

Introducción

1. TRES NOVELAS, UN LIBRO DE CUENTOS Y UNA CEREMONIA DE AUTOLECTURA:
LA NARRATIVA DE CARMELO RODRÍGUEZ TORRES EN PERSPECTIVA

Ya que en su curso este libro ha de desembocar en la reflexión que efectúa Carmelo Rodríguez Torres sobre la posición del sujeto afropuertorriqueño dentro de la cultura modernizadora de su país, comenzaremos por un documento inmediato, por la autoevaluación que el autor realiza al enfrentarse con su trabajo narrativo en un artículo titulado “Tres novelas y un libro de cuentos: una ceremonia de autolectura”. El texto en cuestión se publica en 1995 con motivo de la reedición de dos de sus novelas y en él encontramos a Rodríguez Torres asumiendo la lamentable tarea de revelar sus procesos, consciente, quizás, de las desventajas que confrontan sus libros en el mercado y en la institución académica. Lejos de ser una crítica objetiva, la “Autolectura” viene a ser la extensión del drama mayor que atraviesa la totalidad de su obra, el de un artista en busca de una manera adecuada de representar a su comunidad y de figurarse a sí mismo, social y racialmente, en un país y en un contexto cultural donde no existe un modelo de escritura que sirva para conciliar de forma definitiva la complejidad de la experiencia afropuertorriqueña. Se trata, en efecto, de “una ceremonia parecida al strip-tease” (22), pero elevada al cuadrado. Articulado a base de renunciaciones y afirmaciones, este escrito breve y confesional viene a confirmar la presencia en sus narraciones de contenidos autobiográficos, de temas recurrentes, de tramas que continúan de un libro a otro, de una serie de tensiones internas; en fin: de un cúmulo de problemas que ya se nos hacían evidentes a través de una lectura cuidadosa de la totalidad de su obra.

“Y uno siente el deseo de ponerles la ropa que les quitó en la ceremonia del strip-tease” (22), dirá el autor con rubor al encarar a sus engendros desde una actualidad que no incita aquel entusiasmo experimentador que, en la bonanza revolucionaria de los años setenta, lo llevara a hacerlos públicos. No obstante, sus intenciones lo traicionan porque al intentar cubrirlos lo que hace es poner en mayor evidencia su desnudez. Conviene citar algunos pasajes del artículo para verlo claramente:

Antes de mis apuntes de relectura y contra crítica deseo expresar que han sido siempre mis deseos que esta novela, *La casa y la llama fiera* no vuelva a editarse, agotada ya hace mucho tiempo la primera edición, mientras

permanezca con vida y así han de respetarlo mis herederos y amigos, permanecerá en el más absoluto silencio. [...] Razones familiares me mueven a expresar ese comentario [...] No fue una novela de entusiasmo para mí, la vi como un padre que tiene catorce hijos y uno de ellos –cualquiera– se le acerca a darle un beso. Además fue un texto que despertó grandes ronchas familiares, disgustos hogareños, lágrimas y amenazas. No sabía que una novela podía tanto. Cuando publiqué *Veinte siglos después del homicidio* me ofrecieron una bofetada tan larga que la sentencia llegó en una carta a España. Con *La casa y la llama fiera* me pusieron las maletas en la puerta. (39)

La casa y la llama fiera (1982) es un texto que sirve de puente a toda la narrativa de Rodríguez Torres. Aparte de que retorna a mucho del material y los escenarios de *Veinte siglos después del homicidio* (1971), añade nuevos capítulos a la situación familiar del cuento “Paraíso” (1976) y proyecta su trama de forma retrospectiva hacia la novela *Este pueblo no es un manto de sonrisas* (1991). Por eso, cuando la cita pone de manifiesto el valor autobiográfico de esta obra, de alguna manera tiende a confirmar lo mismo para otras donde también cabe la misma sospecha. Si el libro resulta problemático es porque compromete la privacidad del hogar de su autor. Lo que tiende a poner dicha intimidad al descubierto son las coincidencias que existen entre algunos de los datos más básicos de la vida del escritor real y la historia de un personaje acosado por sus propias escisiones y por los prejuicios raciales de la comunidad urbana que lo circunda. Al igual que el escritor, el personaje es un hombre negro, oriundo de la municipalidad de Vieques. Aunque pobre por su extracción de clase, en el momento de la acción ocupa una plaza de profesor en una ciudad de Puerto Rico, donde reside con su familia. Es, además, un escritor en pugna con su escritura porque sospecha que la misma traiciona un compromiso elemental con su pueblo, su raza, su clase y, en definitiva, sus orígenes. Como se verá a continuación, también la “Autolectura” asume como presupuesto esencial el mismo compromiso y a partir de él se constituye en un cuerpo de objeciones y validaciones de las formas y los contenidos de los libros que evalúa.

Concretamente, la crítica a *Veinte siglos* se produce como una renuncia a los postulados estéticos que esta misma novela inicia en Puerto Rico para favorecer una literatura que designe directamente con nombres y apellidos:

[...] no la hubiese escrito así [hoy]. Primero, hubiera escrito una novela lineal –independientemente del revuelo técnico que causó en aquellos momentos– porque el propósito, en gran medida era denunciar, hacer quedar mal, causarle hípo nacional a los hombres y a las mujeres que olvidaron que la patria existe, que en realidad no es pura entelequia, que estaba allí y aguardaba por nosotros. [...] Recorrí todo el breve texto narrativo designando al ambiente espacial

como “la isla”, en esta lectura entiendo que debí escribir la palabra Vieques del tamaño de una página. Realidad tenía que ser una prostituta, Pedro sólo un artesano de la barbería y la Central azucarera no otra cosa que un emporio explotador en manos de uno de los hombres más ricos de Puerto Rico, Don Pepe Benítez. (22)

En el caso de los *Cinco cuentos negros* (1976), sólo el tema del negro y el escenario viequense parecen valer el esfuerzo creativo del volumen; del resto nada se salva:

1) Este libro se escribió con una obsesiva visión burguesa, con un ansia deleitante por el strip-tease del “boom” latinoamericano. 2) Para demostrar que podía escribir cuentos y 3) Para no morir de nostalgia viequense en un lugar que [sic] ni siquiera sabían donde quedaba ese protozoario en el mapa.

No obstante, cuando lo pongo bajo la mira hay en él algunos elementos que entresaco con cuidado: el personaje de Fuencarral y la mitificación del negro. (22)

Y una vez más, es en el enjuiciamiento de *La casa* donde mejor se expresan las dicotomías que nutren la obra de Rodríguez Torres:

Un error clave en esta novela y que después de esta relectura no volveré a cometer es que escribí dos novelas en una. Primero, la novela de la urbanización y la burguesía y segundo, la de la pobreza y la isla de Vieques. Ahora entiendo que hubiera sido mejor desarrollar esta última para la que estaba mejor preparado y dejar esas preocupaciones para un momento más oportuno o para nunca. [...] En cambio después de ese strip-tease externo, como diría Mairena, “no está mal”. Me refiero a la toma de conciencia de la negritud del protagonista, quien desciende de unos falsos patrones burgueses para convertirse en un adolescente ingenuo y pobre en la última novela: *Este pueblo no es un manto de sonrisas*. (39)

Como en todo acto de constricción, la “Autolectura” se ordena entre un pasado y el presente, mas es claro que estas coordenadas son poco confiables. En el discurso, el *strip-tease* parecería marcar un giro en la conciencia de Rodríguez Torres cuando lo cierto es que todas sus dudas y renuncias ya aparecen codificadas en los libros: se hallan atribuidas al narrador (o narradores) de sus relatos y como tribulaciones del personaje del escritor creado por éste. En ese sentido, la “Autolectura” sólo viene a añadirle un capítulo más a un drama que para el lector de las novelas y los cuentos ya es de sobra conocido. Este nuevo capítulo, acaso el

más novelesco de todos, permite, sin embargo, vincular de manera definitiva al autor de la crítica a la cadena de alteregos en la que se ficcionalizaba y diluía su rastro. De ese modo, la “Autolectura” acaba por confirmar que la narrativa de Rodríguez Torres es en gran medida una ficción de su vida y a la vez, e inversamente, un testimonio velado de ésta.

