le promete revelar a Marcos su „secreto más íntimo“ despertado por la „tensión sensual“ (p. 99) en la noche cuando todo el mundo duerma. Pero Marcos y el lector quedan en suspense (cf. la continuación, *Ya es sombra*) : „¿Qué pasaría realmente en aquella casa esa noche?“ (p. 100).

La sensibilidad de la Tía Evangelina, la tercera en el clan „feminil“ (p. 78), se orienta hacia la India y el Yoga, envuelta en incienso hindú y aromas de sándalo, al lado de su atracción por la lectura de Marx y Lenin y toda la literatura mundial.

Su mayor sustento y gran misterio en el intento de „sintonizar su espíritu con el cosmos“ es el amor animista que siente hacia un árbol de mango importado de la India, exótico y oriental (cf. culto caribeño al árbol, pp. 76-77 de este estudio) :

**Y**o duermo junto a él y siento cuando quiere comunicarme la nostalgia de su tierra [...] me preparo mentalmente y le hago entrega de amor. Siento entonces que él viene a mí, me abraza y se lleva mi sensualidad. Porque soy una mujer triste, colmada de soledades y él es como un amante perfecto : no pide, toma en silencio y se da (p. 79).

Las valoraciones de desprecio por las expresiones de fe salen siempre de las bocas de los personajes (las tías se ofenden entre sí), nunca de

la del narrador. Él mantiene su tono imparcial, agradable y solidario hasta la última página. Demuestra compenetración con el prójimo.

El leve tono analítico respecto a algunas creencias se debe principalmente al uso de los conceptos gastados, pero siempre prácticos por su concisión, de „magia“ y „rito“, aplicados en primer lugar a los retoños sagrados modernos en el sentido de las Mitologías de Barthes. Marcos, en la evocación de sus experiencias adquiridas en la metrópoli neoyorquina, denomina los asaltos cotidianos „el rito de la civilización“, fundado en el reino del „dios dinero“ ; y la posibilidad de mezclarse con mucha gente en el total anonimato es lo que hace la „magia de la ciudad“ (p. 21). Las discotecas y la cocaína, medios para vencer el miedo y la soledad, llevan a „paraísos artificiales“ (p. 20).

En la capital de su país, comparte con su amante „ritos“ privados, tales como el juego de letras, lenguas, bocas (cf. p. 155).

Enumera, sin exagerar, algunos de los „simbólicos ritos sociales“ siempre nimbados por un vaho de „tabú“ y „fobia“ que fomenta aún más los rumores, sobre todo en su pueblo natal de Huatuey :

[...] las amantes públicas de los ricos, los deliciosos chismes de puertas abiertas a media noche [...] los comentarios de que a equis lo encontró don zeta en el patio de su casa, llamando a su sirvienta ; de que la cocinera de don zutano es su amante y la doña lo tolera, en fin, los más turbios enredos, las hermanas, una amante y la otra esposa ; [...] (p. 69-79).

Recordemos también la „magia de la repetición y el „rito familiar“ de la hija esquimal de las ya citadas imágenes de la infancia de Marcos.

Vivir en la capital, rememorar el sabor de los deliciosos dulces del campo, para el protagonista también es un acto „mágico“ pronunciar su nombre, que desemboca en una aliteración :

[...] dices aún, en silencio, como si llamaras algo mágico : *pastelitos de Cabuya* y la crocromía crocrante de aquel viaje inesperado vuelve a ti [...] (p. 23).

Sólo en dos ocasiones, Marcos, cuya identificación parcial con el autor no es demasiado arriesgado conjutar, no procede con su acostumbrada cautela al calificar las creencias de los demás personajes. Llama „manía“ a la conciencia de la identidad cultural propia de la Isla (p. 12) de Urbana, y „superstición“ al miedo del campesino a nombrar las partes pudendas y a su consiguiente costumbre de evitarlas (mediante eufemismos) (p. 107).

Son éstos desaciertos insignificantes, pequeñas disonancias que no dañan el tono tolerante del libro. *Decir Samán* ha hecho pulsar el digno acorde final entre las „casillas“ de las diversas cosmovisiones por las que han brincado nuestros ocho autores caribeños.

### OBSERVACIONES FINALES

Quisiera recapitular la disposición de este análisis: A guisa de ambientación, sobre todo para el lector no-caribeño, he desarrollado en las primeras 30 páginas los conceptos implicados en el título del estudio (Motivación). Las notas etnográficas completan la primera mitad del trabajo y se dedican al valor que el habitante del Caribe concede al material en la forjación de sus conceptos religiosos. Los textos en prosa publicados a partir de 1970 (hasta 1985) ocupan la parte principal y más larga. Las ocho mini-monografías degustan la sal que confiere sabor literario al material en bruto relativo a cuestiones de fe.

Por supuesto no vamos a calificar de valiosa, sin más, una obra literaria por la simple razón de que se ocupe de motivos religiosos. En cambio, nos sirven de barómetro, la sensibilidad y la tolerancia con las que procede el autor, si lo que trata son creencias y rituales. Queda cuestionada la calidad de su prosa, cuando falta al respeto a cosmovisiones distintas de la suya. Para citar un caso extremo, que ni siquiera queda rescatado por una pizca de ironía, de burla o de humor, remito al lector al pasaje de un cuento tradicionalista del dominicano Arturo Rodríguez Fernández (cf. p. 95 de este estudio). El mero decorado rural de la temporada de la zafra, lo admitimos, está retratado de un modo fidedigno, aunque la sensualidad intencionada no pasa de lo tópico ; pero lo que tiene que soportar el personaje femenino, una haitiana que le ha hecho falta al narrador omnisciente para completar su cuadro típico (la imagen que crea es tan común y corriente en el Caribe que no se va a grabar en la percepción o memoria iconográfica del lector como duradera y digna de recordar por el logro artístico), es, en una palabra, horripilante : las extremidades inferiores de la mujer no corresponden al código de belleza femenina, pero al menos llegan a ser „complacientes“ y anuncian el interés del narrador por una reducción a cuerpo „lujurioso“, disponible, por despreciar escandalosamente la vida espiritual de la mulata, cuya religión es el vudú, „primitivismo supersticioso“.

Rodríguez Fernández así mantiene su cuento al nivel del hombre blanco (históricamente colonizador), etnocentrista pleno. El tono de la

escritura es grave, trivial y paternalista. Y bien podría ver la paja en el ojo propio: la técnica del punto de vista de la omnisciencia u omnipresencia que aplica él para su narrador presenta ya en sí un caso de „superstición“ también. Se complementan forma y fondo.

Nuestros autores principales tratan concepciones del mundo ajenas con más finura, precediéndolos a todos Mora Serrano, o, por lo menos, dejan traslucir que son más conscientes de la irreverencia (cf. Sánchez con su concepto, lo hemos llamado postmoderno, de propagar lo grosero para derribar mitos e instancias sacralizadas, prestigiosas, pp. 110-112 de este estudio), o bien la ironía y el humor la hacen a ésta menos irritante.

Cualquiera de ellos apunta, por ejemplo, al catolicismo, religión institucionalizada por antonomasia, sobre todo en su forma original, pura y dogmática, tomándola como blanco de sus burlas y ataques, los cuales salen de la pluma del dominicano con mayor indulgencia. Sus compatriotas Pedro Peix y Rubén Echevarría (cf. p. 96 de este trabajo), Rodríguez Fernández, sus colegas cubanos Manuel Granados (cf. pp. 95-96), Arenas (cf. pp. 147-148), Fernández (cf. pp. 120-121), Pereira (cf. pp. 138-139) y Sarduy, y el puertorriqueño Sánchez (cf. p. 111) tratan de „digerir“ esta confesión rebajando la infiltración de semejante potencia religiosa con desprecio y blasfemias.

Las tendencias sincréticas, menos establecidas, las miran ya con más simpatía, y con mucha más aún, los narradores tradicionales, Pereira y González. El narrador de este último incluso parece llegar a reprochar a su protagonista la falta de confianza en las prácticas y premoniciones espiritistas de la mulata. Cualquier expresión de fe aldeana, ajena (sincrética) despierta la fascinación casi ilimitada del personaje principal de Pereira.

