



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL:

**REALIDAD Y FICCIÓN EN LAS NOVELAS DE MAYRA
MONTERO: UN ACERCAMIENTO DESDE EL NUEVO
PERIODISMO**

Presentada por Dña. **María Isabel Chaparro de Escabí** para optar al
grado de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dr. D. José Ramón González García

*A la memoria de mi madre, María Luisa,
lucero inspirador.*

A mi padre, Rafael,

con agradecimiento y cariño.

*A mi hijo, José Roberto, y a mis nietas,
Gabriela Sofía y Catalina Isabel, con ilusión.*

A mi esposo, José Roberto, Tito,

con amor.

AGRADECIMIENTOS

El trabajo que hoy presentamos es producto de muchos años dedicados a la investigación y al análisis de las novelas de Mayra Montero. A pesar de que requirió mucho esfuerzo de mi parte, no lo habría logrado sin la ayuda y el estímulo de muchas personas que contribuyeron de distintas maneras a la consecución de mi objetivo. Agradezco profundamente a mi esposo, Tito, por su comprensión, su paciencia, su asistencia tecnológica- cada vez que la computadora me fallaba-, y por las muchas horas que pasó en soledad mientras yo me dedicaba a la tesis. A mi hijo, José, y a su esposa, Margaret, por su interés en el progreso del proyecto y su fe en que conseguiría terminarlo. A toda mi familia, especialmente, a mis padres, Rafael y María Luisa, por el estímulo y el ejemplo de superación que me brindaron. A mi hermana Mildred, a mis hermanos Chiqui y Chapa por apoyarme siempre. A Mami Delia, Hilda, a mis ahijadas, Maritere, Brenda y Rosario, a mi comadre, Maricarmen, gracias por su comprensión y sus palabras de aliento. A Nitza y a Tony, por convencerme para tomarme un semestre de licencia para terminar.

Este proyecto debe su génesis a una idea del doctor José Luis de la Fuente, estudioso de la literatura hispanoamericana, y en especial, de la puertorriqueña. Fue él quien me propuso el tema del nuevo periodismo en la obra de Mayra Montero y quien dirigió mis primeros pasos en esta investigación. Poco antes de su inesperado fallecimiento, llegó a corregir la propuesta de tesis. Hacia él mi más profundo agradecimiento, mi respeto y mi cariño. Agradezco también las recomendaciones que me hizo la Dra. Marina Gálvez Acero, de la Universidad Complutense de Madrid.

Si fue importante José Luis de la Fuente para iniciarme en el proyecto, no habría podido completarlo sin la ayuda y la sabia dirección del doctor José Ramón González, quien gentilmente aceptó dirigirme cuando andaba a la deriva. Pacientemente, me corrigió y me guió para que pudiera terminarlo. Agradezco su trato cariñoso, su prontitud al contestar y corregir, su sinceridad, su optimismo y el estímulo que encontraba en todos sus mensajes. Reciba mi agradecimiento y mi admiración.

Debo dar las gracias también a la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, donde trabajo, a todos mis compañeros, por su interés en el estatus de la tesis y por sus palabras de aliento. A mi directora, Profa. Mayra Gotay, al decano, Prof. Alfonso Santiago, al Vicepresidente de Asuntos Académicos, Dr. Leandro Colón por concederme la licencia durante un semestre para terminar. Agradezco, asimismo, a la Profa. Vidalina Rodríguez, directora de la Colección de Puerto Rico de nuestra biblioteca, por su gentileza al permitirme tomar prestados los materiales de la sala que dirige, y a los demás compañeros que diligentemente se movieron para conseguirme los libros mediante préstamos a otras universidades.

Finalmente, quiero agradecer a Dios, el principio y el fin de todo, el que me haya dado la perseverancia, y la ayuda, que le pedía todos los días, para alcanzar esta meta.

ÍNDICE

Nota introductoria	10
Capítulo 1. Del periodismo a la narrativa	
1.1. Esbozo biográfico. Una mitad cubana y otra mitad boricua.....	12
1.2. Mayra Montero en su contexto: La narrativa de la generación del 70.....	22
1.3. Importancia del contexto caribeño.....	30
1.4. Del periodismo a la narrativa	
1.4.1. <i>Veintitrés y una tortuga</i> (1981).....	36
1.4.2. Otros cuentos.....	46
1.5. Las crónicas: <i>Aguaceros dispersos</i>	60
1.6. Una novela biográfica: <i>Vana Ilusión</i>	73
1.7. Las novelas eróticas.....	81
1.7.1. <i>La última noche que pasé contigo</i>	82
1.7.2. <i>Púrpura profundo</i>	104
1.8. El nuevo periodismo norteamericano.....	134
1.8.1. Iniciadores: periodistas y novelistas.....	135
1.8.2. Los teóricos	
1.8.2.1. Tom Wolfe.....	139
1.8.2.2. Mas'ud Zavarzadeh.....	142
1.8.2.3. John Hellmann.....	145
1.8.2.4. Norman Sims.....	146
1.8.2.5. Mark Kramer.....	147
1.8.2.6. Albert Chillón.....	148

1.9. El nuevo periodismo y las novelas de Mayra Montero.....	155
--	-----

Capítulo 2. El comienzo: las novelas haitianas

2.1. Tras las huellas de Carpentier: la magia.....	159
2.2. Excurso sobre el vudú: instrumento de cohesión y liberación.....	160
2.3. La dictadura duvalierista y la creación de los tontons macoutes.....	165
2.4. <i>La trenza de la hermosa luna</i> : Del regreso del marinero a la huida del dictador.....	170
2.4.1. El autor en el texto: actitud y punto de vista.....	175
2.4.2. Perfil de los dos amigos: caracterización de Jean LeRoy y de Marcel Rigaud.....	179
2.4.3. Haití: veinte años no es nada.....	183
2.4.4. La estructura: las retrospectivas y el estancamiento del país.....	184
2.4.5. Sufrimiento, violencia y muerte.....	190
2.4.6. Rasgos del nuevo periodismo en <i>La trenza de la hermosa luna</i>	193
2.4.6.1. Contrato autor-lector.....	196
2.4.6.2 Testimonio ficcionalizado y documentación rigurosa.....	196
2.4.6.3. Uso del símbolo y la alegoría.....	203
2.4.6.4. <i>La trenza de la hermosa luna</i> : novela reportaje.....	206
2.5. <i>Del rojo de su sombra</i> : un argumento que se apoya en el vudú.....	206
2.5.1. El autor en el texto: Objetividad, fantasía e ideas obsesivas.....	212

2.5.2. Algunas recurrencias temáticas: Vudú, sexo y muerte.....	216
2.5.3 Animalizados, machistas, esclavos y otros temas.....	220
2.5.4. Estructura del texto.....	228
2.5.5. El nuevo periodismo en <i>Del rojo de su sombra</i>	
2.5.5.1. Contrato autor-lector.....	233
2.5.5.2. La inmersión en <i>Del rojo de su sombra</i>	235
2.5.5.3. Uso del símbolo y el mito.....	237
2.5.5.4. Nuevo periodismo y antropología.....	241
2.6. <i>Tú la oscuridad</i>	244
2.6.1. El autor en el texto: Actitud, postura, punto de vista.....	248
2.6.2. Personajes en contraste: Víctor y Thierry.....	250
2.6.3. Estructura de <i>Tú, la oscuridad</i>	253
2.6.4. La muerte, el vudú, la violencia, el machismo, la sexualidad y otros temas.....	255
2.6.5. Puntos de contacto con el nuevo periodismo en <i>Tú, la oscuridad</i>	
2.6.5.1 Contrato autor-lector.....	263
2.6.5.2. Inmersión y documentación.....	263
2.6.5.3. Uso del símbolo y del mito.....	270
2.6.5.4. Nuevo periodismo <i>sui géneris</i>	273
2.7. Novelas de ficción y nuevo periodismo.....	275

Capítulo 3. Las novelas cubanas

3.1. <i>Como un mensajero tuyo</i> y la influencia de Carpentier.....	279
3.2. El elemento africano en la cultura cubana: la santería.....	282
3.3. <i>Como un mensajero tuyo</i> : el argumento.....	289
3.3.1. El autor en el texto: actitud, postura, punto de vista, implicación.....	293
3.3.2. Enriqueta Cheng: periodista en la ficción.....	297
3.3.3. Estructura de la novela: la muerte que ronda.....	300
3.3.4. La identidad cubana: africana, española y china.....	307
3.3.5. Supersticiones, predicciones, el destino y la muerte.....	312
3.3.6. <i>Como un mensajero tuyo</i> : el mensajero de la muerte y otros temas.....	317
3.3.7. Puntos de contacto con el nuevo periodismo en <i>Como un mensajero tuyo</i>	
3.3.7.1. Contrato autor lector.....	321
3.3.7.2. La inmersión.....	322
3.3.7.3. Uso del símbolo y del mito.....	327
3.3.8. Parodia del nuevo periodismo y metaficción historiográfica.....	331
3.4. <i>Son de Almendra</i> : fusión del son y el danzón.....	337
3.4.1. La dictadura de Fulgencio Batista.....	338
3.4.2. <i>Son de Almendra</i> : el argumento.....	342
3.4.3. El autor en el texto: actitud, postura, punto de vista.....	350

3.4.4. Implicación del autor en el texto.....	354
3.4.5. Estructura del son.....	363
3.4.6. Escrita en cubano y otros rasgos estilísticos.....	369
3.5. Características del nuevo periodismo en <i>Son de Almendra</i>	
3.5.1. Contrato autor-lector de <i>Son de Almendra</i>	370
3.5.2. La inmersión.....	372
3.5.3. Uso del símbolo y la alegoría en <i>Son de Almendra</i>	376
3.5.4. <i>Son de Almendra</i> : casi novela de no ficción exegética y reportaje de la mafia en Cuba.....	380

Capítulo 4. La novela puertorriqueña

4.1. Montero se incorpora a la tradición literaria puertorriqueña.....	391
4.2. La Insurrección Nacionalista y su contexto histórico: 1930-1950.....	392
4.3. Vieques y su lucha con la Marina de Guerra de Estados Unidos.....	398
4.4. Argumento de <i>El Capitán de los dormidos</i>	404
4.5. Características del argumento, punto de vista, tono, contenido nocional y circunstancial.....	410
4.6. Muerte, premoniciones, situación política puertorriqueña, insurrección, y otros temas.....	415
4.7. Estructura de la novela.....	424
4.8. Rasgos del nuevo periodismo en <i>El Capitán de los dormidos</i>	429
4.8.1. Contrato autor-lector.....	434

4.8.2. La inmersión.....	435
4.8.3. Uso del símbolo y la alegoría.....	438
4.9. Novela de ficción con algunos rasgos de nuevo periodismo.....	445
Conclusiones.....	450
Bibliografía.....	462

NOTA INTRODUCTORIA

El presente trabajo arranca, como otros muchos trabajos científicos, de una primera observación –o percepción de lectura, si preferimos denominarla así-, escasamente racionalizada: la de estrecha relación entre literatura y periodismo que ya en una primera lectura se descubre en los textos narrativos de la escritora cubano-puertorriqueña Mayra Montero. La autora ha confesado en varias entrevistas (vid. más abajo) que sus novelas surgen a menudo como resultado de un complejo proceso de investigación y de documentación sobre algún asunto –de una actualidad más o menos remota- que ha llamado poderosamente su atención. Ese suceso o conjunto de sucesos y acontecimientos reales e históricos son el punto de partida sobre el que se apoya para construir unos relatos en los que se funde la información factual y contrastable con lo imaginado y lo inventado, que pertenece propiamente al mundo de la ficción. De esta primera constatación brota, por lo tanto, el impulso para investigar y analizar, ahora ya con criterios más rigurosos, los puntos de tangencia entre periodismo y ficción en la autora caribeña. Para ello hemos recurrido a las diferentes teorías sobre el nuevo periodismo y sobre los distintos tipos de novela que funden, en variadas dosis, realidad e imaginación. El recorrido por la narrativa de Montero nos ha permitido identificar las numerosas coincidencias y puntos de contacto entre formas discursivas pertenecientes a esferas y ámbitos diferentes, haciendo posible, además, que se pueda aquilatar cuidadosamente para cada caso el peso de cada uno de los componentes en lo que es en verdad un delicado juego de equilibrios. Desde este umbral podemos destacar ya que la novelas estudiadas no pueden ser consideradas ejemplos del nuevo periodismo – excepto quizá en un caso-, pero el haber puesto en juego ese marco conceptual no ha resultado un trabajo vano, pues ha servido para identificar algunos de los hilos con los que

la autora ha trenzado sus novelas. Además, el recorrido detallado que hemos realizado a través de su narrativa mayor -en estricta secuencia cronológica- ha servido también para identificar algunas de las recurrencias temáticas, estructurales y técnicas que otorgan a la novelística de la escritora una particular coherencia y unidad, más allá de los asuntos puntuales que aborda en cada uno de sus textos. Con todo ello hemos podido contribuir a un mejor conocimiento de la escritura de la autora y de los mecanismos que despliega en sus obras, de manera que estamos en mejores condiciones para entender cuáles son los componentes de una voz narrativa original e intensa, que ha logrado destacar por sus propios méritos en el panorama de la literatura actual de Puerto Rico.

Capítulo 1. Del periodismo a la narrativa

1.1. Esbozo biográfico. Una mitad cubana y otra mitad boricua

Mayra Montero Tabares nace en La Habana, Cuba, el 16 de noviembre de 1952. Es la hija mayor de don Manuel Montero y de doña Olga Tavares, de ascendencia gallega por parte del padre y canaria por parte de la madre. Se crió, junto a su hermana Maritza, en la casa que tenían sus padres en la calle Lealtad, que quedaba muy cerca de la casa de sus abuelos maternos y del Colegio Sagrado Corazón, donde cursó sus grados elementales. De sus días en este plantel, la escritora ha contado una anécdota curiosa. Cuando cursaba el preescolar, padecía de dislexia, una condición desconocida en aquella época; su maestra, una monja autoritaria y un poco cruel, la obligó a escribir las letras al derecho, bajo la amenaza de que se tendría que quedar a dormir esa noche en el colegio. Ella se moría de miedo de que no la vinieran a buscar y tuviera que pasar esa noche tormentosa, con truenos y relámpagos, fuera de casa. Por fin pudo escribir bien las letras, pero quedó traumatizada, y desde entonces, cuando la lluvia y los relámpagos la sorprenden fuera de su casa, recoge sus cosas y regresa a su hogar, como reafirmando que ahora sí se puede ir.

La vena artística la hereda del padre, Manuel Montero, que era humorista; escribía guiones para la radio, la televisión y la prensa cubanas. Mayra recuerda que todas las mañanas veía a su padre sentado frente a la máquina de escribir y dice que él le fue inculcando que la escritura era una profesión y que “inventar mundos y situaciones era parte de la vida y del oficio de una persona.” (Ginebra 167) El interés por lo mágico y lo misterioso también puede rastrearse hasta su infancia. Durante su niñez pasó algunos veranos en la playa de Miramar junto a su abuela gallega. A ésta le gustaba hacerles cuentos de brujas y de aparecidos a ella y a su hermana antes de dormir, ya que estas supersticiones eran comunes en su lejana Galicia. De su familia canaria establecida en Cuba

le viene el interés por las religiones afrocaribeñas. Sus tías siempre contaban de algún enfermo que había sido desahuciado por los médicos, pero que se curó gracias a la intervención de un brujo o curandero. En la actualidad, Mayra adorna su casa con muñecas de trapo negras confeccionadas por una mambo o sacerdotisa del vudú. En su biblioteca tiene un altar dedicado a Changó y a otras deidades africanas

En Cuba, la autora vivió una niñez y una adolescencia muy angustiosas. Tenía siete años cuando triunfa la revolución, y aunque en un comienzo hubo un clima esperanzador, reinaba una gran incertidumbre. En 1961 ocurre el fallido desembarco de Girón en el que los opositores al régimen castrista invaden la isla por bahía de Cochinos. Montero recuerda haber escuchado los tiros, la presencia de aviones norteamericanos que sobrevolaban la ciudad y el miedo terrible a que los estadounidenses invadieran el país. La escritora cuenta que en esta época ella se preocupaba por todo, si habría guerra o si se tenían que meter debajo de la cama. Mayra se comparaba durante su adolescencia con Ana Frank, pues aunque no vivía escondida como la joven judía, sentía miedo de que sus padres decidieran emigrar, como le pasó a la heroína alemana, y eso la obligase a despedirse de sus abuelos, primos y amigos.