Sumadas a esta dimensión autobiográfica, las escisiones que muestra la obra de Rodríguez Torres resultan intrigantes por demás. Si se caracterizara la condición del enunciador de sus textos habría que decir que se trata de un sujeto dislocado, de una conciencia atrapada en una serie de dicotomías que nos van circunscribiendo la naturaleza fisurada de su identidad. Y claro, dentro de ese complejo existencial, los ejes que mayor relevancia adquieren son los de la raza, la nacionalidad y la escritura. Si como discurso crítico la “Autolectura” no logra distanciarse de las ficciones que aspira a evaluar, es porque la imagen fundamental de éstas es la del escritor dislocado en ejercicio de su propia crítica. Jonás en el vientre de la ballena es el emblema que escoge el autor afroviequense para representarse a sí mismo justamente porque en este profeta menor se compendian los temas del desarraigo, el incumplimiento del deber, la crisis de conciencia y la autocrítica.

Ciertamente, todo el trabajo de Rodríguez Torres es un gran *performance*. Es la dramatización de la crisis de un sujeto y del “fracaso” de un proyecto escritural.¹ Página tras página el imperativo ético-político vanguardista que el autor reclama para su literatura va siendo derrotado por una escritura suscrita a los experimentos del *nouveau roman* y a los postulados posestructuralistas de la segunda mitad del siglo XX. En ningún sitio se ve esto mejor que en *Veinte siglos*, novela a la que le corresponde iniciar las tendencias posmodernas en las letras nacionales. En ésta, la posibilidad de articular un relato que denuncie la subordinación política y el control

¹ Se ha escrito la palabra “fracaso” entre comillas para aclarar que su uso en este libro no implica el descrédito de Rodríguez Torres ni de su obra. Más bien el término tiene para nosotros un valor conceptual. El “fracaso” es una instancia de un gesto estético característico de ciertas literaturas –típicas de periodos como los del barroco y el neobarroco– que significan de manera elíptica o alegórica. Así que las comillas indican también que el “fracaso” es relativo. Como se demostrará a lo largo de este libro, los gestos frustrados y las limitaciones que refleja la obra de Rodríguez Torres, y la de otros autores afropuertorriqueños, son más elocuentes y edificantes que el “éxito” de muchos escritores que se aproximan más a la plenitud simbólica. Hecha la aclaración, en lo sucesivo el término se dejará sin las comillas. Sólo en el título y en un subtítulo del Capítulo VI, la única otra parte del libro en el que el concepto se usa reiteradamente, volveremos a encerrarlo entre comillas considerando que el lector puede optar por tratar cada capítulo como una unidad independiente y que en dicho caso no tendría el beneficio de esta nota.

militar de Vieques a partir de categorías objetivas –modernidad y colonialismo, las más relevantes– es constantemente obstruida por la preeminencia del discurso fragmentado y subjetivo que atraviesa la novela. Y así mismo en lo que toca a lo racial: de un libro a otro, la iniciativa restitutiva del yo afropuertorriqueño también va siendo minada por una narrativa esencialista instituida con las teorías del mestizaje latinoamericano y de firme raíz en el decir popular, la cual, al final de la ruta, parece extenuar la viabilidad del proyecto escritural afrocéntrico.

Básicamente, todos los libros de Rodríguez Torres son relatos interiores que revelan el artificio de su factura. Se hacen en flujos de conciencia que a la vez que dramatizan su proceso de creación reflexionan sobre él. Esta reflexión, claro está, siempre tiene un carácter trágico porque se produce como un reconocimiento de la imposibilidad de articular una genealogía que le otorgue unidad y estabilidad al propio sujeto escritural en zozobra. Así se experimenta la frustración de no poder armar una genealogía armonizadora de Vieques, pueblo que no conoce su primera historia escrita hasta 1947 y que se encuentra desmoralizado por la crisis ocasionada por la ocupación de la marina de guerra norteamericana en 1940, y, en igual medida, la de no poder componer un relato favorecedor de la diáspora africana, grupo que hasta la emergencia en las décadas de los setenta y ochenta de una nueva generación de historiadores y escritores nunca fue debidamente valorizado en las versiones oficiales de la historia de Puerto Rico.

Hasta hoy, la producción narrativa de Rodríguez Torres es el testimonio escrito más amplio sobre la condición afropuertorriqueña dentro de la literatura insular, pero como ya advertimos, más que una alegación retórica, es una puesta en escena de dicha condición. A fin de cuentas, en estas narraciones se habla relativamente poco sobre colores de piel y, mucho menos, sobre conflictos raciales. Se mencionan estos temas con cierta dificultad y en situaciones más o menos extremas. No hay que olvidar que lo que se lee en los textos es la represión de un discurso racial en la conciencia de personajes negros y mulatos y, en última instancia, en la del mismo narrador. Pero ¿de qué otra forma se podría testificar esta experiencia en un país donde tradicionalmente se ha evitado ventilar los asuntos raciales o donde, como demuestran Isabelo Zenón Cruz y Ana Lydia Vega, estos se abordan a través del chiste o del eufemismo? El juego de cajas chinas en el que el artista le adjudica su historia racial a un alterego que a su vez se deshace de ella creando otro alterego que la cuenta, es ciertamente sintomático de un complejo racial, pero también hace recordar que en Puerto Rico –como en otros países de la zona del Caribe y de América Latina– existe una marcada tendencia a achacarle a otro la priedura, el comentario racista o sobre raza, y el discrimen racial como tal. Aún más importante, hace pensar que para los afropuertorriqueños la discusión de la negritud y el ejercicio

de la representación propia siempre han estado más o menos bloqueados por la falta de una tradición escritural y de un pensamiento negro, una dinámica que en buena medida está determinada por las políticas raciales imperantes durante los siglos del dominio español en Hispanoamérica.

2. HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE LO AFROPUERTORRIQUEÑO

En el ámbito cultural puertorriqueño, el término “afropuertorriqueño”, en sus múltiples variantes, ha venido reclamando pertinencia durante las últimas dos décadas a través de diversos textos críticos y artísticos. Así, por ejemplo, Emanuel Dufrasne González lo usa en su artículo “Afrofobia”; Juan A. Giusti Cordero, en “AfroPuerto Rican Cultural Studies: Beyond *cultura negroide* and *antillanismo*”; Winston James, en “Afro-Puerto Rican Radicalism in the United States: Reflections on the Political Trajectories of Arturo Schomburg and Jesús Colón”; William Cepeda y el Grupo Afro Boricua, en su producción estereofónica *Bombazo*, y William Cepeda lo vuelve a utilizar en *AfroRican Jazz: My Roots and Beyond*.