De Barnet, ya de por sí, se puede esperar tolerancia etnológica; el único que suele evaluar es su yo-protagonista, claramente despegado del autor.

Los experimentalistas, en sintonía con la búsqueda de nuevos senderos de escritura, desmitifican las creencias sancionadas por una colectividad: Sánchez, con socarronería benévolas, Fernández, con ironía, Arenas, con amargura -él es quien se interesa especialmente por pequeñas y, a escala social, insignificantes creencias y rituales privados y cotidianos, „manías“ (cf. p. 148 de este estudio) - y Sarduy, el más anárquico de todos, pues, establece prácticas de marginado que utilizan los datos etnográficos reales más abigarrados (con predominio de los orientales, cf. el *Diario indio*) y, a la vez, dan al traste con ellos.

Mora Serrano tiene siempre algo que decir en ritos, „manías“ y „supersticiones“ muy particulares suyos, de sus personajes (de todos los espacios y estratos) y en los privatizados, transmutados, derivados de un origen católico, africano o sincrético. Él suministra tal vez el material etnográfico más variado; Pereira y Barnet, el más extenso.

Estos dos últimos, más González, que han optado por una escritura esencialmente costumbrista, no se han aplicado verdaderamente, como un Sánchez o un Arenas (también Mora Serrano), a registrar la cultura cotidiana individual con todas sus bagatelas, con todas sus prácticas más o menos baladíes, repetitivas. Se traza, pues, la tendencia de un interés más agudo en lo banal por parte de los literatos más innovadores y de la consciente admisión en sus textos de las sólo aparentes nimiedades en las que uno se para diariamente, pequeños actos „mágicos“ en los que se confía como necesidad vital, con vistas a su eficacia en la lucha por la existencia.

Ha sido mérito singular de algunos autores del Caribe, su aporte a la literatura universal, y muy en especial de García Márquez, el haber sabido sentar con sinceridad y maestría la filiación y sobre todo el intercambio notorio entre lo cotidiano y lo sobrenatural, a base, por supuesto, de un espíritu generoso, franco, abierto y natural en el tratamiento de las *dos* esferas por parte de las personas de su medio ambiente.

Lo que se ha perfilado en la actitud y el interés por distintos matices de las diversas Mitologías, repercute, como es lógico, en las técnicas narrativas aplicadas por los autores. La escritura compromete tanto como el credo.

Los dos polos, muy generalizados, el de la narrativa tradicionalista y el de la experimental, deciden los recursos técnicos, y dividen a nuestros escritores en dos grupos: Sarduy, Arenas, Fernández, Sánchez vs. González, Pereira y Barnet; Mora Serrano salta de uno a otro.

Se señalan casos de unidad según estas dos vertientes globales. Descansando en el molde formal establecido, los clásicos muestran mayor inclinación por el contenido, es decir, nos suministran, como acabamos de mencionar, el grueso del *corpus* etnográfico.

Los cuatro innovadores, cuyas obras se asientan en la orilla de la novela como género, combinan diferentes tipologías con relaciones intertextuales fuertes, construidas con base en la literatura universal - real e inventada - y, casi con mayor interés, en la extraliteratura de los „media“ y la cultura de masas (textos publicitarios, periodísticos, etc.), tanto oral como escrita.

La estructura enredada trata de tomar en cuenta una pluralidad de puntos de vista narrativos y los saltos imprevisibles que da el pensamiento en la realidad, al suspender una evolución lineal, cronológica.

El recurso técnico del lector implícito se ha comprobado en Sarduy y Sánchez.

Prácticamente todos (menos tal vez Fernández) aspiran a superar el aparente choque entre lo escrito y lo hablado, incluyendo en la categoría textual literaria la creación oral, por ejemplo, mediante la reconstrucción del lenguaje coloquial: sintaxis simple, abundantes repeticiones, transcripciones fonéticas, léxico popular, modismos, lugares comunes, situaciones de bilingüismo inglés-español (interferencias a causa de la emigración caribeña masiva a EE. UU.) o español-„créole” (por la emigración haitiana a otras naciones antillanas), etc.

Arenas y Barnet se abstienen de jugar con los recursos exclusivamente literarios de construcciones retóricas. Los demás, malabaristas, nos regalan con pruebas evidentes y deslumbrantes de sutilización del arte de la escritura, ocasionalmente con un gran sentido del humor.

Entre las fuentes y los portadores de energías sobrenaturales que repercuten en la narrativa caribeña investigada, figuran, por citar algunos, el sincretismo de los complejos rituales (vudú, santería, espiritismo), la integración natural de la muerte en la vida, el enfrentamiento textual mediante el pleno uso de los sentidos con el medio antillano, la omnipresencia y sacralización de ritmos y música (también la ligera), la cultura de masas urbana, los abuelos, la fabulación barroca, el aislamiento en medio del mar, etc.

Con ello podemos volver a plantear la pregunta acerca de la concepción unitaria del ámbito del Caribe desde la perspectiva sociocultural y, en especial, la literaria.

Quizás no se debería sancionar sin más esta idea muy ponderada inicialmente en círculos eruditos extranjeros, europeos y norteamericanos<sup>328</sup> y últimamente también en los nativos. Más que el término de la *unidad* aprobaríamos el de cierta *afinidad* entre los narradores consultados, que sin embargo componen un grupo bastante heterogéneo y disperso. ¿Por

---

328. Cf. la „Karibistik“ alemana o, por ejemplo, un congreso que tuvo lugar en 1978 en Minneapolis que quería avanzar en el proceso de la concepción unitaria de la literatura del Caribe (v. Ileana Rodríguez, *op. cit.*, p. 8).

qué ocultar las diferencias? La fluctuación en el grado de experimentalismo o tradicionalismo de su escritura, de tolerancia hacia cualquier expresión de religiosidad es bastante obvia en este conjunto tan abigarrado de autores. Ahora, la heterogeneidad opuesta al purismo de movimientos y escuelas literarias se ha reanudado en diversas épocas como móvil de las vanguardias innovadoras (cf. el Renacimiento, el Romanticismo, la lírica del manierismo barroco, el simbolismo, el surrealismo, tendencias postmodernas, etc.).

El debate entre las dos tendencias idiosincráticas es antiguo: el sincretismo, lo cotidiano, la amalgama, la mixtura, la pluralidad vs. el purismo, la jerarquía, la convención normativa, la institución, la homogeneización totalizadora, la eliminación selectiva.

Nuestros ocho narradores optan por el sincretismo tanto en el terreno de la religiosidad<sup>329</sup> como (casi todos) en el de la prosa. Anárquicamente violan las reglas al provocar el contacto y la contaminación mutua de dos o varios códigos culturales y literarios antagónicos, sin considerar superior a ninguno. Por lo tanto, la fricción de los más diversos estilos y técnicas narrativas, como reacción a una preceptiva retórica ortodoxa, permite superar la frontera entre una cultura de élite, selecta y una popular, de masas o de subcultura. Ahí está Luis Rafael Sánchez, cuya prosa se encuentra más cerca del vicio que del arte (una calidad postmoderna<sup>330</sup>); y ahí está la técnica de la intertextualidad de Arenas y Sarduy, quienes mezclan los elementos de un material verbal heterogéneo.

Queda programada la transformación brusca, en la que reside la afinidad entre los escritores reunidos en este estudio, digna de tener en cuenta por su fuerza subversiva pero nada extraordinaria dentro de la literatura universal de cualquier época.

No sorprende que el modelo cultural del sincretismo caribeño provoque la „promiscuidad semiótica“<sup>331</sup> en la estirpe completa de los ocho narradores consultados.

---

329. El capítulo *Prácticas religiosas* muestra esta clara defensa del sincretismo y el ataque contra el purismo.

330. Leslie A. Fiedler, *Ueberquert die Grenze, schliesst den Graben! Ueber die Postmoderne* y Umberto Eco, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, en: Wolfgang Welsch (ed.), *op. cit.*, pp. 57-77.

331. Renate Lachmann, *Synkretismus als Provokation von Stil*, en: Hans Ulrich Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986), p. 542.