Después de la llegada del régimen castrista, la autora prosigue estudios en el mismo plantel del Sagrado Corazón, al que, luego de irse las monjas, le cambian el nombre a Escuela 20 de abril. Más adelante asiste a una secundaria básica, también en la capital cubana, y después ingresa en el preuniversitario José Martí. Don Manuel, su padre, acostumbraba a decir lo que pensaba y parece que se puso de malas con el régimen castrista y perdió el trabajo. Ninguno de sus padres podía trabajar en Cuba debido a las sanciones impuestas al padre, así que los últimos años antes de emigrar a Puerto Rico vivían de la caridad de los parientes. Pasaron hambre, no tenían ropa ni medicinas, pero, no obstante, la

escritora detesta quejarse y dice que nadie la ha oído hablar de estos problemas y que tampoco los trata en sus libros. Estuvieron tres años en espera del permiso de salida. Cuando en el preuniversitario se enteraron de que la familia planificaba abandonar el país, la echaron sin permitirle terminar el año. Cuenta la misma autora en su artículo “La Habana en el espejo” que Cuba se convierte para ella en un “espejo roto” el 23 de junio de 1973, el día que abandona su patria, sus familiares y sus amigos para siempre, como creía ella en aquella época. Confiesa que lo que le dolió más de su partida fue que nadie se entristeció porque se iban, sino que todos los felicitaban y se mostraban muy contentos y aliviados.

(13)

Mayra Montero salió de Cuba a los diecinueve años; esta separación de su tierra y de sus parientes fue muy dolorosa para ella y sus recuerdos de Cuba son hirientes y tristes. Aún después de tantos años, todavía le duele esa partida y no la ha superado del todo:

Tuve una infancia solitaria y apesadumbrada y mi Habana en el espejo siempre será llorosa. No sé si la echo de menos, pero no fui feliz en ella... He vuelto y volveré muchas veces. Vuelvo con los pies y es como si caminara por una ciudad que no me toca. Vuelvo con la cabeza y estoy contenta de saludar a los amigos. Vuelvo con la mirada. Con el corazón jamás (La Habana... 13).

Montero no lloró al salir de Cuba, pero confiesa que cuando llegó al aeropuerto de México se desató el llanto y estuvo tres días llorando. Desde México sus padres y ella volaron a Miami y luego a Puerto Rico, donde ya estaba viviendo su hermana en casa de una tía.

Después de su llegada a Puerto Rico en 1973, se le hace difícil integrarse y encaminarse en el nuevo país. Ellos venían de La Habana, una gran ciudad, y, de repente, vienen a vivir a Arecibo, un pueblo al norte de Puerto Rico con escasa vida cultural. Poco después parte hacia México donde comienza sus estudios de periodismo en la UNAM, pero regresa muy pronto, pues en el mismo año de 1973 ya está trabajando en la sección de deportes de *El Nuevo Día*. Nunca terminó la carrera de periodista, sino que aprendió sobre la marcha en los distintos medios de prensa en donde le tocó laborar. En 1977 asiste a la Universidad de Besançon, en el Sur de Francia, donde permanece unos meses estudiando francés.

Aunque Montero asocia su carrera como escritora con su vida en Puerto Rico, su formación y muchos de sus temas son de raíces cubanas. Fue allí donde conoció a Madame Lulú, la ancianita francesa, abuela de una de sus amigas, que había vivido en Haití y quien le contó historias mágicas del vudú que más tarde ella se encargará de elaborar en sus cuentos y novelas. En Cuba fue que se aficionó por la lectura, y en donde, como ella misma cuenta, leía todo lo que quería sin que nadie supervisara sus gustos literarios. Comenzó leyendo vidas de santos, los cuentos de los hermanos Grimm, *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll o las novelas de Corín Tellado. A los doce años leyó los cuentos de horror de Poe, que la impactaron y la ayudaron a entender lo que era la buena literatura. Durante su adolescencia leyó y memorizó los poemas de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, y señala que lo hacía por pedantería y para impresionar a sus maestros. Leyó también durante esos años algunas obras de Ibsen, Tolstoi, Flaubert, Steinbeck, Faulkner, Agatha Christie y los cubanos, especialmente a Alejo Carpentier, de quien ha dicho que su novela *El siglo de las luces* es una lectura sobre la que siempre vuelve, una obra que conoce muy bien y que es su libro de cabecera, el que tiene sobre su mesita de noche. Además, por

aquellos años Cuba vivía una gran efervescencia cultural; en el ámbito literario, y gracias al auge de Casa de las Américas, algunas de las figuras más prominentes del *boom* hispanoamericano visitaban la isla con frecuencia; otras, como Mario Benedetti, se establecieron en Cuba durante una larga temporada, lo que contribuyó enormemente al enriquecimiento cultural de la población, especialmente de los jóvenes.

La pasión de Mayra Montero por la música surge asimismo durante sus años de adolescencia en Cuba. En esa época solía escuchar a los músicos de Nueva Trova cubana, Silvio Rodríguez, Noel Incola y Pablo Milanés. Además, este clima de ebullición cultural que vivía el país atrajo, aparte de literatos, a algunos importantes músicos de distintas partes del mundo que interpretaban o dirigían en Cuba. Fue en esta época de los sesenta en su país natal que se aficionó por la música clásica. En su casa escuchaban música popular, pero ella se hizo amiga de unos sobrinos del poeta y dramaturgo Virgilio Piñera, Juan y Ninfa Piñera, a quienes les gustaba este tipo de música y se iba con ellos a los conciertos de música clásica. Como señala la autora en su entrevista con Armindo Núñez, algunos de los personajes que crea en sus novelas están basados precisamente en músicos que conoció en esta época.

Tanto Ninfa como yo nos enamorábamos de algunos de los músicos de la Sinfónica que estaba nutrida de muchos jóvenes de la Europa del Este. De ahí saqué al pianista australiano del moñito que aparece en *Púrpura profundo* quien era comunista y por eso fue a tocar gratuitamente a Cuba. La experiencia de ir a tanto concierto contribuyó mucho a mi conocimiento musical. Fueron estos amigos los que me iniciaron en la música clásica, que

de otra manera no hubiese tenido la oportunidad porque a mis padres no les gustaba. Además íbamos a las zarzuelas y al ballet (16-17).

En 1976 Mayra Montero participó en el Taller de Narrativa que ofreció el escritor puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Como fruto de este cursillo se publica el libro *17 del Taller: antología de cuentos y relatos* (1978), donde figuran dos cuentos de Mayra Montero: “Ya no estaremos a las seis y veinticinco” y “Delma”. El primero de éstos recibió el primer premio en el Certamen de Navidad del Ateneo Puertorriqueño de 1976. En este mismo año, a su relato “Halloween en Leonardo’s” se le otorgó una mención de honor en el concurso de la revista *Sin Nombre* y se le concedió otra mención de honor a su cuento “Está lloviendo en San Juan” en el certamen de 1978 de esta misma revista. Montero recoge todas estas narraciones breves en su primer libro, *Veintitrés y una tortuga* (1981), prologado por uno de los cuentistas puertorriqueños más destacados, José Luis González. En 1983, José Luis Vega publica la antología *Reunión de espejos*, que reúne los narradores más importantes de las generaciones del 70 y del 75: Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y Magali García Ramis, entre otros. Junto a la obra de estos autores, y bajo el epígrafe de “El discurso enigmático”, aparecen dos cuentos de Montero. Sus relatos han sido incluidos asimismo en la antología *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*, publicada Ramón Luis Acevedo en 1991 y que recogía algunos cuentos de escritoras puertorriqueñas de renombre.

Al mismo tiempo que Mayra Montero hacía sus primeros pinitos como cuentista, comenzó su labor periodística. Su primera incursión en el periodismo la realizó en el

periódico *El Nuevo Día* de San Juan, en la sección de deportes. Le tocaba cubrir los juegos de béisbol de los Lobos de Arecibo. Ella recuerda que el haber aceptado ese trabajo fue un atrevimiento, pues ni siquiera entendía el juego, así que para poder escribir sus columnas se copiaba lo que decían los otros comentaristas deportivos. Sin embargo, tenía muy buena disposición para aprender y terminó convirtiéndose en una fanática del béisbol y en una gran redactora de deportes. De *El Nuevo Día* se fue a trabajar en publicidad por un breve tiempo y luego llega a la revista de farándula *Estrellas*; aquí realizaba entrevistas, fungía como consejera sentimental y si no llegaba el horóscopo a tiempo, tenía que inventarlo. De esta experiencia -confiesa ella misma- aprendió a preguntar sin miedo, a ser rigurosa con la información y a usar el humor irreverente que es característico de su obra. (Núñez, 16-17)

Más adelante fungió como corresponsal en Honduras, Guatemala, Nicaragua y el Caribe. Con sólo veintisiete años de edad, acepta el reto de convertirse en editorialista del periódico *El Mundo* y trabaja con compañeros de mucha experiencia, lo que le sirvió para pulirse. Afirma la misma autora que lo que aprendió en este trabajo no se aprende en la universidad ni en los libros: “Y fue una gran escuela, quizás la mejor escuela de periodismo que he tenido” (Núñez, 16-17). Es en esta época que se forja su concepción del periodismo, sus ansias de conocer, de buscar la historia, que la llevan a preguntar y a investigar todos los ángulos de cualquier acontecimiento o suceso. Sus ejecutorias como periodista fueron premiadas en 1985 al recibir el Premio Eddie López, del Overseas Press Club, el máximo galardón que se concede en la Isla.

Montero aplica las técnicas aprendidas en el ejercicio periodístico a la redacción de sus novelas, por eso su planteamiento novelístico se apoya en un ejercicio de documentación propio de la prensa. Una vez elegido un asunto o un tema, comienza a investigar y no empieza a escribir hasta que la investigación esté terminada, lo que puede

llevarle hasta un año. Además, muchas veces después de terminada la investigación surge una nueva duda y tiene que detener el proceso de escritura para investigar nuevamente. En ocasiones ha tenido incluso que viajar fuera de la Isla para buscar información útil. Ese fue el caso, por ejemplo, de la novela biográfica *Vana ilusión*, que la obligó a viajar por España y por distintas partes de Europa.

En 1986 envía su primera novela, *La trenza de la hermosa luna* (1987), al IV Premio de novela Herralde, en el que queda segunda finalista. La obra trata sobre los últimos días de la dictadura de Jean Claude Duvalier en Haití y sobre la presencia mágica del vudú en la política y en las vidas de diversos personajes. Como explica la misma autora, esta novela surge a raíz de las conversaciones que sostuvo con los líderes de la oposición al régimen duvalierista. Por su parte, *La última noche que pasé contigo* (1991), finalista en el concurso de novela erótica *La sonrisa vertical*, relata el viaje en crucero por las islas del Caribe de una pareja cincuentona y sus múltiples aventuras, tanto en el presente como en el pasado. Montero ha expresado que esta novela debe su génesis a un reportaje que tuvo que escribir sobre un restaurante de sushi en San Juan. Su tercera novela, *Del rojo de su sombra* (1992), se inspira en una noticia que leyó sobre el asesinato de una sacerdotisa del vudú, pero también en una investigación periodística sobre los cortadores de caña haitianos en la República Dominicana y en una serie de entrevistas realizadas a antropólogos puertorriqueños y estadounidenses en la frontera haitiano-dominicana. *Tú, la oscuridad* (1995), su cuarta novela, muestra la preocupación de la autora por los problemas ambientales que causan la desaparición de algunas especies biológicas, y en este caso la trama aborda, entre otros asuntos, la desaparición de un tipo particular de rana. Ambientada asimismo en Haití, con las prácticas vuduistas como fondo y complemento, establece un interesante paralelismo casi simbólico entre la exterminación del pueblo haitiano por

cuadrillas de delincuentes poderosos que cuentan con la aquiescencia del gobierno y la desaparición de un pequeño anfibio. La autora ha indicado que el detonante para la historia fue un reportaje que leyó sobre la posible extinción de un tipo específico de batracio endémico en un área geográfica muy determinada.

Su siguiente novela, *Como un mensajero tuyo* (1998), se desarrolla en la Cuba de 1920 durante la visita que realizó Enrico Caruso a este país. La prensa cubana solía recordar todos los trece de junio la desaparición del tenor, luego de haber explotado una bomba en el teatro en el que interpretaba a Radamés, en la ópera *Aída*. Montero se vale de esos datos y de las conjeturas de los periodistas de la época -que especulaban sobre el paradero del famoso cantante italiano- para tejer una cuidadosa trama, ambientada en el mundo de la santería y sus rituales, en la que Caruso vive un romance con una mulata cubana. *Púrpura profundo* (2000) es su quinta novela y la segunda de tema erótico, y en ella un crítico musical de un periódico de San Juan relata pormenorizadamente sus aventuras sexuales con distintos músicos de ambos sexos.

En cambio, en *El Capitán de los Dormidos* (2002), su séptima novela, Mayra Montero dirige su mirada hacia Puerto Rico para explorar el asunto de la Revuelta Nacionalista de 1950 y la situación de la isla-municipio de Vieques y sus relaciones con la Marina estadounidense, y funde estos temas de dimensión colectiva con la historia ficticia de una familia viequense dueña de un hotel. Los personajes, militantes nacionalistas, ven cómo su mundo se derrumba al fracasar la revuelta. Es una historia de amor, de rencor y de muerte. Montero ha indicado que tuvo que realizar una exhaustiva investigación periodística y entrevistas a los que vivieron esa época para escribir su libro, al igual que había sucedido en el caso de la novela dedicada a Caruso. *Vana Ilusión* (2003), su octavo texto narrativo extenso, son en realidad las memorias noveladas de Narciso Figueroa. Con

este texto, la autora incursiona en el género de la novela biográfica. El protagonista le proporciona a la escritora anotaciones de la gente que conoció y de sus giras artísticas, así como anécdotas y otro tipo de información que ella selecciona y combina con los datos que obtiene de su investigación. Ésta incluye la visita a los lugares en los que el músico vivió, estudió y ofreció conciertos, y se prolonga en la labor detectivesca de localizar personas que hubieran coincidido con él para entrevistarlos. Con toda esta información como base, elabora su ficción novelesca.

Como he señalado anteriormente, Mayra Montero ha combinado su labor como novelista con su trabajo periodístico en sentido estricto. Desde septiembre de 1992 escribe una columna semanal en *El Nuevo Día* que comenzó con el título de “Aguaceros dispersos” y en la que trata temas variados, a veces con humor, con ironía o empleando un tono crítico. En 1996 recogió un puñado de estos artículos y los publicó en un libro que lleva el mismo título de la columna. En diciembre de 1997 cambia el nombre de la columna semanal a “Galería delirante“, pero es una modificación que no durará mucho, pues el 2 de enero de 2000 vuelve a cambiarle el nombre por el de “Libros en el tejado”. En estas columnas comenta los libros que ha leído, que está leyendo o los que aún no ha tenido la oportunidad de leer. Son artículos que tienen como objetivo promover la lectura. El 1 de octubre de 2000 arranca “Antes que llegue el lunes”, una nueva columna que sigue viva hasta el momento presente y en la que suele comentar casi siempre la actualidad puertorriqueña, aunque también aborda temas de interés general. Colabora además con los diarios españoles *El País*, *El Mundo* y *ABC* y sus columnas aparecen también en la revista *Rumbo*, de la República Dominicana.

El 13 de diciembre de 2005, Mayra Montero presentó en Puerto Rico su más reciente novela hasta el momento, *Son de almendra*, que ya se había presentado en Miami

en noviembre durante la Feria Internacional del Libro de esa ciudad. Es una novela que se basa, como las anteriores, en una investigación exhaustiva, muy cercana al periodismo, y trata del asesinato del capo de la mafia neoyorquina Umberto Anastasia, crimen que fue gestado en Cuba.

La escritora lleva treinta y tres años residiendo y trabajando en Puerto Rico; por ello, además de ser cubana por nacimiento y formación, se siente puertorriqueña. Aquí se hizo periodista, aquí fue donde comenzó su vida como escritora, aquí ganó sus primeros galardones literarios y es residiendo en Puerto Rico que ha escrito todas sus novelas y ha alcanzado el éxito editorial del que es indicio el que se hayan traducido al inglés, alemán, francés, portugués, italiano, checo, noruego, griego, holandés, danés y chino. Además, en sus columnas y en su novela *El capitán de los dormidos* Montero ha demostrado su preocupación por los problemas que aquejan al pueblo puertorriqueño, por su historia y su destino político. Por medio de la crítica constructiva a los males del país, que lleva a cabo en su columna “Antes que llegue el lunes”, intenta concienciar a sus lectores de los problemas del presente.

Mayra Montero está casada con el comerciante español Jorge Merino, quien, al igual que ella, emigró a la Isla a los diecinueve años. Viven acompañados de varios perros y gatos, entre sus dos casas, una en la capital y otra en las montañas de Cayey, desde donde pueden contemplar los dos mares, el Caribe y el océano Atlántico.