Desde luego, como todo lo tocante a la cuestión racial en Puerto Rico, se trata de marcas mínimas pero de gran significación. En ellas, ciertamente, se advierte la tensión fundamental que en el territorio insular tradicionalmente ha rodeado el uso del prefijo “afro”. Como se sabe, este prefijo encuentra una codificación temprana en el vocablo “afronegroide”, uno de los adjetivos usados para calificar la poesía de temas negros que en las décadas de los veinte y los treinta del siglo xx comienzan a producir poetas como Luis Palés Matos y Fortunato Vizcarrondo. Se trata de un uso que envuelve cierta negociación. Se apela al vocablo para rotular (el sufijo es taxonómico) algo que se concibe como remanente de una cultura pretérita. Lo modificado por el adjetivo no sólo va envuelto en un aire primitivista (evocando, quizás, el concepto de antropoide), sino que, en el debate de lo propio y lo ajeno, acaba siendo relegado a las márgenes de la vida nacional. Aunque lo “afronegroide” no se recusa del todo, porque en el mejor de los casos queda como depósito de una tradición a la que se acude frente a los embates de una modernización colonialista y la agresión contra lo nacional, por lo general sí queda señalado como un área atrasada y marginal de la cultura. Desde la inscripción de lo afronegroide, se puede decir, entonces, el prefijo “afro” siempre parece tener dificultades para desligarse de las connotaciones negativas que le impone el sufijo “(negr)oide”. En ese sentido, si se examinan, por ejemplo, los proyectos musicales de William Cepeda es posible encontrar atisbos de este drama. Mientras en *Bombazo*, de orientación más tradicional y folklórica, el artista, en su empeño por afirmar la africanía en la música, recurre en algún momento a la estética afronegroide (préstese atención a la declamación en

“Majestad Negra”); en *AfroRican Jazz* el trabajo de Cepeda refleja una clara convicción de que la tradición afroboricua que había manejado en el primer disco puede dar lugar a una expresión avanzada del jazz actual.

De modo que, tanto por su uso como por su interpretación, el prefijo “afro” nos sitúa ante uno de los escenarios del drama racial en Puerto Rico. A partir de lo que Giusti Cordero propiamente designa como la primera época de la cultura afropuertorriqueña en la expresión pública (“AfroPuerto Rican” 58), el prefijo parece estar minado por una triple operación reduccionista. En la percepción general, en primer lugar, lo afro frecuentemente se reduce a “recuerdos del pasado” (Fernández, “Recuerdos”); se confina, en segundo lugar, a ciertas áreas geográficas y culturales, siendo Loíza Aldea la más recurrente; y en tercer lugar, se liga casi exclusivamente al ámbito de la cultura, entendida ésta de una manera superficial y sin una dimensión política significativa. De ahí que cada intento de suscripción del término “afropuertorriqueño” encuentre trampas y limitaciones. Es el caso de los trabajos críticos y artísticos previamente mencionados: todos ellos, de una forma u otra, reflejan las dificultades o contradicciones en que uno incurre cuando intenta validar o promover el uso del término. El artículo de James, por ejemplo, donde sí se toma lo político, en su expresión del radicalismo negro, como punto de partida para validar la designación, paradójicamente termina minando la gestión al concluir el investigador que en la historia del país la acción política de los puertorriqueños negros se ha dado casi exclusivamente dentro de una agenda nacionalista y socialista.

Todo reduccionismo es en el fondo una negación o una miopía originada en el afán regulador de la ciencia: en el caso que se discute aquí, la antropología y la historia son dos disciplinas implicadas. En *Escritura afropuertorriqueña y modernidad*, la experiencia afropuertorriqueña (expresión que frecuentemente empleamos) comprende el pasado y la tradición pero también el presente. No podría ser de otro modo porque en el Caribe modernidad y tradición se resisten a la ordenación prescrita por el paradigma de la historia. La modernidad no podría definirse debidamente sin la realización de un recuento primario que tome en cuenta la experiencia del africano y sus descendientes en los territorios americanos durante los periodos esclavista y postesclavista: éste ha sido un punto central en la crítica del proyecto de la Ilustración formulada por la intelectualidad de la diáspora africana desde sus primeras expresiones, como bien lo establece Paul Gilroy (*Black Atlantic* 54-56). Esta misma línea argumentativa ha conducido al historiador Stephan Palmié a un planteamiento fundamental para la revisión del pensamiento sociocultural sobre la población negra del Caribe (46-52). Siguiendo los trabajos de Michel-Rolph Trouillot y Sidney Mintz, entre otros, Palmié arguye que, en contra

de las expectativas del discurso de la Historia, en el Caribe –y en el sistema esclavista del Atlántico– la modernidad viene primero y luego se configura la tradición. Es decir que el sujeto caribeño nace dentro de un sistema netamente moderno. Se gesta en un sistema industrial altamente regulado que en ocasiones inaugura formas ordinales y disciplinarias que luego se han de adoptar en las zonas metropolitanas. Por consiguiente, para algunos efectos, el flujo de la modernidad es del Caribe a Europa y no lo contrario. En cambio, la tradición afrocaribeña, nos dice Palmié, no emerge hasta después de la caída de la plantación esclavista. Debido a que la historiografía decimonónica elide la modernidad del esclavo de su registro, al afrocaribeño (y al afroamericano en general) se le concibe como un sujeto sin historia. La historiografía básicamente lo localiza dentro de un periodo “arcaico”: en el supuesto “caos” que sigue a la quiebra de la plantación; en la etapa de la reconfiguración de las comunidades afrocaribeñas y su tradición. Sólo así se entendería la relegación de los afrocaribeños y su cultura a un orden primitivo. Pero aquí viene la otra observación fundamental que hace Palmié: para la etnología, rama de la antropología que se ocupa de estudiar las sociedades primitivas, el afrocaribeño tampoco es fácil de encasillar como objeto de estudio justamente porque desde las primeras intervenciones de ésta en el Caribe ese sujeto ya es portador de una experiencia moderna.