No se trata de ninguna arbitrariedad por nuestra parte el haberlos examinado por separado, como individuos. La etiqueta colgada al nombre de cada uno en los respectivos títulos a ellos dedicados, son indicio palpable de que, para nosotros, estas piezas de la narrativa reciente, tienen poco en común. Es posible que espoleados por el creciente interés internacional tributado últimamente a las actividades literarias del Caribe los escritores tiendan hacia una voluntad de desarrollo, de crecimiento, de anuar esfuerzos y de formar escuela en el futuro para difundir más fácilmente sus productos (también haría falta una mejor infraestructura editorial).

Hasta ahora el panorama de sus escrituras ha sido demasiado amplio para tal proyecto, y ha hecho de ellos unos solitarios o ermitaños<sup>332</sup>. Esta pluralidad aporta al lector el atractivo de un „suspense“ en cuanto a lo que va a encontrar en cada nuevo texto, dejándole en el agradable campo de la sorpresa.

---

332. No ha cambiado mucho, pues, desde la época, en que Portuondo acuñó esta frase: „No hay ni un poema, ni una novela del Caribe como totalidad“. (cf. José Antonio Portuondo, *Caribbean Literary Themes in the Last Fifty Years*, en: Curtius Wilgus, *op. cit.*, pp. 256-262).

### BIBLIOGRAFÍA

#### OBRAS DE CREACIÓN

- Aníbal ALCÁNTARA, *Las huellas de Tony* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1982).
- José ALCÁNTARA ALMÁNZAR, *Callejón sin salida* (Santo Domingo, Taller, 1975).
- José ALCÁNTARA ALMÁNZAR, *Las máscaras de la seducción* (Santo Domingo, Taller, 1983).
- Dora ALONSO, *Una* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977).
- Imelda ÁLVAREZ, *Al final de un camino* (La Habana, Ed. Letras Cubanias, 1978).
- Héctor AMARANTE, *Ritos* (Santo Domingo, Editora Duarte, 1981).
- ANTOLOGÍA LITERARIA DOMINICANA II. Cuento* (Santo Domingo, Instituto Tecnológico de S. D., 1981).
- Raúl APARICIO, *Ya no más como antes* (La Habana, Ed. Letras Cubanias, 1978).
- Ángel ARANGO, *Las criaturas* (La Habana, Letras Cubanias, 1978).
- Juan ARCOCHA, *La bala perdida* (Barcelona, Plaza & Janés, 1973).
- Reinaldo ARENAS, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1980).
- Reinaldo ARENAS, *Termina el desfile* (Barcelona, Seix Barral, 1981).
- Reinaldo ARENAS, *Otra vez el mar* (Barcelona, Argos Vergara, 1982).
- Miguel BARNET, *La canción de Rachel* (Barcelona, Editorial Laia, 1979).
- Miguel BARNET, *El Gallego* (Madrid, Alfaguara, 1981).
- Miguel BARNET, *La vida real* (Madrid, Alfaguara, 1984).
- Juan BOSCH, *Cuentos escritos en el exilio* (Santo Domingo, Alfa & Omega, 1982<sup>11</sup>).
- Juan BOSCH, *Más cuentos escritos en el exilio* (Santo Domingo, Alfa & Omega, 1983<sup>8</sup>).
- Luis BRITTO GARCÍA, *Rajatabla* (Madrid, Siglo XXI, 1971).

## Bibliografía

---

- Luis BRITTO GARCÍA, *Abrapalabra* (La Habana, Casa de las Américas, 1979).
- Fernando BUTAZZONI, *Los días de nuestra sangre* (La Habana, Casa de las Américas, 1979).
- David BUZZI, *Caudillo de difuntos* (La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975).
- David BUZZI, *Cuando todo cae al suelo* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978).
- David BUZZI, *Viejas historias para un mundo nuevo* (La Habana, Unión, 1977).
- Manuel del CABRAL, *Cuentos* (Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976).
- Bernardo CALLEJAS, *Siempre fue la semilla* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978).
- Onelio Jorge CARDOSO, *Cuentos escogidos* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981).
- Aída CARTAGENA PORTALÍN, *Tablero* (Santo Domingo, Taller, 1978).
- Calvert CASEY, *Notas de un simulador* (Barcelona, Seix Barral, 1981).
- Rafael Eduardo CASTILLO, *La viuda de Martín Contreras y otros cuentos* (Santo Domingo, Amigo del Hogar, 1982).
- Rafael CIPRIÁN, *Las tristes cavilaciones de Don Jaramillo* (Santo Domingo, Taller, 1982).
- Manuel COFIÑO LÓPEZ, *La última mujer y el próximo combate* (La Habana, Casa de las Américas, 1971).
- Eliseo COLÓN ZAYAS, *Literatura del Caribe. Antología. Siglos XIX y XX. Puerto Rico/ Cuba/ República Dominicana* (Madrid, Editorial Playor, 1984).
- Lipe COLLADO (et al.), *La Nueva Narrativa Dominicana (Antología de cuentos)* (Santo Domingo/ México, Casagrande Editores, 1978).
- Miguel COLLAZO, *El laurel del patio grande* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978).
- CONCURSO DE CUENTOS DE CASA DE TEATRO 1981* (Santo Domingo, Casa de Teatro, 1982).
- CUENTOS PREMIADOS 1980* (Santo Domingo, Taller, 1982).
- CUENTOS RURALES CUBANOS DEL SIGLO XX* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1984).
- Sergio CHAPLE, *La otra mejilla* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1978).
- Virgilio DÍAZ GRULLÓN, *Más allá del espejo* (Santo Domingo, Taller, 1975).
- Virgilio DÍAZ GRULLÓN, *Los algarrobos también sueñan* (Santo Domingo Taller, 1977).
- Emilio DÍAZ VALCÁRCEL, *Mi mamá me ama* (Barcelono, Seix Barral, 1981).
- Emilio DÍAZ VALCÁRCEL, *Harlem todos los días* (México, Editorial Nueva Imagen, 1978).

## Bibliografía

---

- Emilio DÍAZ VALCÁRCEL, *Figuraciones en el mes de marzo* (Barcelona, Seix Barral, 1972).
- Samuel FEIJÓO, *Otros cuentos de cuentacuentos* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1979).
- Samuel FEIJÓO (ed.), *Cuentos cubanos de humor* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1979).
- Pablo Armando FERNÁNDEZ, *Los niños se despiden* (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1980).
- Ángel FLORES, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Antología 5: La generación de 1939 en adelante. Centroamérica/ Colombia/ Cuba/ Ecuador/ Puerto Rico/ República Dominicana/ Venezuela* (Madrid/ México, Siglo XXI, 1983).
- Carlos FRANQUI, *Retrato de familia con Fidel* (Barcelona, Seix Barral, 1981).
- Jesús de GALÍNDEZ, *Cinco leyendas del trópico* (Santo Domingo, Taller, 1984).
- Federico GARCÍA-GODOY, *Dos balandras y un mismo mar* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1979).
- Lorenzo GARCÍA VEGA, *Los años de orígenes* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1978).
- Miguel Ángel GÓMEZ, *Cuentos* (Santo Domingo, Taller, 1981).
- José Luis GONZÁLEZ, *Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)* (México, Editorial Joaquín Moritz, 1975<sup>2</sup>).
- José Luis GONZÁLEZ, *La galería* (México, Ediciones Era, 1972).
- José Luis GONZÁLEZ, *Balada de otro tiempo* (México, Editorial Nueva Imagen, 1980).
- Manuel GRANADOS, *El viento en la casa-sol* (La Habana, Unión, 1970).
- Ángel HERNÁNDEZ ACOSTA, *Carnavá* (Santo Domingo, Taller, 1979).
- Rolando HINOJOSA, *Klail City y sus alrededores* (La Habana, Casa de las Américas, 1976).
- Héctor INCHÁUSTEGUI CABRAL, *La Sombra del Tamarindo* (Santo Domingo, Universidad Católica Madre y Maestra, 1984).
- Ramón LACAYO POLANCO, *El extraño caso de Carmelia Torres* (Santo Domingo, Impresora Angel, 1978).
- César LEANTE, *Capitán de Cimarrones* (Barcelona, Argos Vergara, 1982<sup>2</sup>).
- César LEANTE, *Propiedad horizontal* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1978).
- Roberto MARCALLÉ ABREU, *Ya no están estos tiempos para trágicos finales de historias de amor* (Santo Domingo, Publicaciones Ahora, 1982).
- Roberto MARCALLÉ ABREU, *Sábado de sol después de las lluvias* (Santo Domingo, Taller, 1984).
- José MARTÍNEZ MATOS (ed.), *Varios cuentos fantásticos cubanos* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979).