1.2. Mayra Montero en su contexto: La narrativa de la generación del 70

La generación del 70 renovó la narrativa puertorriqueña en muchos aspectos, a la vez que produjo un salto cualitativo enorme en las letras isleñas. Debido a que la literatura y la historia se hermanan en nuestro pueblo, los escritores de esta generación plasman en

sus obras la pérdida de valores, la enajenación, la marginación y deshumanización de la sociedad puertorriqueña, que surgen como consecuencia de nuestra situación colonial. Estos autores superan el modelo del realismo social e incorporan la literatura puertorriqueña a las corrientes de la narrativa latinoamericana contemporánea.

Los críticos no se han puesto de acuerdo sobre cómo agrupar a los autores que vinieron después de la generación del 45. Josefina Rivera de Álvarez distingue dos generaciones: la del 60 y la del 75 (748), mientras que Efraín Barradas y José Luis Vega los incluyen a todos en una sola generación, la del 70, porque todos se formaron en el mismo ambiente literario y compartieron las mismas preocupaciones e interés por la narrativa del “boom”. Rivera de Álvarez prefiere incluir a Mayra Montero y a otros autores nacidos entre 1946 y 1955 en la generación que ella llama del setenta y cinco, pues comenzaron a darse a conocer a partir de este año. En este estudio preferimos la clasificación de Vega en *Reunión de espejos* (25) y de Barradas en *Apalabramiento* (xvii-xxvii), quienes incluyen a Mayra Montero entre aquellos que se inician en la narrativa durante la década de los setenta.

Esta generación del setenta comienza con Luis R. Sánchez (n.1936), a quien se considera la transición entre ésta y la generación del 45. En ella se incluye a Manuel Ramos Otero (n. 1948), Carmelo Rodríguez Torres (n. 1941), Edgardo Rodríguez Juliá (n. 1946), Rosario Ferré (n. 1938), Magali García Ramis (n. 1946), Tomás López (n. 1946), Ana Lydia Vega (n. 1946), Carmen Lugo Fillipi (n. 1940), Mayra Montero (n. 1952), Edgardo Sanabria Santaliz (n. 1951), Manuel Abreu Adorno (n. 1955) y Juan Antonio Ramos (n. 1948).

Ya los autores de la generación anterior, que incluye narradores tan importantes como José Luis González (n. 1926), René Marqués (n. 1919), Emilio Díaz Valcárcel (n.

1929) y Pedro Juan Soto (n. 1928), habían enriquecido nuestra narrativa al incorporar innovaciones al relato breve. Según José Luis Vega:

Estos autores enriquecen el cuento al concentrarse en el discurso narrativo funcional, liberando así el relato de disquisiciones ensayísticas. Procuran la connotación simbólica, antes que la declaración expresa. Para sus montajes literarios aprovechan las formas del cine, de ahí la eficacia de la acción, ciertas cualidades de la descripción, los cuadros retrospectivos. El monólogo interior le devela al lenguaje nuevas zonas de incursión. La prosa adquiere en los mejores momentos una eficacia moderna, una belleza mate, dura, precisa, capaz de reflejar con austeridad formal la nueva etapa del país. El relato se nutre de una nueva sustancia semántica aportada por la historia: la vida del proletariado urbano, la emigración masiva a Nueva York, el mito del progreso industrial, la participación forzada del puertorriqueño en la guerra de Corea, la gestión política e ideológica del nacionalismo. Si la interpretación del significado del 98, con su secuela política, económica y cultural, marcó la conciencia de los hombres del 30, imponiéndoles una visión centrada en el problema de la identidad, es la oposición al proyecto desarrollista colonial que a partir de 1952 se llamará Estado Libre Asociado, lo que permite consolidar la visión crítica de los cuentistas del 50 (*Reunión de espejos* 21).

Muchos de los miembros de la generación del 70 llegan a la Universidad de Puerto Rico durante la década del 60, una época de grandes transformaciones en nuestro país en

todos los ámbitos: social, económico, político y cultural. A partir de 1945 la población puertorriqueña había crecido desmedidamente y surgen una clase alta y media muy prósperas, lo que promueve el consumismo y el materialismo. La economía del país pasa a manos norteamericanas y ello agudiza la dependencia que tiene la isla de la metrópoli y aumenta el proceso de transculturación, ya que las costumbres de la vida norteamericana influyen poderosamente en nuestra cultura. El Partido Independentista, que había mostrado arraigo entre un número considerable de electores, sólo obtiene un 3% para las elecciones del 1960. La educación que ofrece la escuela pública puertorriqueña pierde cada vez más su condición humanística. Por estos años alcanzan la independencia muchas de las antiguas colonias de Asia, África y América; sin embargo, nuestra patria no corre la misma suerte. Muy cerca de nosotros estalla la Revolución Cubana en 1959. Los jóvenes escritores del 70 critican la enajenación de la burguesía, se empapan de las ideas revolucionarias, se identifican con las ideas del marxismo y llegan a la conclusión de que el socialismo es la respuesta para todos los males del país. Critican a las generaciones literarias que les precedieron y, en su afán por conseguir la justicia social, se rebelan contra la idea del “arte por el arte”; su literatura será “arte para el pueblo” y se caracteriza por la ruptura con la narrativa tradicional, comenzando por la desacralización de la lengua (Rivera 659).

En el estudio preliminar a la antología *Reunión de espejos*, José Luis Vega hace referencia a una polémica que se dio por estos años sobre la función social, política y artística del escritor. El tema se discutía en dos de las revistas de la época que publicaban narrativa, *Zona de Carga y Descarga* y *Penélope o el otro mundo*. Finalmente, hubo un consenso entre los escritores, quienes decidieron que: “...la función primaria del escritor puertorriqueño es escribir bien y cada vez mejor, urdir un lenguaje de excelencia y

eficiencia artística, un espejo pulido y perfecto donde la crisis personal y colectiva se refleje, donde la historia se mire su propio rostro” (24).

En consecuencia, renuevan con entusiasmo la narrativa puertorriqueña, aunque técnicamente siguieron el mismo camino que los de la generación que les precedió, incorporando en su caso muchas de las técnicas aprendidas de los autores del “boom” y la “nueva novela” en general.¹

José Luis Vega señala que estos autores asumen tres posiciones distintas en cuanto al realismo social que prevalecía entre los escritores de la generación anterior. 1) “la de los que persisten en éste, aunque lo enriquecen con elementos lúdicos y experimentales”; 2) “la de los que tratan de superar el realismo social mediante una escritura mágico realista, o con una visión mítico maravillosa de la realidad” y 3) “la de los que escriben desde la perspectiva de un realismo grotesco, deformante, caricaturesco que produce una visión cómica y popular de la realidad”. A veces un mismo autor puede presentar más de una de estas posiciones ante el relato, es decir que se pueden encontrar mezcladas en la obra de un mismo autor (24).

Este crítico observa asimismo tres estilos en el uso del lenguaje de los escritores de la generación del setenta: 1) el lírico; 2) el paródico y 3) el dialectal. En el estilo lírico el relato aparece matizado con elementos mágicos o maravillosos; además, los autores que emplean este estilo, por lo general son poetas, además de narradores. Los escritores que

¹ Abandonaron el relato lineal y jugaron con el tiempo (detenido, paralelo, simultáneo); alteraron la estructura del relato, variaron el punto de vista, exigieron un lector cómplice e impusieron la necesaria ambigüedad de toda obra moderna. Además, devolvieron a la lengua la autenticidad perdida y a la vez la sometieron a un profundo proceso de renovación. Para lograrlo se valen de los modos del barroco, del surrealismo y del simbolismo. Alterarán el orden gramatical por medio de dislocaciones de las partes de la oración, suprimen el uso de los signos de puntuación y el uso de mayúsculas, crean palabras nuevas, muchas veces con raíces provenientes de lenguas foráneas, principalmente del inglés y se valen de la ironía, de la parodia, de la farsa, de la hipérbole o del humor para desacralizar y desmitificar la lengua que correspondía al orden establecido.

enfrentan el realismo con una visión grotesca tienden a usar la parodia para lograr un efecto cómico. No sólo parodian la lengua oral, sino también la escrita; además, utilizan con frecuencia lo soez, las alusiones sexuales y a lo bajo corporal en sus escritos satíricos y humorísticos. El estilo dialectal es el rasgo más característico de esta nueva narrativa, y consiste en crear una lengua literaria partiendo de la imitación del habla coloquial de las clases populares de la sociedad puertorriqueña (Vega 24).

Ya en otros momentos de la historia de nuestras letras se había recurrido a la imitación del habla dialectal puertorriqueña. Manuel Alonso, en el siglo XIX, calcó el habla del campesino y del negro boricuas, y más tarde lo harán también los escritores de la generación del 30 y del 45. Sin embargo, la transformación que realiza esta nueva generación fue mucho más impactante y radical y la utilizan tanto el narrador como los personajes (en lo que sería una vertiente de lo que Ángel Rama denominó en su momento “transculturación narrativa”).

Los temas que sirven de inspiración a estos nuevos escritores son más personales, en algunos casos autobiográficos; más imaginativos, menos explícitamente políticos o de causas sociales, como lo eran entre los escritores de la generación anterior. Uno de los temas que tratan varios autores es el de la familia burguesa y pequeño burguesa, y sus conflictos suelen ser un modelo a escala de los que presenta el país. Tratan asimismo de reivindicar a los sectores marginados como el negro, la mujer o el homosexual. Los personajes pertenecen muchas veces a estos colectivos sociales: el homosexual, la prostituta, el adicto a drogas, el desempleado, la mujer, el negro. La visión de estos desclasados es distinta a la que nos presentaban los de las generaciones anteriores: ahora no son víctimas, sino que “ofrecen una nueva perspectiva desde donde interpretar, a través de un ángulo innovador, la realidad nacional y explorar nuevas vías de expresión” (Barradas,

Apalabramiento xxi). El narrador se identifica con sus protagonistas y así exalta al proletariado y ataca a la burguesía. En algunos cuentos se presentan personajes de la clase burguesa con el fin de criticar sus actitudes materialistas y consumistas, sus prejuicios y la superficialidad que suele atribuírseles.

Según Efraín Barradas, la diferencia más marcada entre los nuevos narradores y los de la generación anterior está en el manejo de la lengua literaria, basada en lo dialectal popular y en el que la lengua del narrador se contamina con la de los personajes. El habla de la clase media y baja les sirve para señalar la situación colonial y el proceso inmisericorde de transculturación que sufre el pueblo puertorriqueño y que se manifiesta especialmente en estos personajes en ocasiones lumpenizados.

Un segundo rasgo, según Barradas, sería el interés que muestra esta generación por la historia patria, aunque de forma distinta al de los autores que les precedieron, porque ahora el escritor pretende cambiar la historia, acomodarla a su fantasía. La generación anterior había tratado el tema de la historia, pero se había preocupado más por los personajes, mientras que los escritores del setenta nombran algunos personajes, pero sólo para ambientarse porque los hechos narrados frecuentemente serán ficticios.

La importancia que cobra entre estos autores el tema de la mujer y la ideología feminista es otro rasgo que los distingue. Si en la generación anterior no hubo ninguna narradora que se destacara especialmente, en esta hay cinco que son figuras principales (Ana Lydia Vega, Magali García Ramis, Rosario Ferré, Carmen Lugo Filippi, Mayra Montero) y por lo menos tres de éstas postulan en sus textos las ideas feministas. Según Ramón Luis Acevedo:

Las narradoras, inspiradas en el movimiento feminista internacional y la ola de escritoras europeas y norteamericanas contribuyen decisivamente a esta renovación y por primera vez ocupan una posición de vanguardia activa. Por un lado aportan obras fundamentales; por otro lado, participan de la discusión y difusión de las nuevas tendencias. [...] Se va construyendo una imagen de la escritora como sujeto lúcido, irreverente, anticonvencional y desmitificador que domina con seguridad su oficio de escribir [...] incluso recurre a lo soez con signo transgresivo (27).

Mayra Montero, a quien, como hemos visto, se la suele incluir entre los miembros de esta generación, llega a Puerto Rico en el 1973 y no participa de la experiencia universitaria del resto de los autores de esta generación. Sin embargo, conocía las ideas socialistas de primera mano y desde adentro, pues las había vivido en su Cuba natal. Allí se había familiarizado asimismo con los escritores del “boom” hispanoamericano. Hay, además, otro punto de contacto, y es que Montero comparte su interés por la historia con los miembros de la generación del setenta, aunque, a diferencia de lo que sucede con algunos de sus compañeros, ella no suele falsear los hechos de los que trata en sus relatos. Sus textos son novelas periodísticas o documentales, es decir, se describen los hechos históricos fielmente, aunque se creen personajes ficticios que viven estos hechos y comparten escenario con personajes que existieron realmente. En cuanto al estilo, muestra una gran riqueza de imágenes sensoriales, especialmente las olfativas, y abundan asimismo las metáforas, los símiles y otras figuras retóricas. En su caso además no hay calcos del habla popular o dialectal.

A diferencia de otras escritoras de su generación, Mayra Montero no aborda en sus obras el tema del feminismo. Según Ramón Luis Acevedo: “Más allá de la condición femenina, le interesa a Montero indagar en la condición de los seres humanos; hombres o mujeres, dentro de un mundo contemporáneo que rebasa las fronteras nacionales y que resulta inquietante, incierto y a veces grotesco” (*Del silencio* 36).

Los temas de la muerte, la fragilidad de la vida, la soledad, lo extraño, el erotismo, las creencias y prácticas del vudú, la situación socio-política de Haití, la revuelta nacionalista en Puerto Rico, la difícil situación de los braceros haitianos que emigran a República Dominicana, la visita de Enrico Caruso a Cuba, la santería cubana o la presencia de la mafia italonorteamericana en Cuba y la corrupción prevaleciente en el gobierno de Fulgencio Batista son, entre otros, algunos de los asuntos que aborda en sus cuentos y novelas.

Las historias de Montero nos adentran en el Caribe, nos ayudan a conocerlo mejor y a sentirnos, no ya sólo puertorriqueños, haitianos, cubanos, o dominicanos, sino antillanos de pleno derecho. De ahí que resulte importante destacar el papel que el escenario – geográfico, social y cultural - caribeño alcanza en su narrativa.

1.3. Importancia del contexto caribeño

El Caribe es el escenario de todas las novelas de Mayra Montero. Dos de ellas se desarrollan en Haití y una entre Haití y la República Dominicana; dos tienen como escenario Cuba; otras dos, Puerto Rico, y una se desarrolla en un crucero por el Caribe. La mayoría de los personajes de sus tres novelas haitianas son descendientes de los esclavos africanos, al igual que varios de los personajes de sus novelas cubanas y de la que se desarrolla en el crucero. Los demás son mayormente descendientes de los colonizadores

españoles y de otros grupos étnicos (como los chinos en Cuba) que han llegado a la región en diferentes etapas, o son producto de la mezcla de razas característica del Caribe. Los temas que le interesa analizar en su obra son los propios de esta parte del mundo: la situación política y socio-económica de estos países, la influencia de las creencias religiosas en sus vidas, el sincretismo racial y cultural. Por esta razón, para comprender cabalmente las novelas de Montero es conveniente conocer mínimamente la historia del Caribe. Juan Bosch la resume con las siguientes palabras:

La historia del Caribe es la historia de las luchas de los imperios contra los pueblos de la región para arrebatarse sus ricas tierras; es también la historia de las luchas de los imperios, unos contra otros, para arrebatarse porciones de lo que cada uno de ellos había conquistado; y es por último la historia de los pueblos del Caribe para libertarse de sus amos imperiales (12).

Hay que recordar que la primera región en donde se establecieron los españoles fue en el Caribe. Estas tierras tienen una localización estratégica, pues sirven de puente entre Europa y la tierra firme del continente americano. Su clima es cálido y agradable; sus tierras, fértiles, propias para el cultivo de productos como el tabaco, la caña de azúcar, el café y otros frutos tropicales. Cuentan con suficiente lluvia, de manera que están bien provistas de agua para beber y para regar los sembrados.

De hecho, la isla de La Española sirvió de base a la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Como el interés primordial de los conquistadores españoles era enriquecerse, enseguida comenzaron a explotar las minas de oro en esta isla y, más tarde, en Cuba y en Puerto Rico. Esclavizaron a los indígenas, que como no estaban

acostumbrados a estos trabajos tan fuertes ni tenían inmunidad frente las enfermedades que llegaban desde Europa, muy pronto enfermaron y murieron. Trajeron entonces esclavos africanos para que realizaran las tareas más duras.

Mientras los españoles estaban establecidos en La Española y en Cuba salen desde estas islas varias expediciones hacia México y Perú. Pronto se riega la voz de que han encontrado grandes yacimientos de plata, así que muchos de los conquistadores abandonan las islas caribeñas y se van tras las riquezas de tierra firme. Para fines del siglo XVI, y durante el XVII, las Antillas quedaron casi abandonadas. Venían muy pocos barcos españoles; sólo paraban para abastecerse de agua o de carne y para arreglar los los desperfectos de los navíos cuando era necesario. Las otras potencias europeas, que envidiaban las posesiones de España y anhelaban conseguir tierras en el Caribe, aprovecharon esta situación para apropiarse de algunas de las islas.