Así que tanto la historia como la antropología llevan a cabo su gestión en el Caribe ejerciendo cierta violencia ontológica sobre el elemento afrocaribeño. Ya que la primera se encarga de estudiar la marcha de las sociedades hacia la modernidad, y en vista de que es incapaz de ver la dimensión moderna del esclavo, cede el estudio del afrocaribeño a la segunda, la cual, debido a la misma miopía, lo encajona en una categoría cultural de la que todavía no ha salido del todo.²

² Desde luego, el desarrollo del pensamiento antropológico sobre la negritud atraviesa por distintas etapas en las que la actitud ante el objeto de estudio experimenta cambios. Al comienzo del siglo xx, una de las figuras que mejor codifica la huella de la antropología en la ontología del sujeto afroamericano es Franz Boas. Su caso es digno de mencionar por la influencia que ejerce. Boas, uno de los primeros antropólogos en estudiar el folklore de los negros en los Estados Unidos y quien fuera mentor de figuras como Zora Neale Hurston y W. E. B. Du Bois, entendía que la identidad racial negra había que buscarla en las prácticas culturales autóctonas. De su trabajo se desprende una asociación axiomática de la identidad racial “inalterada” con el negro pobre y sin educación y de la disolución de la identidad con la movilidad social. Boas, incluso, temía que la educación pública sirviera para reforzar la idea de la supremacía blanca. Para él, las prácticas populares encerraban una respuesta a la visión de la herencia africana como motivo de vergüenza. Esta vinculación de la autenticidad con los sectores pobres encuentra arraigo más tarde entre los artistas del Renacimiento de

Consecuentemente, para resolver ese *impasse* ontológico a que obliga la ciencia, se desarrolla –durante el siglo xx– una nomenclatura mediante la cual se negocia a nivel teórico la modernidad de las naciones caribeñas y de su “elemento disonante”. Conceptos como “nación”, “transculturación”, “creolización” y “sincretismo” adquieren validez en la explicación de los procesos sociales contribuyendo, en alguna medida, a la relegación de la africanía a una zona marginal de la vida nacional.³ En ese sentido, la antropología y la historia, disciplinas que han sido decisivas en los estudios sociales puertorriqueños, son altamente responsables del prejuicio adscrito al prefijo “afro”. Y aunque hay que decir que la nueva historiografía y los estudios culturales que se comienzan a producir hacia la séptima década del siglo xx han ido compensando de diferentes maneras los desaciertos de sus disciplinas madres, aún en el análisis culturalista de hoy parece pervivir el supuesto de que el lugar de los estudios afropuertorriqueños es un espacio periférico que ya no sólo se llama Loíza sino también San Antón, el caserío, la esquina o el barrio (en Nueva York o Chicago).

Así pues, en *Escritura afropuertorriqueña y modernidad* la suscripción del término “afropuertorriqueño” va en contra de la óptica heredada de la antropología y la historia del siglo xix. No obstante, en ninguna medida se intenta con ella negar los procesos de formación nacional, transculturación, creolización y sincretismo. Más bien lo que se sobreentiende es que ninguna de estas dinámicas socioculturales cancela la africanía como eje de identidad de negros y mulatos ni la relega a una función accesoria. En principio, el trabajo de María C. Zielina *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño* ofrece algunos puntos de partida válidos para adelantar esta discusión ya que en él la africanía se sitúa dentro de las dinámicas en cuestión (19-31). Más importante aún, aunque esta estudiosa conceptualiza la representación literaria de la africanía prestando atención a los elementos más evidentes de lo afroboricua, también lo hace considerando como parte de la africanía problemas

Harlem. Al igual que Boas, Langston Hughes, proveniente de la clase media negra, va a asociar la pureza racial con la clase trabajadora y la asimilación con el éxito económico (hooks, *Yearning* 135-36; V. Smith 64-65).

³ Podría argüirse que los conceptos de transculturación, sincretismo y creolización no han hecho sino poner de relieve el valor de lo africano en las síntesis del Caribe, lo cual es cierto. Sin embargo, su énfasis explicativo, sobre todo cuando se trata de registrar “la contribución del africano”, tiende a gravitar insistentemente hacia lo cultural cuando no hacia lo cultural marginal. Más importante aun, las teorías a las que le dan forma son en gran medida la base de una concepción del espectro racial latinoamericano como algo fluido (para usar el término de moda) que se diferencia de lo racial en los Estados Unidos y que en el caso de Puerto Rico tiende a recusar el concepto de lo afropuertorriqueño que proponemos en esta introducción.

existenciales que afectan a la vida de personajes negros, mulatos y blancos en el interior de la sociedad moderna racializada (16). A la luz de esta teorización, Zielina discute un cuento como “Paraíso” (131-39), de Carmelo Rodríguez Torres, relato que se desarrolla en una urbanización de clase media y cuyo tema central es la degradación de la negritud y no su vindicación.

En esa misma línea, en *Escritura afropuertorriqueña y modernidad*, a la experiencia afropuertorriqueña la define no sólo la afirmación, sino también la negación; no sólo la presencia, sino también la ausencia; no sólo la efectividad, sino también el fracaso; no sólo la unidad sino también la fragmentación. Se sabe, claro está, que el afrocentrismo es fundamentalmente afirmativo y que promueve la unidad del sujeto. En la expresión de Molefi K. Asante, quizás más que en ninguna otra, el afrocentrismo tiende a eclipsar el trauma generado por la esclavitud (Gilroy, *Black Atlantic* 188-89). Pero el fin correctivo y regenerador de la óptica que él defiende no tendría sentido sin su referente oscuro. Aunque el afrocentrismo sea más visible en aquellos negros cuyo lente es claro y cuya africanía, afirmativa, el proyecto afrocentrista sólo adquiere sentido en virtud del sujeto afroamericano que se fragmenta y zozobra en la sociedad moderna. Obviamente, en Puerto Rico no se trata de un proyecto conceptualizado en los mismos términos ni del mismo alcance sociocultural y político; pero aun así, la misma lógica aplica. Sólo habría que fijarse en lo que ha constituido por décadas el discurso central sobre la música afropuertorriqueña, ese espacio consabido de la africanía del país. Notablemente, la afirmación de la bomba y la plena ha sido reiterativa en la defensa de estos ritmos como valores que no son suficientemente apreciados, a tal punto que la apología ha llegado a erigirse en un metadiscurso casi inherente a la música. Si se acepta como válido, el problema denunciado sería sintomático de lo que le acontece a una nación entera, como sugiere Modesto Cepeda en la plena “Flores a don Rafael” (*Legado*). Pero antes que eso, acusaría los procesos históricos y sociales que han llevado a los puertorriqueños negros y mulatos a negar su raza y su herencia cultural, como bien lo advierte Francisco Arriví cuando concibe su obra teatral *Vejiñantes*. En ese sentido, aunque lo afropuertorriqueño remita en algunas de sus manifestaciones a unos vínculos con África que lo legitiman y lo vindican, su definición tiene que ser suficientemente elástica como para admitir procesos, experiencias y sujetos en los que, por el reverso, son identificables los efectos desestabilizadores de la identidad causados por proyectos e ideologías raciales desde la época esclavista hasta el presente.

Si la experiencia afropuertorriqueña—como parte de la afrocaribeña— es primero moderna y luego tradicional, o si modernidad y tradición están inscritas en ella desde el principio, entonces, su discusión no puede seguir líneas fijas ni preestablecidas. En cualquier coordenada espaciotemporal de un contexto particular o general, modernidad y tradición podrían ser hilos de una misma trama. Tal

como sucede en el jazz, donde las nociones modernas de libertad, urbanidad y sentido de orden se mezclan con elementos tradicionales para dar lugar a una expresión híbrida afroamericana. En Puerto Rico, este entretrejimiento o alternancia caracteriza la experiencia afropuertorriqueña no sólo en residenciales públicos y barrios urbanos, privilegiados por el lente de los críticos culturales, sino en todos los sectores de la sociedad. Reveladora, en ese sentido, es la obra de Carmelo Rodríguez Torres en cuya textura modernidad y tradición –según las entiende el autor– son a la vez referentes que fluctúan en la conciencia enunciativa e hilos que se entrecruzan en el complejo escritural de los libros.