## Bibliografía

---

- Andrés L. MATEO, *La otra Penélope* (Santo Domingo, Taller, 1982).
- Eduardo MIGNOGNA, *Cuatrocosas* (La Habana, Casa de las Américas, 1976).
- Pedro MIR, *Cuando amaban las tierras comuneras* (México, Siglo XXI, 1978).
- Pedro MIR, *¡Buen viaje, Pancho Valentín! (memorias de un marinero)* (Santo Domingo, Taller, 1981).
- Manuel MORA SERRANO, *Goeíza* (Santo Domingo, Taller, 1980).
- Manuel MORA SERRANO, *Decir Samán* (Santo Domingo, Taller, 1984).
- Noel NAVARRO, *Donde cae la luna* (La Habana, Ediciones Arte y Literatura, 1977).
- Noel NAVARRO, *El retrato* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1978).
- Francisco NOLASCO CORDERO, *Tracaveto* (Santo Domingo, Taller, 1979).
- Lisandro OTERO, *General a caballo* (La Habana, Huracán, 1980).
- Lisandro OTERO, *Temporada de ángeles* (La Habana, Huracán, 1984).
- Aliro PAULINO Hijo, *Cuentos cortos y largos* (Santo Domingo, Editora Corripio, 1981).
- Pedro PEIX, *El placer está en el último piso* (Santo Domingo, Editora Cultural Dominicana, 1974).
- Pedro PEIX, *Las Locas de la Plaza de los Almendros* (Santo Domingo, Ed. Profesional, 1978).
- Pedro PEIX, *La noche de los buzones blancos* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1980).
- Pedro PEIX (ed.), *La Narrativa Yugulada* (Antología) (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1981).
- Pedro PEIX, *Los Despojos del Cóndor* (Santo Domingo, Taller, 1983).
- Pedro PEIX, *El fantasma de la Calle Conde* (Santo Domingo, Taller, 1988).
- Gustavo PEÑA CORNIEL, *Barahona: Sucesos y Ocurrencias* (Santo Domingo, Taller, 1983).
- Miguel Aníbal PERDOMO, *Cuatro esquinas tiene el viento* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1981).
- Manuel PEREIRA QUINTERO, *El Comandante Veneno* (Barcelona, Editorial Laia, 1979).
- Mario Emilio PÉREZ, *¡Hogar!, Fuñío Hogar* (Santo Domingo, Taller, 1983).
- Frank PÉREZ PALACIO, *La hora cero* (Santo Domingo, Colección Nacional, 1980).
- Virgilio PIÑERA, *Cuentos* (Madrid, Alfaguara, 1983).
- Fredy PRESTOL CASTILLO, *El masacre se pasa a pie* (Santo Domingo, Taller, 1973).

## Bibliografía

---

- L. Emanuel RAMOS MESSINA, *El taller de Maquiavelo* (Santo Domingo, Taller, 1979).
- José RIJO, *Entre la realidad y el sueño* (Santo Domingo, Editora Corripio, 1983).
- José RIJO, *Floreo* (Santo Domingo, Editora Colonial, 1978).
- René del RISCO BERMÚDEZ, *Cuentos y poemas completos* (Santo Domingo, Taller, 1981).
- Arturo RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *La búsqueda de los desencuentros* (Santo Domingo, Taller, 1974).
- Arturo RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Subir como una marea* (Santo Domingo, Taller, 1980).
- Carmelo RODRÍGUEZ TORRES, *Cinco cuentos negros* (San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976).
- Avelino Stanley RONDÓN, *Cuentos* (Santo Domingo, Taller, 1981).
- Luis Rafael SÁNCHEZ, *La guaracha del Macho Camacho* (Barcelona, Argos Vergara, 1982).
- José SÁNCHEZ BOUDY, *Lilayando (antinovela)* (Miami, Universal, 1971).
- Severo SARDUY, *Cobra* (Buenos Aires, Sudamericana, 1972).
- Severo SARDUY, *Big Bang* (Barcelona, Tusquets, 1974).
- Pedro SHIMOSE, *Quiero escribir, pero me sale espuma* (La Habana, Casa de las Américas, 1972).
- Pedro Juan SOTO, *Temporada de duendes* (México, Ed. Diógenes, 1970).
- Pedro Juan SOTO, *Un decir* (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1976).
- Pedro Juan SOTO, *Un oscuro pueblo sonriente* (La Habana, Casa de las Américas, 1982).
- Enrique TARAZONA, *El homo de las imágenes/ Doble muerte de un radical de ahora (dos novelas cortas)* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1979).
- Diógenes VALDEZ, *Lucinda Palmares* (Santo Domingo, Taller, 1981).
- Diógenes VALDEZ, *El silencio del caracol* (Santo Domingo, Taller, 1982).
- Marcio VELOZ MAGGIOLO, *De abril en adelante* (Santo Domingo, Taller, 1975).
- Marcio VELOZ MAGGIOLO, *La fértil agonía del amor* (Santo Domingo, Taller, 1982).
- Marcio VELOZ MAGGIOLO, *La Biografía difusa de Sombra Castañeda (Novela)* (Santo Domingo, Taller, 1984).
- Marcio VELOZ MAGGIOLO, *Cuentos, Recuentos y Casicuentos* (Santo Domingo, Taller, 1986).

Marcio VELOZ MAGGIOLO, *Materia Prima (Protonovela)* (Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1988).

### OBRAS CRÍTICAS (NARRATIVA CARIBEÑA).

José ALCÁNTARA ALMÁNZAR, *Narrativa y Sociedad en Hispanoamérica* (Santo Domingo, INTEC, 1984).

Fernando ALEGRÍA, *Alejo Carpentier: realismo mágico*, en: „Humanitas“ (Universidad de Nuevo León) 1 (1960), pp. 345-372.

J. B. AVALLE-ARCE, *Narradores hispanoamericanos de hoy* (Chapel Hill, Carolina del Norte, 1973).

Alberto BAEZA FLORES, *Cuba, el laurel y la palma; ensayos literarios* (Miami, Universal, 1977).

Miguel BARNET, *La fuente vida* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983).

Efraín BARRADAS, *El lenguaje como juego malabar. Entrevista con Luis Rafael Sánchez*, en: „QUIMERA“ (Barcelona) Núm. 35 (1985), p. 48.

Efraín BARRADAS (ed.), *Apalabramiento. Diez cuentistas puertorriqueños de hoy* (Hanover/ N. H. / EE. UU., Ediciones del Norte, 1983).

Eduardo C. BÉJAR, *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna* (Madrid, Playor, 1987).

Wolfgang BINDER (ed.), *Entwicklungen im karibischen Raum 1960-1985* (Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e. V., 1985).

Gordon BROTHERSTON, *The Emergence of the Latin American Novel* (Cambridge, University Press, 1977).

Alejo CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (Madrid, Siglo XXI, 1981).

Alejo CARPENTIER, *Obras completas* (México, Siglo XXI, 1983).

Sheila CARTER (ed.), *Myth and Superstition in Spanish-Caribbean Literature* (Jamaica, University of the West Indies Mona Campus/ Fifth Conference of Hispanists, 1982).

Eugenio CASTELLI, *La concepción mágica de la realidad en la narrativa hispanoamericana del s. XX*, en: „Acta Sientifica“ (Universidad Católica de Córdoba) 5 (1975), pp. 131-147.

Diógenes CÉSPEDES, *Estudios sobre Literatura, Cultura e Ideologías* (Santo Domingo, Taller, 1983).