Los franceses, los holandeses y los ingleses tenían piratas y corsarios trabajando al servicio de sus respectivos gobiernos con la encomienda de asaltar los barcos españoles que pasaran por el Caribe con el tesoro obtenido en México y Perú. Estos corsarios también atacaban los puertos principales de las Antillas Mayores, robaban lo que hubiera de valor y mantenían a la población atemorizada. En otras ocasiones negociaban con algunos comerciantes de la zona, que les vendían pieles y otros productos. El gobernador de La Española, para evitar que los habitantes de la región noroeste negociaran con los corsarios, los obligó a mudarse a Santo Domingo y, para asegurarse de que no regresaran, quemó sus casas. De esta forma, toda la región del noroeste quedó despoblada, así que los piratas franceses la ocuparon y España la perdió. De esta manera es que surge Haití, una colonia francesa en una isla que era española.

Algo similar ocurrió en Jamaica, en donde los españoles abandonan la costa huyendo de los piratas y éstos invaden la isla y la conquistan para la corona inglesa. Las Antillas Menores también pasan a manos de otras naciones europeas: los holandeses invaden Curazao, Bonaire y Aruba, además de la parte norte de San Martín; los británicos se adueñan de las Islas Vírgenes, al igual que de Barbados, Granada, Trinidad y otras islas más pequeñas. Los franceses se apropian de la parte sur de San Martín, de Guadalupe y de Martinica.

Tras la conquista, las potencias europeas ponen a producir estas islas enseguida. Como ya no quedaban casi indios, traen esclavos africanos en grandes cantidades y establecen en toda la región plantaciones azucareras. Gracias a la mano de obra esclava, las Antillas Menores se convierten en grandes productores de caña de azúcar y en posesiones muy valiosas para los imperios europeos.

Según las potencias metropolitanas se apoderaban de las Antillas que habían sido descuidadas por España, este país se enfrascaba en otras guerras dentro de su territorio y en las colonias americanas en tierra firme. Como consecuencia de la invasión francesa a España (1808-1812), las colonias españolas en el Nuevo Mundo se declararon independientes. Aunque España trató de volver a someterlas, los países americanos ganaron la guerra y consiguieron la emancipación. De esta manera, en el siglo XIX España quedaba nuevamente como en los primeros tiempos del descubrimiento, confinada a sus colonias del Caribe, que ahora eran sólo dos: Cuba y Puerto Rico.

Al perder sus colonias en Hispanoamérica, España aprieta demasiado el cerco sobre Cuba y Puerto Rico y les impone un régimen autoritario que sus habitantes no estaban dispuestos a aceptar. Durante la segunda mitad del siglo XIX surgen movimientos secesionistas en ambas islas, que se expresan en dos sucesos muy significativos: el llamado

Grito de Yara en Cuba y el Grito de Lares en Puerto Rico. El Grito de Lares fue sofocado rápidamente porque el movimiento independentista puertorriqueño no contaba con demasiados seguidores, pero los españoles no tuvieron la misma suerte en Cuba, pues después del Grito de Yara tuvieron que combatir durante diez años contra los insurgentes cubanos. Uno de los frutos de estos movimientos de independencia fue la abolición de la esclavitud en ambos países: en Puerto Rico en 1873 y en Cuba en 1880. Finalmente, los líderes revolucionarios cubanos, encabezados por José Martí, recaban la ayuda de los norteamericanos para luchar contra España y conseguir su independencia. España les ofrece en ese momento la autonomía y Puerto Rico la acepta, pero Cuba sólo desea la independencia. Después de la explosión del Maine, los norteamericanos entran de lleno en la guerra y logran derrotar a los españoles. De esta forma, España perdió sus últimas colonias en ultramar. Puerto Rico pasa a ser posesión de los Estados Unidos y a Cuba le dan la independencia, aunque con ciertas restricciones, pues los cubanos tuvieron que firmar unos acuerdos en los que permitían la intervención de los Estados Unidos.

Desde las últimas décadas del siglo XIX, Estados Unidos fue desplazando a las potencias europeas de la hegemonía política del Caribe, e impone aquí la doctrina Monroe enunciada a principios del siglo XIX: “América para los americanos”. Comienza una intervención silenciosa por medio de inversiones económicas y terminan poniendo y quitando jefes de estado, según les convenga a sus intereses. Mas adelante, al querer convertir el mar Caribe en lo que fue el Mediterráneo para los romanos, aumenta su interés por dominar todas las tierras aledañas a este mar. Intentaban mantener sus dos costas, la del Atlántico y la del Pacífico, protegidas en todo momento mediante el desplazamiento de su flota por el Canal de Panamá.

Cuba, Puerto Rico y Panamá forman un triángulo en el Caribe considerado vital para la defensa de Estados Unidos y de ahí su interés por imponerse en esta región. A comienzos del siglo XX, Estados Unidos compró a Dinamarca las Islas Vírgenes, lo que le ofrecía un mayor control en la zona. Durante la primera mitad del siglo XX, Estados Unidos intervino prolongadamente en varios países caribeños para proteger sus intereses económicos y para mantener la estabilidad, de manera que las potencias europeas no tuvieran motivos para invadir. Por eso, Estados Unidos apoyó regímenes dictatoriales en las Antillas Mayores, al igual que lo hizo en Centroamérica durante estos mismos años.

Durante la década de los 60, el Caribe es el escenario de la Guerra Fría, por lo que su militarización se prolonga. En 1989, al caer el bloque socialista, Cuba pierde el poder que le daba su alianza con los soviéticos, así que el Caribe ya no representará una amenaza para los Estados Unidos. Por eso el fin de la Guerra Fría y los avances de la tecnología militar han hecho disminuir notablemente la importancia estratégica y geopolítica del Caribe.

Actualmente, las amenazas provenientes del Caribe ya no son las tradicionales: se trata de las drogas, el terrorismo y la inmigración. Los países caribeños aún tienen serios problemas como lo son la viabilidad económica, la pobreza o el SIDA y en alguno de ellos, como Haití, la gobernabilidad, que pone en riesgo la estabilidad de la región (Rodríguez Beruff 14 y 31).

1.4. Del periodismo a la narrativa

1.4.1. *Veintitrés y una tortuga* (1981)

En el año 1981 Mayra Montero da el salto desde el periodismo a la narrativa y publica una colección de nueve cuentos titulada *Veintitrés y una tortuga*. En el prólogo, escrito por el puertorriqueño José Luis González, se reconoce la puertorriqueñidad de estos relatos, aunque su autora haya nacido y se haya criado en Cuba. Sobre este particular abunda también Ramón Luis Acevedo: “Pese a que el énfasis está puesto abrumadoramente sobre los conflictos íntimos y pese a que los personajes se mueven dentro de un ambiente cosmopolita, no están del todo ausentes las dimensiones colectivas y el mundo puertorriqueño” (*Del silencio* 37).

Este estudioso destaca tres de los cuentos en los que es obvia la alusión a lo puertorriqueño, aunque en casi todos se podría identificar algún detalle que los sitúa en la Isla. Dos de los textos que aparecen en el libro recibieron premios en certámenes literarios del Ateneo Puertorriqueño y de la revista *Sin Nombre* y en este libro se encuentran los primeros tanteos de Mayra Montero con lo que podemos denominar el relato periodístico.

El libro se abre con “The Geese and the Ghost”, un texto cuyo título fue sacado de un disco del inglés Anthony Phillips.² En el cuento la narradora habla con su antiguo amante del romance que tuvieron en el pasado y de la intromisión de un tercero, un supuesto fantasma, que les impedía concluir sus encuentros amorosos. Mientras hacían el amor escuchaban la Primera Sinfonía de Sibelius³ y después de la interrupción, “The Geese

² Phillips fusiona la música clásica con la popular en este disco enraizado en la música de los impresionistas franceses Debussy y Ravel que trae impresiones de la guerra, del pasado remoto, de las penas, las tragedias y las alegrías de la vida que se repiten sin fin a través de los siglos.
<http://www.anthonyphillips.co.uk/archives/prelease2.htm>

³ De la misma manera que Anthony Phillips combina lo clásico con lo popular, las composiciones de Sibelius se caracterizan porque en su música clásica emplea patrones melódicos y rítmicos extraídos de la poesía y la música popular finlandesa; además su música se inspira en antiguas leyendas finlandesas.

and the Ghost” (Las composiciones de ambos discos tienen que ver, por cierto, con la exaltación de lo nacional: el de Anthony Phillips tiene relación con las luchas de los irlandeses contra Inglaterra, el país que los mantenía colonizados, y el de Sibelius se relaciona con la época en que Finlandia estaba ocupada por Rusia). La narradora se da cuenta de la existencia del “tercero” que no les permite culminar el encuentro amoroso y está decidida a confrontarlo, pero su amante no se lo permite. Terminan la relación cuando éste se va a enseñar a Harvard.

Parece que la narradora logró que funcionara la relación con su antiguo novio, pues al comienzo del relato están juntos y el cuento trata de lo que ocurrió en el pasado, cuando se separaron. Utiliza el presente durativo o habitual que indica acciones que ocurren habitualmente, son acciones que se realizan cuando se está hablando, pero que ya se estaban produciendo antes y se seguirán produciendo en el futuro. Veamos el comienzo del cuento: “Casi siempre nos *acordamos* cuando *escuchamos* la Primera de Sibelius, aunque a solas él debe confesarse que la verdaderamente inquietante en lo que a ti respecta es la Segunda” (19).

La autora se vale de la focalización interna, pues mediante una retrospectiva la narradora relata en segunda persona los sucesos ocurridos en el pasado, aunque hay que señalar que tiene un conocimiento limitado de lo que realmente pasa, por eso no tenemos claro quién es el fantasma que olfatea tras la puerta mientras hacen el amor. El discurso de la narradora a veces se torna un poco incoherente o confuso, como en el momento en que la pareja está conversando por teléfono y el novio le pregunta a la muchacha si sabe qué pieza es la que está escuchando y le pone el teléfono cerca de las bocinas para que ella escuche. Veamos:

En realidad, no tenía la menor idea y añadí que me dejaras escuchar otro poco (siempre tuve la irreverente costumbre de pedir que me dejaras otro poco, prometer que no mordería, date cuenta, no era cuestión de pasión, sino de odontología: mis grandísimos incisivos) y estuve a punto de endosársela a uno de los rusos [...] (19-20).

Todo lo que se incluye entre paréntesis no tiene relación alguna con el tema de la música del que se está hablando. Parece que la narradora está hablando de sexo oral y mezcla este asunto con el de la música sin advertírnoslo. Esta lectura requiere entonces que el lector esté muy pendiente, que sea un lector activo para que se dé cuenta de los diferentes niveles implicados en la historia. Hay otras partes del texto en las que oraciones completas parecen tener doble sentido, porque aparentemente está hablando de la Primera Sinfonía de Sibelius, pero se sugiere con habilidad que hay algo más: “Luego, entre un dry sack y otro (hubiera dado la vida por un whisky), *pedías atención para esa pieza que jamás perdía la fuerza, que se resolvía en un constante “in crescendo”, puntualizando, perfectamente conmovido, que se trataba de una sinfonía voraz*” (20) (lo destacado es mío).

El relato comienza con una cita del periodista y escritor italiano Curzio Malaparte⁴ en la que éste compara a la persona que duerme con él con un perro. La narradora recurre a la animalización de su amante de la misma manera que lo hace Malaparte: “Te transformabas en el animal evasivo y desdeñoso que dejaba caer la cabeza sobre las alfombras, ladeándola, revolviéndola en pequeños saltitos que la llevaban a todas partes,

⁴ Curzio Malaparte (1898-1957) es el seudónimo de Kurt Erich Suckert, uno de los escritores italianos más influyentes de mediados del siglo XX. Al igual que Montero, Malaparte era periodista y novelista; en sus novelas combina hechos reales con ficción, así que también cultivó la literatura periodística o los textos híbridos. En su juventud fue fascista, pero terminó simpatizando con los comunistas.

que en la penumbra la elevaban como un enorme hocico en su desesperado, riguroso olfateo” (22). La animalización tiene como objeto denigrar al hombre, privarlo de su facultad para razonar y, además, abrir paso a lo instintivo. La muchacha lo compara con un perro porque el protagonista actúa dócilmente: cuando aparece el supuesto fantasma tras la puerta, él suspende el encuentro amoroso y sale a calmar al fantasma.

Se evidencian en este relato dos de las pasiones de Montero: la música -tanto la clásica como la popular- y el gusto por lo misterioso. Menciona la Primera y la Segunda Sinfonías de Sibelius, a Shostakovich, el Festival Casals, a la Troyanós, a Brahms y a Anthony Phillips y su disco, cuyo título no se menciona en el cuento, pero sirve como título del relato. Trata además el tema sexual de forma inusual, pues el protagonista es aparentemente bisexual: mantiene una relación con la narradora, pero a la vez sostiene una relación homosexual con su compañero de apartamento. Es, en todo caso, un relato ambiguo y en ningún momento queda claro quién es el que se acerca a olfatear tras la puerta mientras ellos hacen el amor. Aparentemente es el mismo Pablo que se siente celoso porque su amante se ha interesado por una chica. En un momento la narradora dice:

- ¿Dónde está? Te pregunté entre dos melodías, sin necesidad de inquirir su naturaleza, sólo su lugar exacto en la casa y entre la música; con la ilusión de poder vaticinar alguna vez cuál sería su escogido momento para helarte en el abrazo, para despegarte con habilidad y elegancia, *mientras esgrimías al pobre Pablo*, que podía llegar en cualquier momento y qué cuadro: nosotros dos y la bestia afuera, enfurecida (22) (lo destacado es mío).

La autora insinúa que el tercero es ese Pablo ausente, y esta sugerencia se refuerza con las palabras que utiliza para describirlo: Pablo está confundido y algo avergonzado. Sin embargo, la noche que la pareja se reúne para despedirse, Pablo hace referencia al fantasma: “Llegaré a tiempo- agregó desde la puerta y luego, con ese aire delictivo, esa sonrisa llena de confusión y pudor: - Diviértanse, yo me encargo de *él* [...]” (24). Marc le ha prohibido a la muchacha que confronte al fantasma, parece que quiere ser él mismo quien arregle la incómoda situación del triángulo amoroso. Y aparentemente lo consigue, pues en el presente de la narración siguen siendo pareja.

En el texto se deslizan, además, algunas pistas acerca de la asimilación de los puertorriqueños a la cultura norteamericana. El nombre del protagonista es inglés: Marc. Este personaje, profesor universitario, culto, y que debe ser sobresaliente, pues no todos pueden llegar a enseñar en Harvard, abandona la cátedra en la Isla para enseñar en Norteamérica. El título del cuento, según Josefina Rivera de Álvarez, alude a la transculturación: “Con títulos como “The Geese & the Ghost” y Halloween en Leonardo’s”, expresados del todo o parcialmente en inglés, apunta la escritora con sutileza, sin referirse directamente a ello, a las fuerzas de transculturación norteamericanizante que operan en el medio de vida puertorriqueño” (906).

Me atrevo añadir que la relación ambigua que mantiene el protagonista con su amiga y su compañero de apartamento se podría ver como una alegoría de la relación de Puerto Rico con los Estados Unidos. De la misma manera que el fantasma no permite que la pareja culmine su encuentro amoroso, la ambigua relación de Puerto Rico con los Estados Unidos evita que la Isla pueda realizarse como nación.⁵ Con las referencias a

⁵ Puerto Rico mantiene con los Estados Unidos una relación bastante extraña. Somos una colonia de ese país, pero enmascaramos esa situación vergonzosa con el eufemismo del Estado Libre Asociado. Ni somos estado,

Sibelius y a Phillips, me parece que hay una insinuación o un deseo inexpresado abiertamente de que Puerto Rico imite a los irlandeses y a los finlandeses en su lucha por la independencia. Hay que recordar que Montero tratará también en su novela *El capitán de los dormidos* el tema de la situación colonial de Puerto Rico y el estudio del Dr. José Luis de la Fuente -titulado “Las novelas de Mayra Montero: hacia una nueva magia”-, sugiere un cierto paralelismo alegórico entre la situación política e institucional y el relato que comentamos, “The Geese & the Ghost” (113).