Si existe una experiencia afropuertorriqueña, necesariamente tiene que haber un sujeto que la represente. En lo que podría llamarse la cuarta operación reduccionista que mina lo afropuertorriqueño, la crítica, con cierta comodidad, ha usado el concepto para discutir distintos aspectos de la vida y la cultura de determinados grupos sin querer “afectar” con el mismo al sujeto que la encarna. Esto podría deberse a dos razones. Primero, a que el signo marginal que acarrea el adjetivo *afropuertorriqueño* aplicado a la cultura se torna incómodo en la transferencia a personas específicas, especialmente tratándose de un país en el que comúnmente se asume que la integración y la democracia racial están bien logradas. Y segundo, a que –como se dijo previamente– las teorías explicativas de la conjugación social tienden a hacer menos relevantes las categorías raciales como ejes definitorios de la identidad. Pero ya se ha señalado que el nacionalismo, la transculturación, la creolización y el sincretismo no pueden hacer irrelevante el que se hable de un sujeto afropuertorriqueño. Debido a que la identidad no es algo fijo ni unitario, sobre todo en el contexto que estos conceptos explican, en Puerto Rico la raza suele emerger en determinados momentos –a través de vivencias, reflexiones o acciones– como el factor decisivo de la identidad. Más importante aún, emerge no meramente para significar un acto aislado de afirmación o una denuncia inconsecuente de racismo, sino para codificar, como un rayo, conexiones profundas con los procesos formativos de la experiencia africana y afroamericana durante los primeros siglos de la colonia.

En este punto, quizás sea pertinente dar algunos ejemplos que ilustren lo que se ha venido argumentando. Los casos que se ofrecen a continuación envuelven tres figuras que, desde nuestro punto de vista, son tan afropuertorriqueñas como las familias negras que heroicamente han preservado el tambor africano en la isla. El primero implica una situación de la vida real, por lo que su presentación requerirá de un breve relato.

En la primavera del 2005 tuvimos la oportunidad de volver a Puerto Rico con un grupo de estudiantes y profesores de la Universidad de Nuevo México como parte de un programa de intercambio. Entre las distintas actividades, el itinerario

incluyó una visita al campus de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez donde, entre las atenciones que se nos ofrecieron, el profesor José M. Irizarry Rodríguez tuvo a bien organizar un coloquio con una de las clases del Departamento de Inglés que él dirigía. Para estimular la discusión, Irizarry Rodríguez les formuló a sus estudiantes una pregunta en torno al valor de la negritud en la confección de la identidad puertorriqueña. Al principio, todos los estudiantes que se expresaron lo hicieron para negar que la raza tuviera alguna trascendencia en la formación de la identidad y defender la idea de un pueblo unido bajo una cultura nacional. De todas las intervenciones, la más llamativa fue la de una estudiante negra, la única inconfundiblemente negra de la clase, pues fue ella quien con mayor convicción articuló la postura en cuestión yendo un paso más allá para precisar que en esencia el puertorriqueño era un sujeto hispanizado. Para los estudiantes visitantes, el gesto casi pasó desapercibido. Era sorprendente, ya que en nuestro curso de literatura escrita por caribeños en los Estados Unidos hacía poco habíamos discutido la autobiografía de Piri Thomas prestando especial atención al debate sobre raza y nacionalidad que se da en el interior de su familia. Por fin, una estudiante de la UNM planteó la semejanza entre la negación de la negritud que presenciábamos y el problema que representa Thomas en su obra. A ésta siguió una estudiante dominicana de la UPR quien, poniéndose de pie, ilustró con su cuerpo lo que a su modo de entender eran los rasgos fisiológicos heredados de África. Al final, después del intercambio que se generó, dio la impresión de que la estudiante negra al menos había puesto un signo de interrogación a su posición original. Sería difícil decir si para ella el momento descrito representó una epifanía racial o si la posición que al inicio asumió respondía a la presión de sus compañeros de clase una ontología generalizada en el país. Quizás hayan sido ambas. En todo caso, un observador informado no hubiera dejado de pensar en el vínculo profundo entre lo que acababa de acontecer y la historia de represión de la identidad sufrida por africanos y afroamericanos como consecuencia del proyecto hispánico de blanqueamiento que impuso el imperio español en sus colonias en aras de una unidad. ¿Acaso no era aquello una activación y puesta en escena de los mismos procesos en el mapa social del siglo XXI?

Otros dos casos paradigmáticos de figuras afropuertorriqueñas que no se ven como tal son el del esclavo doméstico y el de Marta, la mulata que promueve el blanqueamiento en *Vejigantes*. Aunque la primera figura sea una categoría histórica y la segunda un personaje literario, ambas sirven para ilustrar cómo, por oposición o contraste, frente a modelos perdurables de la africanía ciertos sujetos palidecen perdiendo legitimidad. La primera la pierde frente al esclavo bozal, custodio de la rebeldía, el tambor y las religiones africanas; la segunda, frente al personaje de Mamá Toña, viva encarnación de la bomba y el vínculo con Loíza. Sin embargo,

como en el caso previamente discutido, las fisuras psicológicas de estas dos figuras tienden un puente entre el pasado y el presente. Determinadas sus conductas por requisitos de orden, educación, movilidad y progreso, significativamente, Marta y el esclavo doméstico iluminarían mutuamente sus complejidades haciendo evidente, desde distintas coordenadas históricas, la relevancia de la modernidad en la configuración de la conciencia afropuertorriqueña.

Se ha establecido en este libro que el gesto fundamental de la literatura afropuertorriqueña –y quizás de la afrohispana– es uno elíptico que se origina en la represión. Lo que confirma que la presencia, el reclamo y la afirmación no pueden ser los criterios últimos para delimitar la identidad afropuertorriqueña. Después de todo, en el país, la mayoría de los puertorriqueños negros no dice ser de la raza negra sin que eso quiera decir que deje de serlo. Ahora bien, la identidad afropuertorriqueña tampoco puede entenderse como un vacío absoluto, sino como algo latente que aguarda un estímulo para manifestarse; tal como sucedió en las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx cuando el peinado afro irrumpió en la isla y se diseminó por todos sus pueblos. Música, artes plásticas, peinados, modas, ideas, migraciones, contactos: todos estos factores en determinados momentos han sido estímulo para que la identidad afropuertorriqueña aflore en individuos o grupos. No obstante, aunque la afirmación a menudo haya contado con el aliento que produce el contacto con otras comunidades del *black Atlantic*, sus actos nunca se hubieran materializado si la experiencia afropuertorriqueña en primer lugar no hubiera sido factual.