## Bibliografía

---

Edna COLL, *Índice informativo de la novela hispanoamericana* (San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria/ Universidad de Puerto Rico, 1974).

XVII. CONGRESO del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Tomo I: El Barroco en América; Tomo II: Literatura hispanoamericana; Tomo III: Crítica histórico-literaria hispanoamericana) (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978).

G. H. COULTHARD, *Race and Colour in the Caribbean Literature* (London, Oxford University Press, 1962).

Selwyn Reginald CUDJOE, *Resistance and Caribbean Literature* (Athens/ Ohio, 1980).

O. R. DATHRONE, *Dark ancestor; the literature of the black man in the Caribbean* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981).

Sergio CHAPLE, *Estudios de literatura cubana* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980).

John F. DEREDITA, *Vanguardia, ideología, mito (En torno a una novelística reciente en Cuba)*, en: „Revista Iberoamericana“ 41 (1975), pp. 617-625.

Ottmar ETTE, *Reinaldo Arenas*, en: Heinz Ludwig ARNOLD, *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (München, Edition Text + Kritik, 1986).

Ottmar ETTE, *Entrevista con Reinaldo Arenas* (Nueva York, 29-XI-1985), en: „Lateinamerika Studien“ (Universität Erlangen-Nürnberg) Núm. 22 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1986), pp. 177-195.

Ottmar ETTE, *Gedächtnis und Schrift. Ueber das Zyklische im Erzählwerk Reinaldo Arenas*, en: „Lateinamerika-Studien“ (Universität Erlangen-Nürnberg) Núm. 23 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1987), pp. 279 - 324.

Ángel FLORES, *Magic Realism in Spanish American Fiction*, en: „Hispania“ 38/2 (1955), pp. 187-192.

David William FOSTER, *A Dictionary of Contemporary Latin American Authors* (Arizona State University, 1975).

David William FOSTER, *Cuban Literature: A Research Guide* (Nex York, Garland, 1985).

Martin FRANZBACH, *Kuba. Die Neue Welt in der Literatur de Karibik* (Colonia, Pahl-Rugenstein Verlag, 1984).

Martin FRANZBACH, *Rolle und Funktion des kubanischen Schriftstellers*, en: „Iberoamericana“ 2 (1977), pp. 3-14.

Evelyn GARCÍA, „*La vida es una cosa fenomenal*“, en: „QUIMERA“ (Barcelona) Núm. 35 (1985), p. 49.

## Bibliografía

---

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ/ Plinio Apuleyo MENDOZA, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez* (Barcelona, Bruguera, 1982).

José Luis GONÁLEZ/ Arcadio DÍAZ QUIÑONES, *Conversación con José Luis González* (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1976).

Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Relecturas: Estudios de literatura cubana* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1976).

Donald Elmer HERDECK, *Caribbean writers: a bio-bibliographical encyclopedia* (Washington, 1979).

Marnesba D. HILL/ Harold B. SCHLEIFER, *Puerto Rican Authors; a Biobibliographic Handbook* (Metuchen/ N. J., The Scarecrow Press, 1974).

Héctor INCHÁUSTEGUI CABRAL, *De literatura dominicana siglo XX* (Santiago/ República Dominicana, Universidad Católica Madre y Maestra, 1968).

Luis ÍÑIGO MADRIGAL, *Miguel Barnet: 'La vida real'*, en: „VERSANTS“ Núm. 10 (1986), pp. 133-145.

Shirley JACKSON, *La tradición religiosa africana en la literatura afro-hispánica actual*, en: „Cuadernos Hispanoamericanos“ Núms. 451-452 (1988), pp. 47-52.

Dieter JANIK, *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts: geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz* (Tübingen, Niemeyer, 1976).

Dieter JANIK, *Der 'realismo mágico' - zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartroman*, en: „Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte, Festschrift für Kurt Wais“ (Tübingen, 1972), pp. 375-387.

Fietta JARQUE, *Miguel Barnet: 'Mis personajes son su lenguaje'*, en: „EL PAÍS“ del 10-VI-1986.

Barry B. LEVINE, *Miguel Barnet on the Testimonial*, en: „Caribbean Review“ IX, Núm. 4 (1980), pp. 32-35.

Luce LÓPEZ-BARALT, *'La guaracha del Macho Camacho', saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña*, en: „Revista Iberoamericana“ Núms. 130-131 (1985), pp. 103-123.

A. LOSADA (ed.), *La literatura latinoamericana en el Caribe* (Berlin, Lateiamerika-Institut der Freien Universität Berlin, 1983).

Juan LOVELUCK (ed.), *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (Madrid, Taurus, 1976).

Seymour MENTON, *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (Austin/ London, University of Texas Press, 1975).

Rose S. MINC (ed.), *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area* (Gaithersburg/ MD, Hispamérica, 1982).

## Bibliografía

---

Rose S. MINC (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium* (Gaithersbury/ MD/ Montclair State College, Ediciones Hispamérica, 1981).

Rose S. MINC (ed.), *Requiem for the 'boom' - premature? A Symposium* (Montclair/ N. J., Montclair State College, 1980).

Francisco MORALES PADRÓN, *América en sus novelas* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983).

Aurora OCAMPO, *Un intento de aproximación al realismo mágico*, en: „XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana“ (Madrid, 1978) Tomo I, pp. 399-407.

Femi OJO-ADÉ, *African Literature today: Africa, America and the Caribbean* (New York, Africana, 1978).

Jorge OLIVARES, *Carnival and the Novel: Reinaldo Arenas' 'El palacio de las blancas mofetas'*, en: „Hispanica Review“ 53 (1985), pp. 467-476.

Sally ORTIZ APONTE, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana* (Río Piedras/ Puerto Rico, Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1977).

Ineke PHAF, *Buscando estrategias para una Sociología de la Literatura: Metrópoli Nacional en América Latina y Novela del Caribe*, en: „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana“ Núm. 24 (Lima, 1986), pp. 51-71.

Leo POLLmann, *Geschichte des lateinamerikanischen Romans II. Literarische Selbstverwirklichung (1930-1979)* (Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984).

José Antonio PORTUONDO, *Kubanische Literatur im Ueberblick* (Leipzig, Reclam, 1974).

Sariol PRATS (ed.), *Nuevos críticos cubanos* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983).

Julián RÍOS (ed.), *Severo Sarduy* (Madrid, Editorial Fundamentos/ Espiral, 1976).

Alicia RIVERO POTTER, *Algunas metáforas somáticas - erótico - escripturales - en 'De donde son los cantantes' y 'Cobra'*, en: „Revista Iberoamericana“ Núms. 123-124 (1983), pp. 497-507.

Ileana RODRÍGUEZ, *La literatura del Caribe: una perspectiva unitaria*, en: „Ideologies and Literature“ 3, Núm. 12 (1980), pp. 3-15.

Ileana RODRÍGUEZ/ Marc ZIMMERMANN (eds.), *Process of Unity in Caribbean Society: Ideologies and Literatures* (Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1983).

Rogelio RODRÍGUEZ CORONEL, *La novela cubana ante una nueva promoción*, en: „Rumbos“ Núm. 2 (Neuchâtel, 1987), pp. 53-66.

Asela RODRÍGUEZ DE LAGUNA (ed.), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985).

## Bibliografía

---

Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *La Nueva Novela vista desde Cuba*, en: „Revista Iberoamericana“ Núms. 92-93 (1975), pp. 647-662.

Reina ROFFÉ (ed.), *Espejo de escritores* (Hanover, N. H. / EE. UU., Ediciones del Norte, 1985).

Bruno ROSARIO CANDELIER, *Tendencias de la novela dominicana* (Santiago/R. D., PUC MM, 1988).

Bruno ROSARIO CANDELIER, *La imaginación insular (Mitos, leyendas, utopías, y fantasmas en la narrativa dominicana)* (Santo Domingo, Taller, 1984).

Perla ROZENCVAIG, *Reinaldo Arenas. Entrevista*, en: „Hispamérica“ (Gaithersburg) 28 (1981), pp. 41-48.