Dos de los cuentos incluidos en esta colección se inspiran en hechos reales ocurridos en Puerto Rico. Uno es “La graciosa ira de los payasos”, basado en la muerte del equilibrista alemán Karl Walenda, y el otro “Halloween en Leonardo’s”. En “La graciosa ira de los payasos” Montero crea una ficción en torno a la caída de este acróbata de 73 años que intentó cruzar, sobre un alambre colocado a cincuenta metros de altura, entre dos hoteles de San Juan. En “Halloween en Leonardo’s” se inspira en una columna de un cronista social que reseña una fiesta del día de las brujas en una discoteca a la que asisten los jóvenes de la clase alta de San Juan. ¡ De este modo la autora ensaya la técnica, que utilizará más tarde para elaborar sus novelas y que han usado otros novelistas de distintas épocas antes que ella, consistente en combinar hechos reales con la ficción. Como indica Martínez Capó en “Libros de Puerto Rico”: “En este cuento (“Halloween en Leonardo’s”) Montero arranca de una crónica periodística (de Iván Frontera), procedimiento tradicional que usaron ya Stendhal en *El Rojo y el Negro* o Mario Vargas Llosa en *Los Cachorros*” (8B).

ni somos libres, ni estamos asociados a los E.U. Somos un territorio que pertenece a los E.U. y ese nombre (ELA) sólo sirve para engañar al Comité de Descolonización de las Naciones Unidas.

En “La graciosa ira de los payasos” recurre a la técnica del contrapunto para narrar ; la muerte de Wallenda desde dos perspectivas, la de un niño y la de un payaso. Al igual que en el primero de los relatos comentados, el texto es muy ambiguo, pero en este segundo no hay fantasmas, sino que la ambigüedad surge porque el lector no tiene claro a cuál de los dos narradores debe creer, al niño o al payaso. Ambos se culpan uno al otro de la muerte del equilibrista y el lector queda confundido y llega a pensar que tal vez los dos son un desdoblamiento de la muerte. Se observa en este relato la presencia de lo sobrenatural, del misterio de la muerte y su intervención en las vidas de los humanos.

En la descripción que hace el niño del payaso utiliza un símil y otras expresiones que asociamos con la muerte: “Con su cara pintada, *dos puntos negros como moscones* en las mejillas, sus andrajos y vigilándome” (34). Las palabras del payaso también sugieren la muerte: “...Y fue otra vez esa ira intensísima, enseñándome *los dientes*, un chico definitivamente perruno” (35) (lo destacado es mío). La autora se vale nuevamente del recurso de la animalización, en este caso para destacar una característica animal: la ira. El animal se deja guiar por los instintos, no razona, y aquí la muerte desdoblada en el niño arrebató la vida del equilibrista.

“Halloween en Leonardo’s” es una sátira a la juventud de la clase alta de San Juan. Montero critica su frivolidad, su esnobismo, sus vicios, su afán por el lujo y el consumismo. La homosexualidad, la violencia y la falta de valores son otros temas que aparecen en el relato, inspirado en las páginas sociales del periódico *El Vocero*. Al describir la fiesta, los disfraces, la disputa final, la autora crea un ambiente carnavalesco, en el que prevalece lo grotesco y para lograr la ambigüedad se vale del uso de un apodo, “Melo”, que sirve lo mismo para hombre que para mujer; un recurso demasiado obvio, pero que logra su propósito (Acevedo 36-37).

Montero recurre con frecuencia al tono crítico e irónico, y esto se puede percibir en “Está lloviendo en San Juan”. En el cuento la narradora y su compañero van con unos amigos a ver una película sobre el golpe militar chileno de 1973. Ella y su esposo simpatizan con la Unidad Popular y se sienten solidarios con los chilenos, pero la amiga que los acompaña es una burguesita ignorante que sólo se interesa por lo material, desconoce la historia de Chile y no entiende la situación de los países latinoamericanos ni europeos que han sufrido dictaduras, persecuciones e injusticias de parte de los opositores al comunismo y a las ideas de izquierda. Con sus actitudes y comentarios exaspera a sus amigos, que deciden no viajar a las Islas Vírgenes con ella y su esposo, como habían planeado.

El tema caribeño se puede apreciar también en un cuento en el que los residentes de San Juan de Puerto Rico visitan con frecuencia las islas aledañas como recreación, para ir a acampar allí o para ir de compras y aprovechar los precios de puerto libre.

La muerte es un protagonista importante y ronda también durante todo el relato “Ya no estaremos a las seis y veinticinco”, en el que se describe un peligroso viaje en avión de México a San Juan que, sin embargo, acaba llegando sano y salvo a su destino. La autora retarda la acción para que sintamos la tensión del vuelo, los sustos y el miedo de los pasajeros. El tono de crítica aparece asimismo en este cuento, pues el narrador habla de la marginación de los indígenas en México y critica también la crueldad hacia los animales al referirse a un pasajero que esconde un cachorro debajo de su camisa y lo mantiene allí durante todo el vuelo hasta que, como era de esperarse, el perrito muere asfixiado.

Un trauma de la niñez hace que el personaje principal de “La vuelta del hombre” bifurque su personalidad y piense que tiene un doble. En este cuento psicológico que trata el tema de la sexualidad, “Montero se adentra en una versión del antiguo mito del doble, y

bordea además el fenómeno del desdoblamiento con la misma atención que en el clásico stevensoniano de *Jeckyll y Hyde*” (Martínez Capó 8B).

La ambigüedad reaparece en “Delma”, un personaje extraño, sin sentimientos, indiferente. El narrador, Fernando, un antiguo novio de Delma, cuenta la historia en segunda persona, como si estuviera hablándole a ella, pero al final nos enteramos de que Delma ha muerto asesinada por su marido, que luego se suicidó. Se trata el tema del sexo, de la personalidad extraña de la muchacha, muy parecida a su padre en su indiferencia hacia el mundo y parecida también a su madre en su interés por lo sexual, pues se insinúa que la madre es amante de Fernando, el novio de la hija. Según Ramón Luis Acevedo, algunos de los personajes femeninos de Mayra Montero prescinden de las cualidades que tradicionalmente se les había asignado a las mujeres, no son histéricas ni sentimentales, tal es el caso de Delma, un personaje que muestra gran autocontrol. Aparentemente los hombres no pueden lidiar con ella, pues este autocontrol genera violencia de parte de ellos (Acevedo 37).

La soledad aparece como uno de los temas vertebrales de “Anoche por la mañana”, un cuento extraño en el que una mujer mentalmente inestable sorprende a un ladrón robándose la camioneta del vecino. La mujer pasa por distintos estados de ánimo: miedo, ira, desesperación, nostalgia, felicidad. Es un personaje tan frágil e histérico, que contrasta con el aplomo y la autosuficiencia de Delma, la protagonista del cuento anterior. La inestabilidad emocional y la pérdida del sentido común se manifiestan después de la intervención mágica de las polillas que vienen con la lluvia. Durante el episodio en el que la mujer está leyendo en la terraza, le cae una lluvia de termitas, que, según vemos al final, son el origen de su desequilibrio emocional. Cuando el ladrón prende la camioneta y se marcha, la mujer se sacude las alas de las polillas y vuelve a recuperar la normalidad. La

autora recurre a la lluvia de las polillas como elemento mágico que propicia cambios de estado de ánimo en la protagonista. El interés por los temas científicos, tan propio de la autora, es también patente en este cuento en el que la protagonista lee un artículo sobre la alimentación de las víboras.

“Veintitrés y una tortuga” es un cuento psicológico en el que un hombre empuja a su esposa por el balcón de un piso veintitrés después de que ella se ha curado del miedo a las alturas. Se trata de un texto en el que aparecen premoniciones por medio de sueños y de un relato que anticipa el final y en el que un águila deja caer desde lo alto a una tortuga. Al tornarse autosuficiente, Teresa, al igual que Delma, obtiene una respuesta violenta de parte de su marido. Por otra parte, la protagonista se asemeja a la de “Anoche por la mañana” en el hecho de que ambas padecen de un cierto desequilibrio mental.

El mundo enigmático y ambiguo presentado en el libro *Veintitrés y una tortuga* deja al lector lleno de interrogantes. La muerte y el misterio recorren los nueve textos con los que se inicia Mayra Montero en la narrativa, aunque, tal y como señala Acevedo al analizar el tratamiento de la muerte en estos relatos, “la autora no se regodea en la angustia existencialista de las generaciones anteriores” (36). La soledad abrumba a muchos de los personajes de este primer libro que, aunque estén rodeados de otros, viven dentro de sus propios mundos, aislados, ahogados por conflictos internos que los enajenan y los convierten en seres extraños. Otros personajes, especialmente los de las clases privilegiadas, viven una enajenación distinta, sumidos en el consumismo y la frivolidad, y carecen de conciencia social y moral.

El tema sexual se presenta asimismo de forma extraña y un tanto desinhibida: homosexualidad en “The Geese and The Ghost” y en “Halloween en Leonardo’s”, el descubrimiento del sexo durante la niñez como causante de traumas en “La vuelta del

hombre” o el sexo entre una adolescente de quince años y su novio de diecinueve en “Delma”. Por otra parte, en “Ya no estaremos a las seis y veinticinco” una holandesa y su marido leen la revista *Playboy* delante de sus hijos adolescentes y de los pasajeros del avión.

Los cuentos de *Veintitrés y una tortuga* adoptan mayoritariamente la forma de monólogo en primera y segunda persona, aunque en tres de ellos se recurre a la omnisciencia de la tercera persona. Montero utiliza frecuentemente los recursos de la retrospectiva, presente en seis de los relatos, y del contrapunto. La ambigüedad se logra mediante el uso, a veces ilógico, de la lengua. Predomina en la mayoría de estos relatos un tono crítico y satírico, y hay que señalar que no se percibe el humor que se descubre en sus ensayos.

Juan Martínez Capó, al reseñar la obra, afirmó:

Los relatos de Montero en este libro son unos cantos desolados, que parecen haber sido escritos en un páramo o en un lugar de tinieblas; hablan sobre todo de la inmensa soledad del hombre contemporáneo, de ese sentirse totalmente desasido y desvinculado en medio del alboroto y la muchedumbre, de esa total incomunicación que el gesto y la palabra sólo logran acrecentar (8B).

1.4.2. Otros cuentos

Después de publicar *Veintitrés y una tortuga*, Montero cambia el género cuento por la novela, aunque conviene que señalar que no de forma definitiva, ya que, a pesar de que

no ha vuelto a publicar ningún otro libro de relatos cortos, han aparecido algunos cuentos suyos en revistas y antologías de Puerto Rico, Cuba y España. “1983”, por ejemplo, se incluye en *Reunión de espejos* (1983), colección de cuentos puertorriqueños de la generación del setenta, mientras que “Corinne, muchacha amable”, un excelente texto ambientado en Haití durante los disturbios políticos de 1987, se publicó por primera vez en la revista *Casa Las Américas* y fue posteriormente recogido por Ramón Luis Acevedo en la antología *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña* (1991). En 1999 la editorial Tusquets publicó la antología *Cuentos eróticos de Navidad* en la que participan varios escritores de España e Hispanoamérica, y a la que Mayra Montero contribuyó con el cuento “Dorso de diamante”.

“1983”

Curiosamente, el título de este relato no aparece mencionado en el texto y es el mismo año en que se publica la antología de la que forma parte, lo que parece indicar que la autora lo escribió antes de este año o a comienzos de éste. También puede ser que la autora haya querido aludir, mediante una referencia connotativa, a otra obra, *1984*, de George Orwell, texto bien conocido por el público general en el que se describe un régimen totalitario y se ofrece una visión extrema de una dictadura que lo controla todo, aun los pensamientos y los sentimientos. Tal vez Montero intentase insinuar que con la intolerancia que muchos muestran hacia los homosexuales, nos estamos pareciendo al mundo que describe Orwell. Y ya que el 1983 precede al 1984, parece sugerir que estamos próximos a llegar a esos extremos.

En todo caso, es un cuento enigmático pues tras la lectura, el lector alberga todavía muchas dudas ¿Por qué este título? ¿Por qué esta mezcla de temas que aparentemente no

tienen relación? ¿Por qué lo ubica en Venecia? El cuento trata de un periodista que va de vacaciones de fin de año a Venecia y relata su experiencia en la Plaza de San Marcos, donde un joven desconocido lo besa apasionadamente cuando dan las doce; el guía turístico los separa y se queja de los atrevimientos de los homosexuales, pero el periodista disfruta tanto de la experiencia que desea volver a las plazas de la ciudad a repetirla. El narrador protagonista interrumpe el hilo del relato con los recuerdos de otros sucesos que le vienen a la mente mientras camina por las calles de la ciudad. Recuerda un artículo que publicó sobre el apareamiento de las arañas y cómo la hembra devoraba al macho después del acoplamiento. Asimismo recuerda que, mientras escribía ese artículo, llegaron a la redacción noticias de matanzas ocurridas en campamentos palestinos: torturas, abusos contra niños, jóvenes y ancianos. Él se refugiaba en esta historia de la sexualidad de las arañas para evitar el sufrimiento que le producía seguir las noticias de los acontecimientos palestinos.

El cuento aborda, por lo tanto, dos tipos de encuentro sexual: la homosexualidad y la extraña sexualidad de la viuda negra. En el relato se equipara la ciudad de Venecia con una gran tela de araña (Vega, *Reunión* 252) cuyos hilos terminan en el mar; el protagonista va caminando hacia la plaza de San Marcos, que queda en uno de los confines de la ciudad: “Todo viniendo de las paredes, corriendo por los hilos hasta la *periferia*, alerta a la menor señal, tela insólita y correosa hasta el final de los canales donde concluye en olas el tinglado; donde cesa, con grande estupor, la cacería” (263).

El protagonista cae en las redes de los homosexuales de Venecia, que andan cazando turistas, como cae el macho de la araña en la trampa, sin darse cuenta. La araña teje su tela para cazar al macho; los homosexuales venecianos que esperan el año nuevo en la Plaza de San Marcos tejen un plan para conseguir hombres; el periodista teje también

una “tela sórdida” (el artículo sobre las arañas copulando) que le servirá más tarde para concentrar su atención en éste y enajenarse de las tristes noticias sobre las matanzas en Palestina.

La palabra ‘periferia’ nos surgieren los márgenes de la ciudad, y ésta, a su vez, la marginalidad de la homosexualidad. El guía que acompaña al turista se siente indignado por los atrevimientos de los homosexuales, por eso separa al protagonista del muchacho que lo besa y se va maldiciendo a los maricas. El periodista, no obstante, ha disfrutado sobremanera de este encuentro sorpresivo, para él ha sido como contemplar un pedacito del cielo: “Y es también con mucho, muchísimo trabajo que el guía por fin logra desprenderme de aquella pasión venida a tanto, *de la magnífica vista de aquel ángulo del cielo a la que el otro me redujo con su abrazo*” (266) (lo destacado es mío).

El narrador siente una fuerte inclinación por la homosexualidad, por eso cuando el guía lo separa del joven que lo besa en la plaza de San Marcos, expresa su reticencia a separarse y la incomodidad “[...] de retirarme de esos brazos, de *los hilos más fuertes y precisos*” (266) (lo destacado es mío). Es decir, que los brazos se desvelan como indispensables para alcanzar la felicidad. Lo que le apetece es volver a caminar por las calles y por las plazas de la ciudad en busca de más aventuras como la que vivió a las doce. Sus palabras parecen indicar que todavía no ha consumado su homosexualidad y que la ve como algo prohibido, de lo que debe escapar “[...] voy fraguando cómo es que escaparé una noche más a salvo” (266). Sin embargo, a las dos de la mañana ya está caminando por las calles de Venecia, es decir, que el deseo, la pasión puede más que su conciencia.

La autora juega con la ambigüedad al mezclar distintos contextos: sitúa la acción en Venecia, luego menciona el artículo sobre la sexualidad de las arañas, más adelante se refiere a la matanza ocurrida en Palestina, luego a la cruzada de los Pirineos y, por último,

aborda el tema de la homosexualidad. Montero está tejiendo también una tela en la que casi nos atrapa, pues para entender el cuento de forma cabal hay que buscar las relaciones entre todos estos contextos. Tanto en la matanza de Palestina como en la de las cruzadas se comete genocidio en el que mueren mujeres ancianos y niños inocentes. De la misma manera que la araña devora al macho egoístamente, el papa Inocencio III ordena la cruzada de los Pirineos para acabar con la disidencia de los cátaros o albigenses y, a la vez, les cede las tierras de éstos a los cruzados que combaten allí. Aunque no se menciona en el cuento, todos sabemos que los israelitas son los responsables de las matanzas en Palestina, ya que sólo desean quedarse con la tierra. Montero intenta relacionar el genocidio que se está cometiendo en Palestina con el que se cometió contra los albigenses en el siglo XIII, al sur de Francia, al que alude al mencionar “las cruzadas de los Pirineos”. Utiliza la ironía al decir: “Pero yo me apasioné de tal manera con la labor de esas arañas –de las cruzadas de los Pirineos- que aquel acto, la limpieza, la vital consumación de su cariño me parecieron, de repente, lo perfecto” (264).