Finalmente, queda la pregunta: ¿hasta quién en el espectro del mulataje del país se extienden los límites de la identidad afropuertorriqueña? En principio, este es un asunto que no aspiramos a resolver. Sin embargo, algunos criterios básicos se podrían establecer. Obviamente, la idea de que en Puerto Rico “el que no tiene dinga tiene mandinga” no puede ser un principio regulador. Aquí ya no se trata de admitir que la africanía en alguna medida toca a todos incluyendo al “blanco”: esta sería una premisa que neutralizaría la operatividad del concepto y bloquearía la acción política frente al racismo. De lo que se trata es de atender al color de la piel y a los rasgos fisiológicos heredados del africano como generadores, a través de los siglos, de un simbolismo que ha determinado el curso existencial de negros y mulatos. Esta tarea, sin embargo, no puede estar exenta de una crítica de la raza. La propensión a establecer la primacía del color en términos absolutos debería ser atemperada por la consideración de otras variables. Se podría argüir, por ejemplo, que una persona negra integrada en un espacio de clase media típicamente vedado a los de su raza no necesariamente experimenta menos racismo que aquélla que lo vive en un sector social todavía marginado por motivos raciales. En todo caso, lo experimenta de manera diferente. Es lo que se observa cuando se compara la

situación del agonista de la narrativa de Rodríguez Torres en su vida actual de profesor residente en una urbanización de clase media de la ciudad de Mayagüez con su situación en el pasado, cuando vivía en un sector periférico de un barrio de Vieques. No obstante, cuando a lo que se aspira es a erradicar las desventajas económicas sufridas como consecuencia de la discriminación racial y a compensar la privación social concomitante, el factor clase se tiene que mover al centro de la agenda para orientar la acción correctiva. Lo que hace pensar que las variables de clase, género y nacionalidad (en el caso de los descendientes de otros caribeños negros establecidos en Puerto Rico) no tendrían necesariamente que ser decisivas para establecer a quiénes en el espectro de la negritud se puede hacer extensivo el gentilicio “afropuertorriqueño”, pero sí para analizar internamente dicho espectro y para determinar el curso de políticas económicas y de otro tipo.

Desde luego, pese a que no creemos que nos corresponda decidir sobre quién recae el signo de lo afropuertorriqueño y sobre quién no, en la selección de los autores discutidos en este proyecto ha sido necesario realizar tal determinación. Y aunque también acabamos de apuntar que el reclamo de la identidad no puede ser el primer criterio para establecer quién es afropuertorriqueño, en los casos escogidos, si alguna duda hemos tenido, la respuesta la hemos encontrado en determinados indicios que la obra de los autores en cuestión ofrece.

Antes de cerrar esta sección, hay que advertir que la crítica esbozada hasta aquí en defensa de un concepto afropuertorriqueño no tiene el propósito de recusar el uso del sustantivo –o el adjetivo– “negro”. Por el contrario, en este mismo libro dicha denominación también se emplea con frecuencia. La suscripción del término “afropuertorriqueño” en sus diferentes variantes, ya sea en modalidades de gentilicio o de modificador, es en esencia el reconocimiento de una herencia cultural y del hecho actual de que cotidianamente la existencia de los negros y mulatos puertorriqueños está profundamente vinculada a la experiencia de los africanos y los afroamericanos en la era moderna. Llegados a este punto, claro está, ya no sería cuestión de consenso o preferencia: a fin de cuentas, el curso de la vida y la identidad de los afropuertorriqueños ha sido tanto una imposición como una opción.

3. DEFINICIÓN DE PROPÓSITOS

En el contexto de los debates actuales sobre culturas e identidades en Puerto Rico, el Caribe y América Latina en general, la narrativa de Carmelo Rodríguez Torres cobra una relevancia particular, tanto por el ángulo desde el que se inserta en la literatura contestataria del discurso paternalista que se impuso en las discusiones sobre lo nacional hasta la década de los setenta, como por las preguntas de naturaleza ontológica que insistentemente levanta en torno al sujeto afropuertorriqueño;

preguntas que ya de por sí sitúan a este sujeto en un espacio geográfico y cultural más amplio (el Caribe y el Atlántico), donde la producción artística y las investigaciones que se concentran en el problema son más abundantes que en el caso particular de Puerto Rico.

Carmelo Rodríguez Torres nace en 1941 en el barrio Playa Grande de la isla municipio de Vieques, Puerto Rico. Fue obrero agrícola desde los doce años hasta su ingreso en la Universidad de Puerto Rico (1960). De esta institución recibe su bachillerato (1964) y su maestría (1969); su doctorado lo obtiene de la Universidad Complutense de Madrid (1978). Se desempeñó como catedrático de Literatura en el recinto universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico hasta 1997. La intervención inicial de Rodríguez Torres en el campo literario se efectúa durante los años sesenta desde el género de la poesía. Después de una contribución activa a través de la revista *Mester* y del poemario *Minutero del tiempo* (1965), este autor se convertirá en una de las voces más constantes de la narrativa puertorriqueña. Su obra en prosa incluye *Cinco cuentos negros*⁴ y las novelas *Veinte siglos después del homicidio*,⁵ *El último manuscrito de la mujer fatal* (inédita), *La casa y la llama fiera*⁶ y *Este pueblo no es un manto de sonrisas*.⁷ En *Cuentos modernos: antología* (1975) aparecen incluidos sus cuentos “Del lado de allá del ’98” y “Regolfo” (67-74). Más recientemente, ha publicado una colección de relatos titulada *Vieques es más dulce que*

⁴ De este libro han salido varias ediciones después de la original del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1976, entre las que se incluye una en francés de la editorial Editeurs Français Réunis.

⁵ Publicado por la Editorial Mester en 1971, *Veinte siglos* ve otras ediciones en 1972, 1973 y 1980, las primeras dos a cargo de Ediciones Puerto y la de 1980 por la Editorial Antillana. Ha sido publicada también en francés por Editeurs Français en 1978, con una introducción de Juan Marey. En 1982, una nota editorial en *La Casa* anunciaba una traducción al inglés a salir en los Estados Unidos, pero en nuestro registro no hemos podido dar con ella. Se le reconoce a *Veinte siglos* el haber iniciado la manifestación plena de las tendencias del boom en Puerto Rico. Ramos Nadal se refiere a la obra de la siguiente forma: “[...] es ciertamente una de las mejores novelas de literatura puertorriqueña moderna. Ha sido llamada ‘un único diamante negro’ por Juan Marey y, junto con *Los vates*, de Tomás Blanco, y *Paisa*, de José Luis González, calificada como ‘una de las máximas expresiones del subgénero de la novela corta de nuestra contemporaneidad’. También se ha dicho que está ‘dentro de la mejor tradición de la novela estructuralista de las últimas décadas’” (77).

⁶ *La casa* obtiene el primer premio del PEN Club de Puerto Rico y es publicada en 1982 por la Editorial Partenón de Madrid.

⁷ Publicada en 1991, en los primeros tres años salen tres ediciones de esta novela por la Editorial Cultural en Río Piedras, PR.

la sangre (2000). Este narrador también ha incidido en la crítica literaria mediante artículos y reseñas impresos en diversos periódicos y revistas de Puerto Rico.