Waldo ROSS, *El sentido de una cosmovisión en la literatura latinoamericana*, en: „Bolívar“ 45 (1955), pp. 927-940.

Luis Rafael SÁNCHEZ, *El lenguaje como juego malabar*, en: „QUIMERA“ 35 (1985), pp. 46-47.

José SÁNCHEZ-BOUDY, *La temática narrativa de Severo Sarduy (,De donde son los cantantes‘)* (Miami, Ediciones Universal, 1985).

Kurt SCHNELLE, *Zu einigen Fragen der modernen Romanentwicklung in Lateinamerika*, en: „Beiträge zur Romanischen Philologie“ 8 (1969), pp. 346-352.

Donald L. SHAW, *Nueva Narrativa hispanoamericana* (Madrid, Cátedra, 1981).

Pedro SORELA, *Miguel Barnet, novelista de la realidad*, en: „EL PAÍS“ del 8-III-1988.

R. D. SOUZA, *Major Cuban Novelists* (Columbia/ Missouri, 1976).

Ramón TODD DANDARÉ, *Karibische Literaturen: Ueberblick über Geschichte, Themen, Autoren*, en: „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“ 90 del 16-X-1981, pp. 2671-2678.

Bernardo J. VALDÉS, *Panorama del cuento cubano* (Miami, Universal, 1976).

Christian WENTZLAFF-EGGBERT (ed.), *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur* (Köln/Wien, Böhlau Verlag, 1989).

Alva Curtis WILGUS (ed.), *The Caribbean at the Mid-Century* (Gainesville, University of Florida Press, 1951).

## ANTECEDENTES SOCIOCULTURALES DEL CARIBE

Germán ARCINIEGAS, *Biografía del Caribe* (Buenos Aires, 1959).

## Bibliografía

---

Germán ARGINIEGAS, *Karibische Rhapsodie. Biographie eines Meeres* (München, Nymphenburger Verlag, 1960).

John P. AUGELLI, *The Rimland-Mainland Concept of Culture Areas in Middle America*, en: „Annals of the Association of American Geographers“ 52 (1962), pp. 119-129.

Armando BAYO, *República Dominicana* (La Habana, Casa de las Américas, 1968).

Helmut BLUME, *Die westindischen Inseln* (Braunschweig, Westermann, 1973<sup>2</sup>).

Juan BOSCH, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial* (Madrid, Alfaguara, 1970).

Hans-Christoph BUCH, *Karibische Kaltluft* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985).

Ernesto CARDENAL, *En Cuba* (México, Era, 1977).

José COMAS, *Azúcar amargo: Millares de haitianos viven como esclavos en Santo Domingo cortando caña*, en: „EL PAÍS“ del 3-VIII-1986.

Paul ESTRADE, *Remarques sur le caractère tardif, et avancé, de la prise de conscience nationale dans les Antilles espagnoles*, en: „Caravelle“ (Toulouse) 38 (1982), pp. 89-117.

Ulrich FANGER (et al.), *Problems of the Caribbean Development* (München, Fink, 1982).

Ulrich FLEISCHMANN (et al.), *Karibische Inseln* (München/ Luzern, Bucher, 1982).

Ulrich FLEISCHMANN/ Ineke PHAF (eds.), *El Caribe y América Latina* (Frankfurt a. M., Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1987).

Franklin J. FRANCO, *Santo Domingo: cultura, política e ideología* (Santo Domingo, Editora Nacional, 1979).

“GEO Special” : *Karibik* (Hamburg, Gruner & Jahr, 1985).

Frauke GEWECKE, *Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region* (Frankfurt a. M., Klaus Dieter Vervuert, 1984).

Jacinto GIMBERNARD, *Historia de Santo Domingo* (Madrid, MELSA, 1978).

Wolfgang GRENZ/ Martina RAULS, *Der Karibische Raum. Selbstbestimmung und Außenabhängigkeit* (Hamburg, Dokumentations-Leitstelle Lateinamerika, 1980).

Elisabeth HOERLER, *Die Zafra - und dann? Baby Doc's haitianische Zuckersklaven*, en: „Neue Zürcher Zeitung“ del 25-I-1986.

Michael H. HOROWITZ (ed.), *Peoples and Cultures of the Caribbean* (New York, The National History Press, 1971).

Paul L. LATORTUE, *Neoslavery in the Cane Fields. Haitians in the Dominican Republic*, en: „Caribbean Review“ XIV, Núm. 4 (1985), pp. 18-20.

## Bibliografía

---

Mariano LEBRÓN SAVIÑÓN, *Historia de la cultura dominicana* (Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1982).

Jürgen MARTINI (ed.), *Gesellschaft und Kultur in der Karibik* (Bremen, Universität Presse- und Informationsdienst, 1982).

Joycelin MASSIAH, *La mujer como jefe de familia en el Caribe: estructura familiar y condición social de la mujer* (París, Presses Universitaires de France/ UNESCO, 1984).

Tirso MEJÍA-RICART G., *Breve historia dominicana. Una síntesis crítica* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1982).

“MERIAN” : *Karibische Inselwelt* Jg. XXXVI. Heft 2 (1983).

Sidney MINTZ, *The Caribbean as a Socio-Cultural Area*, en: „Cahiers d’Histoire Mondiale“ 9 (1966), pp. 912-937.

Manuel MORENO FRAGINALS (ed.), *África en América Latina* (México, Siglo XXI, 1977).

Marcel NIEDERGANG, *The 20 Latina Americas* (London, Penguin Books, 1971).

Edith OPPENS, *Karibik. Mittelmeer der Neuen Welt* (München, Prestel, 1978).

Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar* (Las Villas, Universidad Central, 1963).

César Nicolás PENSÓN, *Costumbres antiguas y modernas de Santo Domingo* (Santo Domingo, Fundación García-Arévalo, 1978).

G. PIERRE-CHARLES, *El Caribe contemporáneo* (Madrid/ México, Siglo XXI, 1981).

Ileana RODRÍGUEZ/ Marc ZIMMERMANN (eds.), *Process of Unity in Caribbean Society: Ideologies and Literature* (Minneapolis, Institute for the study of Ideologies and Literatures, 1983).

Emilio RODRÍGUEZ DEMORIZI, *Lengua y folklore de Santo Domingo* (Santiago/ R. D., Universidad Católica Madre y Maestra, 1975).

Gerhard SANDNER/ Hans-Albert STEGER, *Lateinamerika“ Fischer Länderkunde” 7* (Frankfurt a. M., Fischer, 1973).

Reinhard SANDNER (ed.), *Der karibische Raum zwischen Selbst- und Fremdbestimmung* (Frankfurt a. M. / Bern/ N. Y., Peter Lang, 1984).

Georg SUETTERLIN, „Señor, dies ist das Land des Hungers und des Elends“, en: „Tages Anzeiger Magazin“ del 12-X-1985.

“UNESCO-Kurier” : *Vielfalt der Karibik* Núm. 12 (1981).

Bernardo VEGA, *La herencia indígena en la cultura dominicana de hoy* (Santo Domingo, Ediciones Museo del Hombre Dominicano, 1981).

## Bibliografía

---

Marcio VELOZ MAGGIOLO, *Sobre cultura dominicana... y otras culturas (Ensayos)* (Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1977).

### CREENCIAS EN EL CARIBE

Fray BETTO/ Fidel CASTRO, *Fidel y la religión: Conversaciones con Fray Betto* (La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1986).

David L. BROWMANN/ Ronald A. SCHWARZ, *Spirits, Shamans and Stars. Perspectives from South America* (The Hague/ Paris/ N. Y., Mouton, 1979).

Guillermo CABRERA INFANTE, *El mito de la mujer rubia*, en: *Arcadia todas las noches* (Barcelona, Seix Barral, 1978).

Aída CARTAGENA PORTALÍN, *Estudio etnológico: Remanentes negros en el culto del Espíritu Santo de Villa Mella* (Santo Domingo, Universidad Autónoma de S. D., 1975).

Paulo de CARVALHO-NETO, *History of Iberoamerican Folklore* (New York, 1969).

Félix COLUCCIO, *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)* (Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1983).

Félix COLUCCIO, *Antología Ibérica y Americana del Folklore* (Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1953).