Debemos recordar que durante sus comienzos Venecia fue una comunidad autónoma que mantenía buenas relaciones tanto con Oriente como con Occidente y mostró siempre tolerancia y benevolencia con el Islam, así que durante la guerra de los bizantinos contra los árabes, los venecianos eran los que comerciaban con las ciudades islámicas. También fue en esta ciudad donde se firmó el documento de Naciones Unidas que reconoce los derechos de Palestina a establecer un estado independiente y soberano: la Declaración de Venecia, de junio de 1980. Al parecer, la autora escoge pues esta ciudad por la tolerancia que ha mostrado hacia el Islam y hacia la causa de los palestinos.

En este texto la autora combina dos temas de actualidad: los abusos cometidos contra los palestinos y la falta de tolerancia hacia los homosexuales. Tanto a los

homosexuales como a los palestinos se les conculcan sus derechos en el mundo actual. En el 1983 se expulsó a los homosexuales de Cuba y aún antes se les había mandado a campos de trabajos forzosos. En este cuento se ve la falta de tolerancia en el guía que insulta y maldice a los homosexuales; aunque podemos entender por qué lo hace, ya que los homosexuales abrazan y besan indiscriminadamente a los turistas que están en la plaza de San Marcos y puede ser que algunos de ellos se sientan ofendidos por este comportamiento. Se nos presenta la homosexualidad como una conducta marginal que carece de la aceptación de la mayor parte de la sociedad.

El guía es, obviamente, homofóbico, pues aunque se da cuenta de que el turista disfruta de los acercamientos del joven gay (le da trabajo separarlos), se encoleriza e insulta a los homosexuales. De forma paralela, la autora presenta las injusticias que se cometen en Palestina y la actitud de intolerancia ante la homosexualidad.

Por otra parte, el narrador crea expectación al aludir con frecuencia a la hora exacta, a los minutos que faltan para las doce. Se alarga el tiempo al insertar otros asuntos aparte del principal, se fragmenta el relato al interrumpir la historia con recuerdos. El mismo medio del cuento es una retrospectiva en la que el protagonista recuerda las noticias que llegaron a la redacción sobre los ataques a los campamentos palestinos. Luego vuelve a tomar el hilo de la historia principal hasta el clímax, cuando siente el sorpresivo abrazo y el beso del joven homosexual, y la reacción del guía que los separa indignado.

El vocabulario y la adjetivación empleados realzan el tema del erotismo: orgásmica, convulsa, bocado delicioso, gusto, delectación, devorado, relamido, fornicando. El uso de algunas palabras y expresiones presentan también connotaciones sexuales, específicamente relativas a las prácticas homosexuales, si estamos atentos al doble sentido: “anno felice”, al igual que “la repartición de los canales”.

Según Jose Luis Vega: “Venecia –pensada como una acuática tela de araña- sirve de marco para la fusión grotesca de la pasión humana y la sexualidad de los arácnidos. El cuento insiste, pues, en lo que parece ser la médula de la narrativa de Mayra Montero: la visión enigmática y grotesca” (*Reunión* 252).

“Corinne, muchacha amable”

En este cuento la autora se adentra en Haití, las supersticiones del vudú y sus problemas políticos para crear una fascinante historia de amor, rencor y muerte. Un humilde empleado de almacén enamorado de una hermosa mulata que no le corresponde, contrata a un hougán para que le haga un “trabajo” de manera que la muchacha lo acepte: Corinne se tomará una poción que le ocasionará un estado parecido al de la muerte. Después de que la entierren, el hougán la sacará de la tumba y le hará el trabajo, de manera que ella despierte cambiada: sumisa y amable. El sacerdote vuduista le advierte al enamorado que la chica puede morir si algo falla, pero aún así él decide continuar con su plan. La noche del entierro, debido a los disturbios políticos y a la masacre que ocurre en el pueblo, el hougán no puede llegar a tiempo al cementerio. Apollinaire trata de ir él mismo a librar de la muerte a la muchacha, pero no lo consigue. El cuento tiene un final aparentemente abierto, pues el hougán y el padrastro salen en la mañana a buscarla y le dan esperanzas de que ella esté viva. Sin embargo, el lector sabe que es toda una ironía, ya que la muchacha tiene que haber muerto asfixiada.

Mayra Montero se vale nuevamente de sucesos reales para combinarlos con una interesante historia de ficción en la que los disturbios políticos interfieren con el plan de Apollinaire para conseguir la felicidad. La masacre ocurrió en la ciudad de Gonaives durante las elecciones del 29 de noviembre de 1987 cuando los “macoutes”, encapuchados,

entraron a un colegio electoral y mataron a veinticuatro electores. Fue una acción concertada por los militares, quienes cancelaron las elecciones y realizaron otras en las que solo participó del 5-7% de los electores. El novio de Corinne trabajaba haciendo propaganda para Latortue, un político haitiano nacido en Gonaives, que vivió por muchos años en los Estados Unidos y que después de la caída de los Duvalier, regresó al país y fungió como primer ministro de Haití de marzo de 2004 a junio de 2006.

El título del cuento hace referencia a los deseos del protagonista de que la muchacha sea amable con él, algo que no llega a realizarse. Apollinaire supuestamente “ama” a Corinne, sin embargo, al no ser correspondido, el amor se transforma en odio, en resentimiento, en deseo de hacerle daño, de vengarse de los desaires sufridos. Lo que siente Apollinaire no es posible que sea amor, le obsesionan la piel clara de la muchacha, sus ojos amarillos y su trasero bien formado. Apollinaire sólo piensa en sí mismo, si hubiera querido de verdad a Corinne, se debería haber conformado con verla feliz. Su falta de amor se manifiesta asimismo en su decisión de seguir con los planes del amarre, aunque la muchacha corra el riesgo de morir.

Las ideas machistas se manifiestan asimismo en el relato y se hacen patentes en la actitud inconforme de Apollinaire, que no puede aceptar la realidad de que Corinne no lo ame. No puede soportar que se haya enamorado de un sordo y que se vaya a casar con él. Se evidencian asimismo en las ideas expresadas por el hougán y el padrastro de Apollinaire que le han dicho al muchacho que una buena esposa es aquella que no piensa, que es sumisa, que no le levanta la voz al marido y que pare los hijos sin gritar.

La magia, tan característica en los relatos de Montero, se manifiesta en este cuento por medio del vudú. El hougán o sacerdote vuduista realizará un “amarre”, bajará a la mujer al mundo de los muertos y después de esta experiencia ella quedará como una muerta

en vida, como una zombi. Supuestamente, según lo que señala el relato, los hounganes que conocen esta práctica escasean. Se trata de un trabajo difícil por el que se cobra mucho dinero. El hougán es un personaje siniestro que por su descripción -“mirada vital y sulfurada que se tornasolaba con la luz y aterrorizaba”- nos trae a la mente al mismo diablo. Además, lo mueve a actuar el dinero y no le importan ni la vida ni los sufrimientos de los demás.

El ambiente que crea la autora traslada al lector a la ciudad de Gonaives en la noche de las elecciones. El hougán y el padrastro de Apollinaire no pueden llegar al cementerio por los tiroteos y los machetazos de los “macoutes”. Cuando el muchacho se entera, decide ir él mismo a buscar a Corinne antes de que muera. Las calles están desiertas, aunque se oyen tiros y gritos a lo lejos; al llegar a la plaza se encuentra con los cadáveres, hay sangre por doquier, más adelante se encuentra con una de las turbas en la que le parece distinguir al novio de Corinne. Lo llama y lo busca hasta dar con él, y le pide que lo acompañe al cementerio para que le indique dónde está la tumba de Corinne. El sordo no lo entiende, pero luego Apollinaire se da cuenta de que el muchacho tiene una herida desde el pecho hasta el vientre y de que se está desangrando, es como un muerto que camina, pero que dentro de poco sucumbirá. Apollinaire se va entonces hacia el cementerio, donde el encargado le impide entrar, lo amenaza con un arma y lo obliga a retirarse.

La visión del sordo como un muerto vivo nos recuerda lo que el hougán pensaba hacer con Corinne: convertirla una muerta viva. Según la muerte de Dessalines Corail es inminente, porque está mal herido y se está desangrando, la de Corinne también lo es debido a la asfixia. De esta manera, aunque Apollinaire arriesgue su vida al tirarse por las calles de Gonaives exponiéndose a los tiros y a los machetazos de los “macoutes”, no logra

salvar la vida de la muchacha. Y no puede tampoco separarla de Dessalines Corail, pues ahora ambos están juntos en la otra vida.

Este cuento, uno de los mejores de la autora según Ramón Luis Acevedo, mantiene al lector en tensión (37-38). ¿Logrará Apollinaire llegar a tiempo para salvar a Corinne? ¿Morirá Apollinaire en los disturbios callejeros del día de las elecciones? Y, por último, ¿traerán viva a Corinne el hougán y el padrastro de Apollinaire? Las premoniciones a las que nos tiene acostumbrados Montero en sus novelas también aparecen en este relato: “Pero mas tarde, cuando echó pie en tierra y comenzó a caminar rumbo a su casa, volvió a asaltarlo la impresión de que algo horrible había ocurrido o estaba apunto de ocurrir” (197).

Los temas del vudú y de los problemas políticos y sociales de Haití parecen fascinar a Montero, que los ha abordado en tres de sus novelas: *La trenza de la hermosa luna*, *Tú, la oscuridad* y *Del rojo de su sombra*. Según ella misma ha señalado en su artículo “La flor más bella de Port-au-Prince”, todos los cuentos de Haití se inspiran en las historias que le contaba Madame Lulú, la ancianita abuela de una de sus amigas. En este cuento utiliza hasta el mismo nombre de la amiga de Madame Lulú: “La mayoría de sus amigas perecieron de forma misteriosa; una de las más queridas, llamada Corinne, cayó fulminada el mismo día de su boda, casi a los pies de Lulú, quien de casualidad le estaba sosteniendo el ramo en ese instante” (*Aguaceros dispersos* 15).

Los narradores de las novelas periodísticas intentan concienciar a los lectores sobre algún problema social o político que les preocupa. En este cuento, al igual que en sus novelas haitianas, Montero desenmascara a los “macoutes” y al gobierno al que sirven. Recrea sus abusos, sus torturas, sus matanzas, en fin, el régimen de terror que vive Haití, para que salga a la luz la verdad y se sepa quiénes son los culpables de lo que ocurre allí y algún día se pueda vivir en ese país pacíficamente.

“Dorso de diamante”

En este cuento erótico de Montero se aprecian los mismos rasgos que en sus demás cuentos: su preferencia por lo extraño, las comparaciones de los humanos con los animales, su interés por la música y por los temas científicos, y la ambigüedad. La extrañeza se manifiesta en este texto al escoger el nombre de la protagonista, Marzena, y al explicar que ese era el nombre que les ponían a las niñas polacas que nacían con un dedo de más. Algunos de sus personajes tienen algún rasgo anormal; por ejemplo, Marzena tiene un dedo de más en los pies: “Marzena nos mostró el dedito en miniatura, inmóvil y besable, un gusanito de carne que le salía del dedo más chiquito de su pie derecho”. Además los colmillos le sobresalen un poquito.

Se manifiesta asimismo su inclinación por tratar en sus relatos la homosexualidad presente también en varios de sus cuentos y novelas. En este caso presenta una relación entre dos mujeres aparentemente heterosexuales, pues una es casada y la otra estuvo casada. La casada parece darse cuenta del deseo que despierta en su cuñada y la anima sin expresarlo abiertamente para que se lance al encuentro amoroso. Se desviste delante de la otra, no lleva sostén, no se aparta cuando la cuñada se le pega. Canta una canción de Billy Joel en la que exhorta al oyente a arriesgarse y a no preguntar por qué. La otra, Emilia, está tanteando la situación y señala: “Y hubiera bastado un mínimo intento por escabullirse, para que yo me hubiera retirado. Pero no hizo nada”.

A diferencia de “1983”, relato en el que el protagonista no siente vergüenza del beso que le da el homosexual y sale a buscar aventuras de este tipo, Emilia se siente culpable porque ha pasado por su mente el deseo de besar a su cuñada, lo que concibe como una traición a su hermano. El malestar lo expresa de forma indirecta y por medio del

sentido figurado: “ese *sabor hipnotizado* que me vino a la boca; un ruido como de *cristales rotos* en el fondo *horrificado* de mi cráneo.” Lo del sabor hipnotizado es una imagen novedosa, que expresa la idea de estar fuera del autocontrol, como si otra persona se hubiera adueñado de su voluntad; el ruido nos sobresalta, nos asusta, los cristales rotos nos sugieren heridas, dolor. Se refieren al dolor que puede ocasionarle a su hermano su traición. Sin embargo, aunque la conciencia de Emilia la haya hecho dudar en un principio, se deja guiar por la pasión y no piensa en su hermano en el momento de hacer el amor con Marzena.

Montero compara con frecuencia a sus personajes con animales; en este cuento, Marzena tiene una guarida, porque así es como ella llama al laboratorio. Según el diccionario de la Real Academia Española, ésta es una “Cueva o espesura donde se guarecen los animales”, entre otros significados. Por otra parte, el dedo adicional que tienen Marzena es un “gusanito”, y la mano de Emilia se convierte en “garra”, que tiene dos significados posibles: “mano del hombre” o “mano o pie de animal, cuando están armados de uñas corvas, fuertes y agudas, como en el león y el águila”. Además, Emilia explica en un momento que “Tuve la certidumbre de que yo era anfibia”, lo que se puede interpretar en el contexto del relato como una alusión a la bisexualidad. Y llega incluso a identificarse con otros animales: “Yo era el insecto, la palomilla cumplidora...” Todos los ejemplos de animalización que se observan en el texto apuntan a una represión del razonamiento y al acto de liberar los instintos y dejarse arrastrar por una inclinación “natural”.

Al igual que en el cuento “The Geese and the Ghost”, en el que la autora aludía al músico inglés Anthony Phillips, en este se menciona al estadounidense Billy Joel y su canción “Don’t Ask Me Why”. Joel, al igual que Phillips, se ha interesado también por la música clásica, aunque su fuerte ha sido el “rock and roll”. En el cuento, Marzena pone el

disco y canta con él un pedacito, el estribillo de esta canción - “Dont wait for answers, just take your chances... Don’t ask me why” -, en el que se nos exhorta a arriesgarnos, a no esperar respuestas y a no preguntar por qué. Esta canción se puede tomar como una indirecta de Marzena hacia Emilia para que se atreva a tomar la iniciativa. En una estrofa de esta canción, que no aparece en el cuento, se dice: “Puedes decir que el corazón de los humanos / es solamente de mentira / y yo sólo estoy combatiendo fuego con fuego / pero como quiera eres una víctima / de los accidentes que dejas / de la misma manera que yo soy seguramente víctima del deseo” (Traducción mía). El desenlace hace suponer que Marzena estaba claramente incitando a su cuñada a lanzarse a la aventura con ella.

Las paradojas y las conjunciones de contrarios, tan abundantes en el texto, son la manera en que la narradora subraya la ambigüedad de su relación con Marzena: “...esa impaciencia por escapar de allí, o acaso todo lo contrario, por impedir que nadie se escapara.”; “fue un gran gemido que de algún modo me devolvió la vida, pero que de algún modo me condenó a la muerte.” Emilia está conciente de que Marzena es la mujer de su hermano y se siente culpable de traicionarlo, pero a la vez desea dejarse arrastrar a la aventura. El sonido de los vidrios rompiéndose que siente interiormente y que después ocurre en el plano de la realidad física cuando están en el laboratorio se podría interpretar como una premonición del sufrimiento que le espera a Emilia

Por otra parte, el cuento tiene una estructura cíclica: comienza con Marzena poniendo la estrella en el árbol de Navidad y preguntando si está derecha y de esa misma manera termina. Al darse cuenta de que se siente atraída por su cuñada, Emilia siente vergüenza y culpa, y después de haber hecho el amor con su cuñada, vuelve a sentir lo mismo. Tal vez esta estructura cíclica sirva para sugerir la posibilidad de que el encuentro se vuelva a repetir a pesar del temor y del arrepentimiento.

Aparentemente, Emilia había vivido reprimida por su madre, pues es solamente después de su muerte que admite que, aunque se resistiera a aceptarlo, se había sentido atraída por mujeres: “Marzena no se movió un centímetro, no hizo nada para esquivar la cercanía de mi cuerpo, que era un cuerpo caliente y malicioso; abrumado por la novedad de aquella tarde, *una novedad que no lo era del todo*: ¿desde cuándo me habían gustado las mujeres?”. Emilia ve su vida hasta entonces como ciega, inadvertida y desperdiciada. Este día se ha liberado: “...me desvestí a manotazos, tan torpemente como si fuera un niño, una criatura que no soporta más las ataduras.”