La presente investigación se concibe con dos propósitos principales en mente. En primer lugar, se diseña como un estudio comprensivo de la narrativa de Rodríguez Torres publicada en libros hasta 1991.⁸ A pesar de los logros estéticos, la vigencia de los problemas que plantea y los reconocimientos que se le han hecho, ésta es una literatura que todavía está poco estudiada. Se trata de una obra cuyas primeras expresiones inician las tendencias del post-boom en la isla y cuyas formulaciones sobre la problemática racial y la africanía inauguran, en la década de los setenta, una vertiente impugnadora que, de otros modos, han de explorar escritores como Isabelo Zenón Cruz, Rosario Ferré, Edgardo Rodríguez Juliá y Ana Lydia Vega. Desde luego, se trata también de una obra predominantemente experimental y que no se presta a lecturas fáciles, lo cual hasta cierto punto explica que se le haya dejado de lado o que la crítica haya privilegiado sus aspectos menos controversiales. Acaso la situación de Rodríguez Torres ante la crítica sea indicativa de lo que tradicionalmente ha caracterizado las discusiones sobre lo racial en Puerto Rico. Sea así o no, uno de nuestros objetivos es analizar la respuesta que el autor ha articulado frente a las propuestas básicas de la literatura canónica que le antecede en lo referente a raza e identidad nacional. El énfasis del estudio estará puesto en la discusión del drama que suscita la escisión de la conciencia del yo literario en su compleja condición de afropuertorriqueño y afroviequense, una identidad doblemente marginal que inevitablemente lo enfrenta a las versiones oficiales sobre

⁸ Quedan excluidos de esta investigación “Del lado de acá del ’98” y “Regolfo”, dos cuentos que por su estructura tradicional parecen haber sido escritos antes de la etapa de Rodríguez Torres que nos compete. También se ha dejado fuera del estudio *Vieques es más dulce que la sangre*, publicado en el 2000. Aunque esta obra mantiene cierta continuidad temática y estilística con las cuatro seleccionadas, por haber sido escrita durante el auge de la lucha para expulsar a la marina norteamericana de Vieques, la misma parece representar una nueva dirección en la trayectoria literaria del escritor. Consideramos que la variedad de temas en sus relatos y el tono más optimista del libro hubieran forzado matizaciones y digresiones que están fuera del alcance de nuestro proyecto. Asimismo, entendimos que en lo tocante a los tópicos de la raza, la escisión del sujeto y la crisis escritural, esta nueva colección de relatos tampoco añadía sustancialmente a lo ya desarrollado en los libros anteriores. De ahí que no la consideráramos imprescindible para nuestro estudio. En 1995, en una entrevista con Gómez Cuevas, Rodríguez Torres se refería a otra novela en proceso, *Reflexiones matinales del abuelo senil*, la cual, a juzgar por sus comentarios y por un fragmento que se adelantaba, parecía expandir los temas centrales de su narrativa principal. Hasta donde tenemos noticia, ésta no ha visto la luz pública.

raza y nación instituidas por la literatura de la generación del 30 y por una óptica sociológica que se afianza en el país a partir de la década de los cuarenta.

En segundo lugar, *Escritura afropuertorriqueña y modernidad* adelanta una teoría para el análisis de la condición de la diáspora africana en Puerto Rico. En un sentido compensatorio, el estudio busca elucidar la pregunta en torno a la existencia de una perspectiva afropuertorriqueña, discutiendo el problema de la escasez de voces negras y mulatas que testimonien su experiencia marginal y enfocando instancias de la reflexión sobre raza e identidad en varios autores e intelectuales representativos de la escritura bajo escrutinio. Sin desestimar las particularidades de la historia social de Puerto Rico, el primer paso en la formulación del diseño teórico consiste en subrayar la ubicación del país dentro del mapa histórico y sociocultural del *black Atlantic* y situar su problemática racial en el marco crítico de la modernidad. Esto se hace con tres objetivos principales: uno, examinar la condición afropuertorriqueña dentro de estos contextos; dos, buscar puntos de afinidad relevantes con la intelectualidad negra de la zona; y tres, justificar nuestra utilización de conceptos claves en el pensamiento de dicha intelectualidad. Del pensador afroamericano W. E. B. Du Bois, por ejemplo, validamos su teoría del *double consciousness*, soporte singularmente útil para estructurar la revisión de la narrativa de Rodríguez Torres y su organización por capítulos en la segunda parte de este libro. El esquema de Du Bois tiene un valor operacional especial ya que sirve para discutir el *double consciousness* como índice de opresión, para exponer la crítica de artistas e intelectuales negros a las contradicciones y trampas de la modernidad y para explorar las huellas fragmentadas de la afirmación cultural entre los descendientes de la diáspora africana. El segundo paso en la articulación de nuestra teoría consiste en el desarrollo de un modelo para la discusión de la elisión de la voz testimonial afropuertorriqueña en la historia y la literatura nacional. Aquí nos interesa postular la elipsis como figura fundamental de la escritura negra. Si la ausencia de una tradición afrocéntrica viene a ser un serio obstáculo para el desarrollo de una escritura que avance las causas de la comunidad afropuertorriqueña, entonces habría que leer las marcas del silencio, de la dificultad de escribir, y aún del fracaso escritural, como signos elocuentes que remiten a los procesos históricos en los que se normaliza la supresión de esa voz.

Formalmente, el volumen está dividido en dos partes de tres capítulos cada una. La primera organiza teóricamente la lectura de Rodríguez Torres; la segunda la pone en acción. Mientras los primeros tres capítulos articulan un estudio general sobre los discursos de negritud y africanía en Puerto Rico, los últimos tres están dedicados exclusivamente a este autor, cuya obra, inversamente, sirve de comprobación a las tesis elaboradas en la primera parte del libro.

A nivel global, el análisis que ofrecemos de los textos de Rodríguez Torres también supone dos fases de lectura: una que, en líneas generales, está influenciada por el modelo de Michel Foucault; y otra que sigue el paradigma teórico de Michel de Certeau. En la primera, se abordan los discursos hegemónicos sobre raza e identidad como determinantes de la crisis ontológica que representa el escritor afroviequense. Ésta es una lectura interesada primordialmente en decodificar una respuesta de orden estratégico que en términos críticos se organiza desde el primer y tercer capítulo. La segunda lectura, en cambio, se activa con el registro de la dificultad que encuentra el ejercicio del habla y la escritura y la constatación del fracaso parcial del proyecto escritural afrocéntrico. En este caso, un corte transversal devela una contestación táctica, a tono con los supuestos del segundo capítulo, en la que el silencio y el fracaso vienen a ser una demostración de la represión de la voz negra en la historia y en la literatura.

4. RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS

En el primer capítulo se enmarca el estudio dentro de la crítica de la modernidad formulada por Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Para insertar la producción de la intelectualidad afropuertorriqueña en el mapa del *black Atlantic*, se insiste en la necesidad de trascender la dicotomía radicalismo negro frente a socialismo que maneja el historiador Winston James al sondear la ideología política del activismo de los negros puertorriqueños. Alternativamente, se introduce el concepto de proyecciones discursivas para tomar en cuenta reflexiones sobre raza y africanía que, aunque no dan lugar a proyectos políticos claramente definidos, sí reflejan cierta necesidad de identificación con los asuntos que atañen a la diáspora africana y a África. Seguidamente, se examinan momentos de la obra de autores afropuertorriqueños donde se registran la estructura del *double consciousness* y otras formas de escisión de la identidad así como cierta voluntad de vincularse a corrientes del pensamiento político del *black Atlantic*. En discrepancia parcial con varios enfoques comparativo-relativistas que minimizan el problema racial de Puerto Rico y que hacen énfasis en su singularidad, el capítulo lleva a cabo además un cotejo de la cronotopía de Gilroy en la historia social de Puerto Rico para buscar puntos de enlace con la experiencia negra transnacional.