Félix COLUCCIO, *Folklores de las Américas. Primera Antología* (Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 1949).

Carlos Esteban DEIVE, *Vodu y magia en Santo Domingo* (Santo Domingo, Taller 1988).

Carlos DOBAL, *Santos de palo y santeros dominicanos* (Santo Domingo, Editora Cultural Dominicana, 1973).

Agún EFUNDÉ, *Los secretos de la santería* (Miami, Ediciones Cubamérica, 1983).

Matthias E. EZIOBA, *Voodoo oder Das Gebet der Schwarzen*, en: „Basler Zeitung/ Magazin“ del 30-VI-1984.

Samuel FEIJÓO, *Mitología Cubana* (La Habana, Ed. Letras Cubanias, 1986).

Samuel FEIJÓO, *El negro en la literatura folklórica cubana* (La Habana, Ed. Letras Cubanias, 1980).

Samuel FEIJÓO, *Sabiduría guajira. Mitos y leyendas en Las Villas* (La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1965).

## Bibliografía

---

Samuel FEIJÓO, *Refranes, adivinanzas, dicharachos, trabalenguas, cuartetas y décimas antiguas de los campesinos cubanos* (La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1961).

Ismael FERNÁNDEZ, *Memória da telenovela brasileira* (São Paulo, Editorial Proposta, 1982).

Hubert FICHTE, *Petersilie* (Frankfurt a. M., Fischer, 1980).

Hubert FICHTE, *Lazarus und die Waschmaschine. Kleine Einführung in die Afroamerikanische Kultur* (Frankfurt a. M., Fischer, 1985).

Pablo GARRIDO, *Esotería y fervor populares de Puerto Rico* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952).

Brian GATES, *Afro-Caribbean Religions* (London, 1980).

Fernando GIOBELLINA BRUMANA, *Umbanda, la fiesta de los espíritus*, en: „EL PAÍS Semanal“ del 21-X-1984.

Rolf ITALIAANDER, *Schwarze Magie - Magie der Schwarzen* (Freiburg i. Br., Aurum Verlag, 1983).

José LABOURT, *Sana, sana, culito de rana...* (Santo Domingo, Taller, 1982).

Manuel MALDONADO DENIS, *Puerto Rico: mito y realidad* (Barcelona, Ediciones Península, 1973<sup>2</sup>).

Rafael MORALES, *Leyendas del Caribe* (Madrid, Aguilar, 1967<sup>2</sup>).

Flórida de NOLASCO, *Santo Domingo en el Folklore Universal* (Santo Domingo, Impresora Dominicana, 1956).

Sócrates NOLASCO, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo* (Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 1952).

Harriet de ONIS, *The Golden Land: An Anthology of Latin American Folklore in Literature* (New York, 1948).

Fernando ORTIZ, *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1959).

Fernando ORTIZ, *El huracán. Su mitología y sus símbolos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1947).

Daniel PIQUET, *La cultura afrovenezolana* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1982).

Angelina POLLAK-ELTZ, *María Lionza. Mito y Culto Venezolano* (Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1985).

Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Folklore puertorriqueño. Cuentos y adivinanzas recogidos de la tradición oral* (Madrid, Centro de Estudios Hispánicos, 1928).

## Bibliografía

---

José SEOANE, *Remedios y supersticiones en la Provincia de Las Villas* (La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1962).

CREENCIAS (GENERAL).

„DER ALLTAG. Sensationsblatt des Gewöhnlichen“ (Zürich) 1 (1978).

Jürg ALTWEGG, *Der Dichter und sein Auto: Zwischen Fluch und Faszination*, en: „Basler Zeitung“ del 6-III-1986.

José Luis L. ARANGUREN, *Moral de la vida cotidiana, personal y religiosa* (Madrid, Tecnos, 1987).

José Luis BARCELÓ, *Magia negra en el siglo XX* (Barcelona, Planeta, 1976).

Kurt BENESCH, *Magie. Von Hexen, Alchimisten und Wundertätern* (Gütersloh, Prisma, 1979).

Marianne BERNHARD, *Aberglaube* (München, Heyne, 1984).

Malcolm BIRD, *Manual de la bruja* (Madrid, Ediciones Anaya, 1985).

Susan BOSANKO, *Das grosse Buch der Magie* (München, Delphin Verlag, 1985).

Peter BURRI, „Göttin“ einer automobilgläubigen Zeit, en: „Neue Zürcher Zeitung“ del 19/20-X-1985.

E. M. BUTLER, *Ritual Magic* (Cambridge, 1979).

CHEIRO, *Das Buch der Zahlen* (Freiburg i. Br., Hermann Bauer Verlag, 1981).

Horst e Ingrid DAEMMERICH, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur* (Bern/ München, Francke Verlag, 1978).

Andhi DRENIKOFF, *El manifiesto de los brujos* (Caracas, 1975).

A. FERNÁNDEZ-RUBIO, *Reivindicación del sibarita. Historia de los objetos de consumo*, en: „EL PAÍS“ del 19-II-1987.

James E. FRAZER, *Aftermath. A Supplement to the Golden Bough* (London, Macmillan, 1936).

Elisabeth FRENZEL, *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1976).

Inmaculada de la FUENTE, *Un gramo de locura. Entre el tic inofensivo y la obsesión grave, la vida de muchas personas está llena de manías*, en: „EL PAÍS“ del 18-VI-1989.

M. GUTIÉRREZ, *Mito y ritual en Mesoamérica* (Madrid, Alhambra, 1988).

Hans-Jürgen HEINRICHS, *Die katastrophale Moderne* (Frankfurt a. M., Qumran, 1984).

## Bibliografía

---

Hans-Jürgen HEINRICHS, *Alltagsmagie: Beschwörung, Ritual und Schicksal*, en: „Psychologie heute“ 9 (1984), pp. 28-31.

Titus HEYDENREICH/ Peter BLUMENTHAL (eds.), *Glaubensprozesse - Prozesse des Glaubens? Religiöse Minderheiten zwischen Toleranz und Inquisition* (Tübingen, Staufenburg Verlag, 1989).

E. HOFFMANN-KRAYER (ed.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Berlin/ Leipzig, Walter de Gruyter, 1936).

Max HORKHEIMER/ Theodor ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt a. M., Fischer, 1985).

Michael HOZZEL, *Magie und Bewusstseinswandel aus anthropologischer Sicht* (Diss. Heidelberg, 1977).

Kurt HUEBNER, *Die Wahrheit des Mythos* (München, Beck-Verlag, 1985).

Karl KOHUT/ Albert MEYERS (eds.), *Religiosidad popular en América Latina* (Frankfurt a. M., Vervuert, 1988).

Eliphas LÉVI, *Geschichte der Magie* (Basel, Sphinx Verlag, 1978).

Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques* (París, Librairie Plon, 1955).

Lorenz MARTI, *Anbetung oder Selbstmord?*, en: „Basler Zeitung/ Magazin“ del 3-VII-1985.

MITO Y MITOLOGÍA, en: *Gran Enciclopedia RIALP* (Madrid, Rialp, 1973), Tomo XVI, pp. 58-73.

MYTHOS MERCEDES: „Der Stern strahlt noch in 100 Jahren“, en: „Der Spiegel“ del 9-IX-1985.

Lutz MUELLER, *Die Wiederkehr des Magischen*, en: „Psychologie heute“ 9 (1984), pp. 21-27.

Christoph NEIDHARDT, *Reliquienzauber der fünfziger Jahre*, en: „Basler Zeitung“ del 3-VIII-1985.

Leander PETZOLD, *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie* (Darmstadt, 1978).

Claude PICHOIS, *De la magie des magiciens à la magie des artistes*, en: Germán Colón/ Robert Kopp (eds.), *Mélanges de Langues et de Littératures Romanes offerts à Carl Theodor Gossen* (Bern, Francke Verlag, 1976), pp. 737-749.

Rosa STERN, *Verzaubern Sie den bösen Alltag*, en: „Cosmopolitan“ Núm. 11 (1983), pp. 34-37.