La palomilla “dorso de diamante”, que tiene una evidente funcionalidad en el relato, es un insecto procedente de Europa que ataca los vegetales como el repollo, el brécol, la coliflor y otros. Pero hay un hongo, que Marzena se dedica a estudiar, que ataca a su vez a este insecto. Por eso, mientras Marzena y Emilia hacen el amor, la segunda se compara con este insecto: “Yo era el insecto, la palomilla cumplidora; tragaba plácida y regurgitaba el alimento, que a su vez iba nutriendo a otra criatura enamorada y cruel, su vulva autónoma que respiraba sola”. Luego, la narradora cambia de tono y señala: “Al incorporarme para mirar su espalda, noté que había sudado mucho; me convencí de que aquel, y no el de los insectos, era el genuino dorso de diamante. Entendí entonces su pregunta, su ciencia, su perversidad: todo el furor que me atrapaba bajo la media tinta de ninguna luz”. Emilia se siente atrapada por la pasión (el furor) de aquel momento en una situación gobernada por el instinto, y no razonada (bajo la media tinta de ninguna luz).

Seguramente como consecuentica del predominio de la temática sexual, las imágenes sensoriales que predominan en este cuento son las táctiles y no las olfativas como ocurre en muchas de sus novelas. Pero hay que señalar que abundan también las visuales y las auditivas.

Estos últimos cuentos de Montero son muy superiores a los que publicó en *Veintitrés y una tortuga*. “1983” es el más parecido a los enigmáticos cuentos de su primer libro, ya que está concebido como un rompecabezas, en el que hay que reconocer y combinar los múltiples datos y alusiones para poder entenderlo y descifrar su significado. Los otros dos, “Corinne, muchacha amable” y “Dorso de diamante” son, por el contrario, más claros y más directos, y en ellos la autora incorpora temas como el vudú y el erotismo que aparecen también en varias de sus novelas.

1.5. Las crónicas: *Aguaceros dispersos*

A la hora de aproximarnos a la obra novelística de Mayra Montero puede resultar útil conocer algo sobre la autora, sus intereses, sus gustos, lo que le apasiona o lo que detesta. Y en este sentido, la lectura de *Aguaceros dispersos*, libro publicado en noviembre de 1996, que contiene una selección de 44 columnas aparecidas en *El Nuevo Día* entre 1992 y 1996, es un buen ejercicio propedéutico. La lectura atenta de estos ensayos permite captar la personalidad, la ideología y el estilo de la autora, así como descubrir el origen de algunos de los asuntos que aborda en sus novelas.

La obra está organizada en nueve secciones unidas por un tema común; la misma autora afirma en el prólogo que algunas de éstas se resisten a la clasificación y que las acomodó donde mejor pudo.

De las primeras diez, que están agrupadas bajo el epígrafe “Junio en la memoria”, las más interesantes y mejor logradas son la primera y la última. En la primera, “La flor más viva de Port-au-Prince”, nos presenta a Madame Lulú, la abuela de una de sus amigas de la niñez a quien conoció en Cuba. Este texto es importante para el estudio de la obra de Montero porque en él revela que todas sus historias sobre Haití tienen su origen en los

cuentos que le narraba esta señora y en los recuerdos del antiguo baúl que tenía, lleno de objetos curiosos y misteriosos. El ensayo comienza con el relato de la muerte de la anciana, ya centenaria. Más adelante, la autora recuerda el día en que la conoció y cómo la anciana le había preguntado qué quería ser cuando fuera grande. Al contestarle que “diplomática”, la señora le dice que esa carrera no le conviene porque podía tener la mala suerte de que la mandaran a Haití, un país maldito. Se trata, según la anciana, de un país en el que ella misma había caído en desgracia después de dormir una siesta bajo el árbol de la muerte. A partir de ese momento su vida se trastorna y todo le va mal. Montero confiesa que quedó impactada con las historias que esta vieja señora le contó sobre Haití, y le sorprendía que, aunque Madame Lulú destilaba odio hacia ese país, al mismo tiempo dejaba entrever algo de nostalgia y de amor por él. Esta relación ambigua fue la que inspiró más tarde a Montero para crear algunos de sus textos literarios.

En este ensayo está presente también el tema de la muerte, uno de los más frecuentes de la autora. Y junto a él, el tema ya mencionado de Haití, asociado a lo misterioso y a la superstición, y el tema de la mujer, de historias basadas en una mujer interesante que la ha impresionado de alguna forma. La metáfora del título “La flor más viva de Port-au-Prince” hace referencia a dos tópicos, a la belleza de Lulú en su juventud en Haití y al atractivo que tuvieron sus historias sobre este país para Montero, que las ha recreado y reelaborado en sus novelas, cuentos y ensayos. Así se sugiere que, aunque Madame Lulú haya muerto, vive todavía en sus textos.

El último ensayo de esta primera parte tiene que ver también con una mujer vieja – un personaje real- que impresionó a Montero: la antropóloga judía norteamericana June Rosenberg. A diferencia de Madame Lulú, a ésta la conoce en su edad adulta y la admira porque siendo una mujer educada y de la clase alta se interesa por la cultura y el problema

racial de dos de los países más pobres del Caribe: Haití y la República Dominicana. June Rosenberg nació en Nueva York, hija de un abogado y de una campeona del golf. Cuando tenía diecisiete años trabajó con un programa internacional bajo el auspicio de Rockefeller en el que aprendió español, francés y creole y durante ese viaje tomó conciencia de los problemas de Haití. Después de terminar sus estudios en prestigiosas universidades en los Estados Unidos y trabajar por un tiempo con las Naciones Unidas, se estableció en la República Dominicana, donde fundó la cátedra de antropología en la Universidad Autónoma de Santo Domingo; allí investigó, escribió y sirvió como mecenas de otros investigadores. Rosenberg publicó uno de los libros más importantes sobre el sincretismo de los cultos del Caribe, que Mayra Montero sin duda utilizó para escribir su tercera novela, *Del rojo de su sombra*, en la que se acerca a la ceremonia del Gagá, un ritual mágico religioso que celebran los haitianos que trabajan como braceros en las plantaciones azucareras de la República Dominicana. Cuando Montero publica este ensayo, Rosenberg se encuentra enferma y casi ciega, vive sola en un cuartucho en Santo Domingo y no tiene los medios ni siquiera para comprar medicinas. La autora siente una gran compasión por la investigadora y se pregunta en qué pudo haber fallado, para terminar asociando la mala suerte de esta extraordinaria mujer con la superstición y con su interés y su amor por Haití.

Entre los ensayos de esta primera parte hay varios más que también merecen mencionarse. “Escrito para Miguelina” trata de una sirvienta dominicana a la que Montero conoció en una casa de campo cerca de la frontera entre Haití y República Dominicana. La autora admira a esta joven analfabeta por lo trabajadora que es y por su estoicismo. Inmersa en la rutina, comienza a trabajar desde el amanecer hasta pasada la medianoche y realiza todas las tareas de esa casa. Sólo recesa los fines de semana cuando va a su casa en un pueblo cercano, pero allá tampoco descansa, pues debe ayudar a su madre que tiene otros

hijos menores. Lo importante de este ensayo es que nos permite conocer mejor a la autora y revela una faceta importante de su personalidad: su compasión y su humanidad. Vemos cómo se interesa por una muchacha que carece de atributos especiales y que no tiene el refinamiento intelectual que los estudios le han conferido a June Rosenberg ni posee el don de comunicar cuentos misteriosos, que es el patrimonio de Madame Lulú. Miguelina ha tenido la mala suerte de nacer pobre, la vida que tiene y la que le espera en el futuro es una de trabajos, parecida a la de la esclavitud; Montero se conmueve de verla tan joven, tan callada, tan explotada. Expresa asimismo en este texto su repudio hacia las señoras de la clase alta (la dueña de la casa y alguna visitante) que ven la explotación de la sirvienta con indiferencia, sin mostrar interés ni compasión.

“Myrna Loy llora en la Dieciocho” pone de manifiesto, por su parte, la simpatía, la comprensión y la compasión que la autora siente hacia un homosexual drogadicto y prostituido que deambula por la parada Dieciocho, en Santurce. Montero intenta concienciar a sus lectores de que los familiares de las personas con estas tendencias podrían salvarlos y ayudarlos a que vivieran una vida digna si les brindaran apoyo, comprensión y amor. El que haya incluido este texto sobre un homosexual junto a otros textos sobre mujeres, nos permite apreciar su apoyo y simpatía hacia los “gay”.

En esta primera parte, Montero trata otro tema que nos ayuda a conocer mejor su pensamiento: el de las bellas sin cabeza. Trata de mujeres que se preocupan mucho por su belleza física, pero que hacen muy poco por cultivar su mente y su espíritu. El artículo titulado “Camila”, en el que la autora compara a Camila Parker Bowles con la princesa Diana, es el que mejor ilustra esta idea. Nos presenta a Diana como una ignorante que vive obsesionada por el ejercicio y por las arrugas; en cambio, a Camila la describe como una

mujer inteligente, que sabe de política, que sabe cocinar y que debe ser mucho más divertida que Diana.

La segunda sección de *Aguaceros dispersos*, que lleva por título “Apasionata”, incluye cuatro textos que nos acercan a otra de las grandes pasiones de Mayra Montero: la música clásica, sus intérpretes y sus instrumentos. El interés por estas cuestiones se revela de forma muy viva en una de sus novelas eróticas, *Púrpura profundo*. En la primera de estas columnas observamos también su interés por lo insólito. En “Molto Vivace”, un director de una orquesta sinfónica se golpea en la frente con la batuta, pero continua con el espectáculo y dirige a la orquesta durante cuarenta y cinco minutos salpicando al público con su sangre. También se menciona a otro otro excéntrico director que se quita la camisa mientras dirige la *Segunda* de Sibelius. Por otra parte, el caso más llamativo y extraño es el que ocurre en una de las pausas de un concierto: una mujer que se había acercado al escenario, llama al director y, mientras levanta a un niño, le dice que aquél es su hijo.

En otra de las columnas, “Morir con Stradivarius”, Montero se acerca a uno de sus temas frecuentes, el de la muerte, pero esta vez asociado a la historia de unos violinistas dueños de Stradivarius y que mueren los dos en sendos accidentes de aviación. El segundo fallecido parece que le había dicho a un amigo que le gustaría morir así, lo que nos traslada al territorio de las premoniciones.

Uno de los grandes amores de Montero, los animales, sirve para unificar la tercera sección del libro. En “Las palomas de Copenhague” revela su sensibilidad y su amor hacia los animales. Cuenta como un día que iba para el cine recogió una paloma herida y se la llevó adentro, y relata con detalle cómo pudo percibir el momento exacto en que el pequeño animal se murió. En este caso, combina el tema de la muerte, que ya señalamos que es muy frecuente en ella, con la sensibilidad hacia los animales. En concreto, defiende a las

palomas a las que muchos quieren eliminar con variadas excusas: que su excremento causa enfermedades, que les molesta el zureo que emiten o que ensucian las estatuas y los edificios con sus heces. También afirma que en Cuba han desaparecido las palomas y los gatos, y con ello parece insinuar que han servido como alimento para los hambrientos al tiempo que sugiere irónicamente la posibilidad de que ese uso pueda extenderse entre sus lectores.

Otra de las columnas dedicada los animales le sirve para criticar con ironía el uso que los investigadores de diferentes disciplinas hacen de los animales. “De morado color” trata sobre los experimentos que han realizado con monos Rhesus en los que los enseñaron a contar usando berenjenas. A partir de un dato real, la autora da un salto imaginativo y fantasea con que otro científico hará nuevos experimentos en los que les dará teléfonos celulares a los monos, cosa que le parece nefasta porque, según ella, al que habla mucho por teléfono se le embotan las neuronas. Critica asimismo los programas que transmite la televisión puertorriqueña: los infantiles tienen competiciones absurdas y payasos detestables, las telenovelas no aportan nada positivo, aquellos en que los ministros religiosos salen pidiendo el diezmo, vestidos ostentosamente, y los pésimos programas de entrevistas que nos llegan de Miami. En esta última columna se pone de manifiesto el sentido del humor y la ironía propios de la autora. Valga un ejemplo: “Películas, pocas. De vez en cuando, alguna de Stallone, que tiene esa forma tan diáfana de hablar.”

Los cuatro ensayos de la cuarta parte del libro tienen que ver con el interés de Montero por los temas científicos, que comenta libre e ingeniosamente, relacionándolos con nuestra vida cotidiana para criticar algún aspecto de ésta. En “Elogio a la enormidad” describe los vegetales gigantes producidos por un científico inglés y expresa su rechazo a estos manejos con la genética de los alimentos. Piensa que con el paso del tiempo se

demostrará que estos productos tendrán consecuencias nocivas para los que los ingieran. Como ejemplo del humor típico de Montero veamos la siguiente oración que resume lo que nos podría pasar si ingerimos los alimentos modificados: “Quien sabe si de repente también se nos empieza a estirar el cuello -léase Lewis Carroll- o nos crecen los dedos de los pies, o se nos alarga peligrosamente la lengua -esa implacable-, o, en el peor de los casos, nos sale un vigoroso rabo.”

En “Ciclones con nombres tiernos” la autora deja correr su imaginación e inventa cómo les ponen nombres a los huracanes. Las mujeres escogen los nombres de sus novios y los hombres los segundos nombres de sus exesposas.

En “Bretón en Plaza” utiliza la ironía para burlarse de muchos puertorriqueños de las clases privilegiadas que no pueden pasar un fin de semana sin visitar Plaza Las Américas. Un viernes por la tarde, debido al paso de un huracán, el centro comercial cierra sus puertas y no las vuelve a abrir hasta el domingo, por eso dice la autora: “Vivir sin Plaza casi un fin de semana es algo más cercano a la catástrofe que la catástrofe en sí”. Mientras la autora visita Plaza, se encuentra con unos empleados de la Autoridad de Acueductos que le explican cómo unas plantas que se introdujeron en la isla con fines ornamentales han proliferado en los lagos y embalses y causan la sedimentación del agua. Montero inventa la historia de cómo llegaron los jacintos y las lechugas ornamentales al país. No abunda en datos científicos, sino que continúa ironizando, para terminar con la afirmación de que la multitud congregada en Plaza, el pregón de los altavoces llamando a las madres de los niños perdidos y la historia de la sedimentación de los lagos, son aire puro después de la tormenta.

La última de las columnas de esta cuarta sección trata de una espora bacteriana que los científicos de una universidad de California encontraron en el interior de una abeja que

había quedado atrapada en ámbar en la República Dominicana. El ámbar protegió a la espora del aire, del agua y de todo lo que le hubiera causado daño durante millones de años, por eso los científicos pudieron “despertarla” o hacer que se convirtiera en bacteria. La autora se pregunta de qué uso le sería al mundo actual el volver a la vida estos organismos prehistóricos.

En todos los textos mencionados la autora proporciona datos científicos de forma amena, a veces incluye los nombres de los investigadores, los nombres de los libros que han escrito y los nombres científicos de las plantas o de los organismos de los que habla. Son ensayos que ponen de manifiesto el interés de la autora por los temas científicos que también, algo que también aparece en sus novelas.

El ensayo que abre la quinta parte de *Aguaceros dispersos*, “La vida es un sueño fuerte”, es seguramente uno de los mejores del libro, y al igual que los tres que le siguen, presenta el tema de la muerte. Montero recibe la noticia de la muerte de su entrañable amigo, Severo Sarduy, que vivía en París y ofrece noticias sobre su relación de amistad. Sarduy le había escrito hacía algunos días y le había enviado su último poemario y ella le había contestado comentándole el libro, pero luego se entera de que el mismo martes que había recibido la carta el poeta cubano había muerto mientras dormía la siesta. Al hilo de su evocación, Montero recuerda que Sarduy llevaba tiempo añorando el Caribe, su patria y sus cosas -las frutas caribeñas, su clima, su vegetación-, por eso reproduce una décima que Sarduy había dedicado a las frutas del Caribe y en la que se vertía la nostalgia que sentía por su isla. También recuerda que en una de sus cartas él le había preguntado qué significado tenía en sus novelas Papá Lokó, y que ella le había contestado que era la Ceiba sagrada para los lucumíes, y para los haitianos era símbolo del monte y el guardián de los altares. En ese intercambio, la autora lo había invitado a que viniera a visitarla, le había

hablado de un árbol de ceiba que ella había sembrado en su casa y le había escrito que, cuando él viniera, le darían de comer y saludarían a los espíritus de los muertos (según la tradición yoruba, las ceibas gozan de un apetito eterno y los espíritus de los muertos viven en el follaje de estos árboles). Sarduy, por su parte, le había respondido con un soneto precioso en el que expresaba su deseo de volver a casa, lo que se podría interpretar en un doble sentido: el deseo de volver a Cuba o el deseo de morir. Aunque el foco del ensayo es el recuerdo de Sarduy, también se pueden apreciar en él el interés y el respeto que la autora manifiesta por las religiones africanas y sus costumbres y ritos.