El segundo capítulo se acoge a la teoría expuesta por Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* para atender a una respuesta táctica que burla las trabas impuestas por la gramática española al desarrollo de una perspectiva afropuertorriqueña. Se designa a la elipsis como la vía de mejor acceso a esa respuesta ya que en la definición de esta figura se encuentra representado el drama de lo oficial

contra lo clandestino. Si desde Antonio de Nebrija la gramática ha sido a la vez modelo e instrumento para la exclusión de la voz de la diferencia en la fijación de una identidad hispana unitaria y coherente, nuestra conceptualización de la elipsis se inscribe como una deconstrucción de la definición oficial de la figura y de la ley general que supone que lo que se suprime al fijar el significado correcto es pérdida inconsecuente. Este entendimiento de la elipsis como el lugar de un espectáculo fundamental de la escritura afropuertorriqueña da pie, en el resto del capítulo, a una aproximación a esa escritura como *performance*. Desde los trabajos de Severo Sarduy, Henry Louis Gates, Jr. y J. L. Austin hasta los cuentos de Lydia Cabrera y Ana Lydia Vega, la teorización de este capítulo se nutre de materiales diversos. A través de un muestreo de autores negros, se establece que, en gran medida, el sentido elíptico y dramático-vital de la literatura afropuertorriqueña se instituye en la relación con los procesos históricos de recepción y crítica. La exposición se hace además en concordancia con Gilroy, quien discute el arte de los esclavos y sus descendientes como un *performance* existencial en el que vida y arte están orgánicamente integrados, una estética que se opone a la lógica ilustrada que supone una separación entre ambas esferas.

El tercer capítulo acentúa la importancia de la modernidad como marco para el estudio de Rodríguez Torres mediante una discusión de instancias del paradigma moderno relevantes para entender la obra del escritor viequense. El capítulo comienza con una síntesis de la crítica de Gilroy al proyecto de la Ilustración y a las vindicaciones que de este proyecto hacen Jürgen Habermas y Marshall Berman quienes, según el crítico, fallan en registrar una historia primaria que dé cuenta de la violencia de la esclavitud y su secuela como dinamos de la modernidad. En la evaluación de Gilroy, cabe señalar, tal recuento primario pondría en entredicho la idea de la historia como progreso. A partir de ahí, el grueso del capítulo está dedicado a reevaluar las tesis dominantes sobre raza e identidad nacional avanzadas en los albores de la modernización de Puerto Rico por intelectuales de la generación del 30, especialmente las de Antonio S. Pedreira y Tomás Blanco, así como las de varios científicos sociales extranjeros. Tomando de Michael Omi y Howard Winant los conceptos de formación racial y proyecto racial, se sitúan dentro de un mismo bloque propuestas que aunque divergentes en distintos grados, contribuyen a darle cohesión a una ideología racial hegemónica durante el periodo que va desde la década de los treinta hasta la década de los setenta. Conduce el análisis de esta literatura la exposición de un supuesto, común entre los autores, de que la ilustración es la evolución de las naciones hacia un estado de madurez social. Es esta noción la que orienta una ontología de la nación puertorriqueña en la que la negritud viene a ser un chivo expiatorio que explica el subdesarrollo de la conciencia del país. En

síntesis, el énfasis del tercer capítulo está en identificar los postulados sobre raza de esta literatura como intertextos primordiales de la narrativa de Rodríguez Torres, consignando su importancia en el desarrollo de la política de brazos caídos del gobierno del Partido Popular Democrático frente al discrimen racial durante los años de la modernización.

El cuarto capítulo está dedicado exclusivamente a *Veinte siglos después del homicidio*. Aunque es en esta novela de Rodríguez Torres donde menos aflora lo racial, en ella se delinearán las coordenadas discursivas que orientan el resto de su narrativa. La exégesis de la novela se vale de la teoría de la plaga de René Girard para discutir una crisis metafórica mediante dos emblemas principales: el apocalipsis y Jonás en el vientre de la ballena. Con el análisis del primer emblema se descubre en la representación del trauma causado por la ocupación militar de Vieques una puesta en escena de las contradicciones de la modernidad, toda vez que la ocupación constituye una gestión colonialista hecha supuestamente en defensa de la libertad y la democracia. La elucidación del segundo emblema, en cambio, sirve para establecer las pautas de la lectura de los otros volúmenes, pues a la vez que expone el carácter fundamentalmente interior de las narraciones de Rodríguez Torres, clarifica lo concerniente al locus de su enunciadore: éste habla desde su condición de escritor afroviequense desarraigado en un espacio urbano que tipifica la modernización periférica de Puerto Rico.

El quinto capítulo indaga con mayor profundidad en la conflictividad racial y la crisis que experimenta el personaje del escritor afroviequense en la urbanización en que reside mediante un corte transversal en el cuento “Paraíso” y la novela *La casa y la llama fiera*. El ejercicio aspira a decodificar la respuesta de Rodríguez Torres a un imaginario nacional dominante en el que el país aparece ideado como una gran familia armoniosa. Si la ensayística de la generación del 30 legitima este mito para orientar la ideología y las políticas sociales del Partido Popular Democrático durante el periodo de la modernización, tres décadas más tarde Rodríguez Torres lo deconstruye desde el extremo opuesto del proceso histórico. El estudio del capítulo gira mayormente en torno a la tensión racial dentro de la familia y al discrimen en instituciones y espacios de la sociedad civil retratados en las historias. Al final, a modo de cotejo, se citan los resultados de dos investigaciones sociales sobre el racismo en Puerto Rico realizadas en los mismos años en que escribe Rodríguez Torres y que exploran el problema en las mismas instituciones representadas por el narrador viequense.

En el sexto capítulo se devela un gesto de relocalización y reconstitución de la conciencia enunciativa en unos escenarios míticos y pretéritos así como el fracaso parcial de su proyecto escritural afrocéntrico. Los textos que se estudian en él son

los cuentos “Fuencarral”, “El sapo de oro”, “La única cara del espejo”, “Mariadna: milagro de la estatuilla profanada” y la novela *Este pueblo no es un manto de sonrisas*. Estos relatos se leen como una continuación de los examinados en el capítulo anterior; y su movimiento fuera de las constricciones de la sociedad moderna, como respuesta a la hostilidad racial y a la crisis de conciencia que afecta al personaje del escritor negro. Dicha lectura revela un retorno figurado a los orígenes a través de una genealogía que vincula la identidad del personaje a otras islas del Caribe y la proyecta hacia África. El análisis de esta trayectoria genealógica plantea una analogía con los movimientos nacionalistas de retorno al continente negro, particularmente con el que ideara Martin Robison Delany (discutido en el tercer capítulo), un pionero del nacionalismo negro y del afrocentrismo en cuyo pensamiento el éxodo y la reconstitución también están figurados ortopédicamente, no en África, sino en algún lugar de Centro y Sudamérica. El capítulo cierra nuestro examen de la narrativa de Rodríguez Torres consignando el fracaso parcial del ejercicio escritural afrocéntrico que se inicia con *Veinte siglos*. Tal consignación se debe principalmente a que la respuesta del autor viequense a las versiones oficiales sobre raza e identidad no se libra de las trampas esencialistas que aquéllas, y sus propios modelos, le tienden. Alternativamente, en la conclusión al capítulo se establece que en Rodríguez Torres la urgencia de hablar y de escribir, la dificultad para hacerlo y el fracaso del proyecto escritural, codifican una respuesta elíptica o de orden táctico que funciona remitiendo a los procesos de supresión de la voz africana y afropuertorriqueña iniciados desde 1492 con la institución de la gramática de Nebrija.