Ernst SURY, *Edelsteine - Amulette, Heilsteine, Talismane*, en: „Basler Zeitung/Magazin“ del 24-XI-1984.

## Bibliografía

---

- Charles T. TART, *Transpersonale Psychologie* (Olten/ Freiburg, Walter Verlag, 1978).
- J. F. THIEL, *Was sind Fetische?* (Frankfurt a. M., Museum für Völkerkunde, 1986).
- Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature* 6 vols. (Copenhagen, Rosenkilde & Bagger, 1958).
- Brigitte TIETZEL, *Ueber den Aberglauben: Der Widerspenstigen Zähmung*, en: „Neue Zürcher Zeitung“ del 19/20-VII-1986.
- Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Arquetipos, talismanes, esquemas*, en: „EL PAÍS“ del 16-XI-1986.
- Marcel ZUEND, *Magie*, en: „Basler Zeitung/ Magazin“ del 25-VI-1983.

## METODOLOGÍA (LITERARIA Y ETNOGRÁFICA).

- Isabel ALBERDI (et al.), *Literatura y vida cotidiana* (Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer - Universidad Autónoma de Madrid, 1987).
- Johannes ANDEREGG, *Methoden der Textanalyse* (Heidelberg, 1977).
- Enrique ANDERSON IMBERT, *Teoría y práctica del cuento* (Buenos Aires, Marymar, 1979).
- Enrique ANDERSON IMBERT, *La crítica literaria y sus métodos* (México, Alianza Editorial Mexicana, 1979).
- H. L. ARNOLD/ V. SIEMENS, *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft* (München, dtv, 1973).
- Bernhard ASMUTH/ Luise BERG-EHLERS, *Stilistik* (Düsseldorf, Bertelsmann, 1974).
- Roland BARTHES, *Mythen des Alltags* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1964).
- Roland BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982).
- Mechthild CURTIUS (ed.), *Theorien der künstlerischen Produktivität* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976).
- José María DÍEZ BORQUE, *Comentario de textos literarios (Método y práctica)* (Madrid, Editorial Playor, 1977).
- Boris EICHENBAUM, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1965).
- Ottmar ETTE, *Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen*, en: „Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte“ cuadernos 3-4 (1985), pp. 497-522.

## Bibliografía

---

- Pelayo H. FERNÁNDEZ, *Estilística. Estilo/ Figuras Estilísticas/ Tropos* (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981).
- Michel FOUCAULT, *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt a. M., Ullstein, 1982).
- Germán GULLÓN, *El narrador en la novela del siglo XIX* (Madrid, Taurus, 1976).
- Agnes y Germán GULLÓN, *Teoría de la Novela (Aproximaciones hispánicas)* (Madrid, Taurus, 1974).
- Ricardo GULLÓN, *Una poética para Antonio Machado* (Madrid, Gredos, 1970).
- Hans Ulrich GUMBRECHT/ K. Ludwig PFEIFFER (eds.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskuselementes* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986).
- Dietrich HARTH/ Peter GEBHARDT (eds.), *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft* (Stuttgart, Metzler, 1989).
- Rafael LAPESA, *Introducción a los estudios literarios* (Madrid, Cátedra, 1981).
- Henri LEFEBRE, *Kritik des Alltagslebens* (Frankfurt a. M., Athenäum-Verlag, 1977).
- Arcadio LÓPEZ CASANOVA/ Eduardo ALONSO, *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)* (Valencia, Editorial Bello, 1982).
- Hans-Werner LUDWIG (ed.), *Arbeitsbuch Romananalyse* (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989).
- José Luis MARTÍN, *Crítica estilística* (Madrid, Gredos, 1973).
- Julio MATAS, *La cuestión del género literario* (Madrid, Gredos, 1979).
- Marcel MAUSS, *Sociologie et Anthropologie* (París, 1950).
- Fernando MORÁN, *La destrucción del lenguaje* (Madrid, Mezquita, 1982).
- Leo POLLmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt a. M., Athenäum Verlag, 1971).
- Leo POLLmann, *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika* (Stuttgart, Kohlhammer, 1968).
- Carlos REIS, *Fundamentos y técnicas del análisis literario* (Madrid, Gredos, 1985).
- Doris ROLFE, *Tono y estructura en 'Cien años de soledad'*, en: Francis E. Porrata/ Fausto Avedaño (eds.), *Explicación de 'Cien años de soledad' de García Márquez* (Sacramento/ California, Explicación de Textos Literarios, 1976), pp. 259-282.
- Fritz SACK (et al.) (eds.), *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagslebens* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976).
- Wilhelm SCHNEIDER, *Ausdruckswerte deutscher Sprache* (Leipzig/ Berlin, 1931).
- Helmut SEIFFERT, *Stil heute* (Múnchen, 1977).

## Bibliografía

---

- Friedrich SENGLE, *Biedermeierzeit* (Stuttgart, Metzler, 1972).
- Susan SONTAG, *Kunst und Antikunst* (Frankfurt a. M., Fischer, 1982).
- Bernhard SOWINSKI, *Deutsche Stilistik* (Frankfurt a. M., Fischer 1973).
- Joseph STRELKA, *Methodologie der Literaturwissenschaft* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1978).
- Werner THOMA (ed.), *Stilistik* (Göttingen, 1976).
- Stephen ULLMANN, *Sprache und Stil. Aufsätze zur Semantik und Stilistik* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972).
- Darío VILLANUEVA, *El comentario de textos narrativos: La novela* (Gijón, Ediciones Júcar, 1989).
- Wolfgang WELSCH (ed.), *Wege aus der Moderne* (Weinheim, VCH, Acta Humanioria, 1988).
- Saúl YURKIEVICH, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concordanacias* (Barcelona, Muchnik, 1984).

## FUENTES LEXICOGRÁFICAS

- Orlando ALBA (ed.), *El español del Caribe. Ponencias del VI Simposio de Dialectología* (Santiago/ R. D., Universidad Católica Madre y Maestra, 1982).
- J. CASARES, *Diccionario ideológico de la lengua española* (Barcelona, Gili, 1959).
- Joan COROMINAS, *Diccionari critic i complementari de la llengua catalana* (Barcelona, Curial, 1980 ss.).
- José Antonio CRUZ BRACHE, *5600 Refranes y frases de uso común entre los Dominicanos* (Santo Domingo, Editorial Galaxia, 1978).
- Carlos Esteban DEIVE, *Diccionario de Dominicanismos* (Santo Domingo, Politecnia Ediciones, 1977).
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (Madrid, Espasa Calpe, 1984).
- Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *El español en Santo Domingo* (Santo Domingo, Taller, 1982).
- Humberto LÓPEZ MORALES (ed.), *Corrientes actuales en la Dialectología del Caribe Hispánico (Actas de un Simposio)* (San Juan, Editorial Universitaria/ Universidad de Puerto Rico, 1978).
- Augusto MALARET, *Diccionario de Americanismos* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1946).

## Bibliografía

---

Marcos Augusto MORÍNIGO, *Diccionario de Americanismos* (Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966).

Benjamin NÚÑEZ, *Dictionary of Afro-Latin American Civilization* (Westport/ Connecticut/ London, Greenwood Press, 1980).

Miguel A. PIANTINI, *Apuntaciones lexicográficas y cuestiones idiomáticas* (Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980).

Emilio RODRÍGUEZ DEMORIZI, *Del Vocabulario Dominicano* (Santo Domingo, Taller, 1983).

Stanley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Macmillan Publishers, 1980).

*Diccionario de la Enciclopedia SALVAT* (Barcelona, Salvat, 1972).

José SÁNCHEZ-BOUDY, *Diccionario de Cubanismos más usuales* (Miami, Editores Universal, 1978).

*Diccionario ilustrado de Americanismos SOPENA* (Barcelona, Editorial Ramón Sopeña, 1982).

*Diccionario temático de la lengua española VOX* (Barcelona, Bibliograf, 1975).



IS PANICA  
EL VETICA

3

Publié par Edit Publishing S.A.  
P.O. Box 39 - 1000 Lausanne 22  
Mise en page SenA Design, Servion  
Imprimeries Réunies Lausanne s.a.  
1992



ISBN 2-940028-06-0