El segundo ensayo de esta sección trata sobre los ingleses que descubrieron la tumba del rey Tutankhamon en Egipto y relata cómo dos de ellos murieron poco después de haber celebrado un almuerzo allí, como si hubiesen sido víctimas de una maldición. El arqueólogo, Howard Carter, su mecenas, Lord Carnavon, y el fotógrafo Harry Burton participaron de un almuerzo en uno de los pasillos de la tumba del rey Tutankhamon y al poco tiempo dos de estos tres hombres murieron. Y estos hechos históricos le sirven a la autora, amiga siempre de lo misterioso, de las supersticiones y del humor, para inventar historias increíbles con las que explicar lo sucedido.

En “La ventana indiscreta” Montero alude a un verano muy caluroso que le recuerda el de la película “Rear Window”, de Hitchcock. Uno de los personajes de esta película que se entretiene observando a sus vecinos, descubre que otro mató e hizo desaparecer a su esposa. Montero comenta que en la actualidad vivimos encerrados y ya no abrimos las ventanas cuando hace calor porque tenemos aire acondicionado; de ahí que nadie eche de menos a ninguna vecina, y no nos demos cuenta de si su marido la mató o sigue viva. Recurre a la ironía y el humor al confesar que ella pasa lista todas las mañanas para ver si falta alguna de sus vecinas. En este ensayo la autora critica también a los que se

han horadado el cuerpo, el llamado “body piercing”, que ella considera un crimen contra sus propios cuerpos. En el texto se puede apreciar el interés de Montero por el buen cine y se manifiesta además un caso de coincidencia intertextual. El cuento de Ana Lydia Vega titulado “Caso omiso” trata el mismo tema, pero mientras esta segunda autora lo aborda desde la ficción, Montero lo hace desde un discurso factual.

El último de los ensayos incluidos en esta parte y el que da nombre a la sección, “Despertar al general”, trata de uno de los últimos gobernadores que tuvo Puerto Rico en tiempos de España, el general González Muñoz, que llegó a la Isla a comienzos del 1898, con el fin de establecer un gobierno autonómico y el mismo día de su llegada murió de un ataque cardíaco mientras dormía la siesta. Su biznieto quiere realizar una investigación para saber con exactitud de qué murió el bisabuelo. Montero piensa que la realidad es más predecible que la imaginación y por eso, valiéndose del humor, prefiere inventar la historia de las últimas horas del general. Para aludir al envenenamiento recurre a los modelos literarios y lo imagina expulsando un vómito negro como Madame Bovary.

La sexta parte del libro, intitulada “Lejos del rebaño”, trata mayormente de noticias curiosas que la autora lee o ve por televisión; en estas columnas, además de informarnos sobre el hecho extraño que reseña, se permite criticar algunos aspectos de la vida actual. En “Sueño de una noche de informática” llama la atención el título parodiado de una obra de Shakespeare para una noticia sobre la ignorancia de un chico muy diestro en computadoras que termina arrestado por acceder las computadoras del Gobierno de los Estados Unidos y divulgar información privilegiada. La autora critica a los niños de hoy que pasan muchas horas frente a una pantalla y cree que esa costumbre evita que se desarrollen físicamente y además les daña la vista. “Lejos del rebaño” toma su nombre de una obra de arte del inglés Damián Hirst, que consiste en un estanque lleno de formol y una oveja muerta. En este

artículo comenta las penurias económicas que pasan los artistas que se establecen en París, los trabajos pedestres que tienen que realizar para sobrevivir y el escaso número de compradores de arte que existen hoy día. Al describir la obra Hirst y al preguntarse la autora dónde la colocará el japonés que la compre y cuántas veces habrá que cambiar el formol y la misma oveja muerta, está criticando un tipo de arte extravagante y el concepto dominante de lo que es el arte moderno. Este artículo recuerda otro, mucho más largo, escrito por uno de los periodistas y novelistas norteamericanos más originales y célebres, Tom Wolfe, en el que se criticaba la falta de habilidad artística y de talento de muchos de los artistas contemporáneos de la segunda mitad del siglo XX.

De las columnas que aparecen en la séptima parte de esta obra, “Enemiga del alma”, sólo la que lleva por título “Boulevard Allegre” parece importante para el estudio de sus novelas. En este texto la autora relata la visita a una botánica en La Martinica atendida por una negra muy vieja que prepara brebajes para todas las enfermedades del cuerpo y del alma, y en el texto describe con detalle la choza y el comportamiento de la curandera, que les pide permiso a los árboles o a las plantas para arrancarles una hoja y después les pide perdón. En una de sus novelas haitianas, *Tú la oscuridad*, uno de los personajes se comportará precisamente de la misma manera. Montero compara a esta curandera con los vegetarianos que salen por televisión quienes también recomiendan las infusiones a base de hierbas, pero que, a diferencia de la Madame del Boulevard Allegre, no consideran las plantas como seres vivos y no les tienen ningún respeto. La autora revela en este artículo su antipatía hacia los vegetarianos que salen por la TV y su manía de referirse a las carnes como cadáveres, sin reconocer que las hojas de las plantas que utilizamos como remedio también lo son. Los demás artículos de esta sección tratan sobre

el disgusto que le producen a la autora las encuestas telefónicas y las charlas sobre motivación, la autoestima y otros temas psicológicos.

En la octava sección la autora agrupa tres textos relacionados con distintos deportes. En el primero relata la tragedia de unos alpinistas que van a escalar el Everest, los sorprende una tormenta y mueren allí. Valiéndose de su imaginación, de su espontaneidad y del sentido del humor, la escritora nos cuenta la muerte de uno de ellos y aunque se trata de un hecho dramático, Montero sabe presentarlo con naturalidad.

El segundo artículo, “Camerún”, trata sobre la Copa Mundial de Fútbol que se estaba celebrando en el 1994 en los Estados Unidos. A Montero le llama la atención que el equipo de Camerún, después de anotar un gol, forme una fila de tres o cuatro jugadores y baile “una sensual danza lucumí”. La autora critica el racismo de los comentaristas deportivos norteamericanos que se burlan del estilo del portero de este equipo y critica la ignorancia de la mayoría de los estadounidenses, que desconocen que en su país se está celebrando un evento de esas características. El último artículo de esta sección describe el amor de Montero por el béisbol, y en él confiesa abiertamente que la literatura y este deporte son sus dos grandes pasiones.

De la novena y última parte, “Rumbas del corazón para muertos anticipados”, sólo mencionaremos las últimas dos columnas. “Brujas de primavera” es un comentario sobre los que visitan el supermercado a altas horas de la noche. La autora se recrea inventando historias sobre estos parroquianos según lo que compran. Por ejemplo, un hombre elegante que lleva chocolates, cepillos de dientes y Caladryl, seguramente va a encontrarse con una bruja, pues en el *Tratado sobre brujas* de Piotrv Blaski se asegura que a las brujas les encanta el chocolate y que después de comerlo se cepillan los dientes obsesivamente. Se lo comen, aunque les cause urticaria, para eso es el Caladryl. El texto incluye numerosas

alusiones cultas: la de la flor de la mandrágora, cuya raíz recuerda la forma del cuerpo humano y a la que antaño se le atribuían numerosas virtudes y se usaba para la práctica de la hechicería; la referencia a *La Quinta* de Chaikovsky, a Oscar Wilde o a Brahms. También se revela en el texto una vez más el gusto de Montero por el ocultismo, por la hechicería y por la música clásica y sus intérpretes.

El texto que da título a esta sección y que es el último del libro, “Rumbas del corazón para muertos anticipados”, trata de los epitafios que la autora ha leído y que le han parecido curiosos y de otros que ha escrito. Anticipa que nadie podrá poner el epitafio en su tumba porque la incinerarán. Se lo pondrán a su urna con la que jugarán sus perros y gatos. En su epitafio Montero nos ofrece una visión de sí misma. Se percibe como una persona alegre, apasionada, sensual, supersticiosa, amiga de lo misterioso y con sentido del humor.

Aguaceros dispersos nos muestra la personalidad, los intereses y el estilo de Montero. En estos trabajos trata algunos de los asuntos que más tarde elaborará en sus novelas y ensaya los rasgos más notables de su estilo. Entre sus temas encontramos: la muerte, la superstición, el gusto por lo extraño, lo maravilloso, lo misterioso, lo mítico, su interés por las culturas primitivas y por las religiones afrocaribeñas; su fascinación por la música, especialmente la clásica; su atracción por la historia del Caribe y los problemas políticos y sociales de la zona; su curiosidad por la ciencia y sus descubrimientos y misterios; y su comprensión y simpatía hacia los homosexuales, entre otros. Un tema que aparece en sus ensayos y que no ha desarrollado en sus novelas es el del deporte.

En cuanto a su ideología, la autora manifiesta una mentalidad muy abierta, muy liberal e igualitaria en asuntos que atañen a las minorías (raciales, sociales, sexuales). Es una defensora a ultranza de los animales, una amante de los libros y de la lectura. Se proyecta como una persona sensible y humanitaria; inteligente, poseedora de mucha chispa

y un gran sentido crítico. En cuanto al estilo de nuestra autora, podemos señalar la claridad como rasgo más sobresaliente de sus ensayos. Es significativo en el estilo de esta autora el uso frecuente de alusiones de todo tipo: científicas, literarias, históricas, políticas, deportivas, geográficas, cinematográficas... Se destaca asimismo el uso de la ironía para reforzar la crítica y el sentido del humor.

1.6. Una novela biográfica: *Vana Ilusión*

Vana Ilusión, las memorias de Narciso Figueroa noveladas por Mayra Montero, constituye una obra esencial para la historia de la música y de la cultura puertorriqueña. Es la biografía de Narciso, pero también la de su familia, la del Quinteto Figueroa, el primer grupo de música de cámara puertorriqueño. Guiados por los conocimientos musicales de sus padres, él director y organizador de bandas y ella talentosa pianista, sus ocho hijos consiguen estudiar en prestigiosas instituciones especializadas en música clásica en Madrid y en París y graduarse todos con honores. Esto fue posible gracias a la fe, el tesón y los sueños de la madre, que puso todo su empeño en educar a sus hijos para que lograran la meta que ella no pudo alcanzar.

Montero nos ofrece un amplio panorama del Puerto Rico de la primera mitad del siglo XX. Sutilmente, nos presenta también las injusticias que cometían los poderosos con los de las clases inferiores, como le pasó a la madre de los Figueroa antes de casarse. Se relata así cómo había encargado un piano de buena marca, pero al llegar al puerto, a una señora de la clase alta se le antoja y consigue quedarse con el instrumento. Se revela la necesidad económica en la familia de los Figueroa; Narciso con sólo 11 años sustituía a su

madre tocando el piano en el cine y hasta el día antes de embarcarse a España, con diecisiete años, trabajó como pianista de las orquestas de San Juan amenizando bailes.

La niñez y adolescencia de Narciso estuvieron marcadas por varios sucesos: el estallido de la Primera Guerra Mundial, el terremoto de 1918, que se produce mientras él se encuentra en un salón de clases en San Juan, y una epidemia de peste. Todas estas experiencias lo ponen en contacto con la muerte y el sufrimiento a muy temprana edad. La familia Figueroa Sanabia solía combatir la tristeza refugiándose en la música. Aunque los Figueroa eran pobres, se codeaban con gente influyente en el país; así cuando la madre se empeña en que el maestro Henri Ern, un prestigioso músico alemán que está de vacaciones en Puerto Rico, le conceda una audición a Pepito, consigue que el doctor Ashford interceda por ella. Cuando Ernesto Lecuona visita el país, va a la casa de los Figueroa a escuchar a Pepito y a Narciso y se hace amigo de la familia.

De entre todos los personajes descritos en la biografía, sobresale la figura de la madre por ser el eje que dirige a toda la familia, por tener una personalidad fuerte, decidida y sacrificada. Carmen Sanabia se presenta como una pianista genial, quien en su juventud estuvo a punto de irse a estudiar a Berlín, pero a la que las circunstancias económicas y familiares se lo impidieron. Ama la música y se ha esforzado por transmitirles a sus hijos esa pasión; sueña lograr, por medio de ellos, lo que ella no pudo hacer: estudiar en Europa y convertirse en músico de renombre internacional. Con los ahorros de las clases de piano que imparte, va comprando a cada uno de sus hijos todo lo necesario para su viaje de estudios a Europa. También los educa para que sean disciplinados, respetuosos y luchadores. A ella le corresponde decidir cuándo están listos para irse a estudiar a fuera de la isla, cuándo deben regresar de vacaciones a Puerto Rico y hasta cuándo terminar una relación amorosa que le parece que no conviene para las actividades del Quinteto. Por otra

parte, se transmite la imagen de unos hijos dóciles y respetuosos, incapaces de contrariar a su madre y dispuestos a realizar sus sueños. De hecho, y según se relata, ella logró de sus hijos casi todo lo que se propuso y los hermanos destacaron en sus estudios musicales. La Segunda Guerra Mundial frustró, sin embargo, lo que fue su gran sueño: que el Quinteto Figueroa lograra establecerse exitosamente en Europa.

Cuando Narciso se embarca para España es un joven inmaduro de diecisiete años; deseoso de conocer mundo, vive fascinado por el mar y por los barcos. Nunca había tomado licor, no sabía lo que eran las alcachofas, nunca se había enamorado. La primera noche en el barco se emborracha con vino y se indigesta con alcachofas a su llegada a Cádiz. Más adelante, cuando se nos relatan sus experiencias en Madrid, se nos describe como un chico sentimental y enamoradizo, pero a la vez, muy respetuoso. Nunca se atreve a propasarse con ninguna de sus compañeras ni a declararles sus sentimientos a las muchachas de las que se enamora platónicamente. La autora lo presenta como un joven tímido y hasta pusilánime, pues la primera experiencia sexual que tiene ocurre a los treinta y tres años y fue la mujer la que tomó la iniciativa, sugiriéndose así que tal vez no se atrevía a declarar su amor a nadie porque no tenía nada que ofrecer; era un pobre estudiante que se sostenía con lo que ganaba tocando el piano mientras estudiaba en Madrid y en París. Sus ingresos le daban escasamente para subsistir, aunque contaba también con lo poco que le enviaban sus padres.

La narración no sigue un orden estrictamente cronológico; la autora adelanta y retrocede en función de sus necesidades expresivas. Narciso Figueroa guardaba numerosas fichas con los recuerdos de sus años en Europa y estos son los textos que sirven como materia prima para la escritura de la novela. Aparte de esas notas, la autora se reunió muchas veces con el músico para aclarar las dudas que le iban surgiendo. Además,

Montero, en un verdadero ejercicio de documentación casi periodística, visitó los lugares donde vivió y donde estudió, y llegó incluso a tomar fotos a los salones de clase. También trató de encontrar a alguno de sus antiguos compañeros de clases, aunque esta búsqueda resultó infructuosa, pues cuando consiguió localizar a una de ellas, de la que Narciso se había enamorado platónicamente en su juventud, la mujer se muere pocos días antes de que la autora pueda reunirse con ella.

Los capítulos centrales de la obra tratan de los años que Narciso y sus hermanos pasan en Europa. Menciona sus maestros, sus compañeros de clase, los músicos con los que tocó, los recitales de intérpretes famosos a los que asistió, las personalidades que conoció y los sucesos importantes que ocurrieron mientras estaba en Madrid y en París. De su época en Madrid, menciona a Sara Hernández, la hija de un diplomático cubano, Hernández Catá, que ejercía como tutor de los hermanos Figueroa; a Albina Madinabeitia, una violinista vasca a quien Narciso acompañaba al piano y con quien viajaba habitualmente a distintos puntos de España para ofrecer recitales. Durante sus años en Madrid, Narciso recibe una invitación de la reina María Cristina para dar un concierto en el Palacio Real; para esta ocasión se requería chaqué y, como él no tenía, se vio obligado a alquilar uno, pero todos los que consiguió le quedaban grandes. La dueña de la pensión se ofreció para arreglárselo con alfileres, pero mientras tocaba hizo un movimiento brusco y saltaron los alfileres que le sostenían los pantalones en su sitio y pasó una vergüenza muy grande, pues sentía que había hecho el ridículo. Mientras estuvo en París, conoció a Stravinsky, el famoso compositor y pianista ruso; tomó clases con Nadia Boulanger, profesora y directora de orquesta, y con los profesores Cortot, Mangeot y Thibaud quienes les sugieren la idea del Quinteto.

Montero también describe los castos amores de Narciso, primero hacia Sara Hernández y luego hacia Albina, la joven violinista a quien acompañaba al piano en los recitales. Cuando llega a París se vuelve a enamorar platónicamente de una compañera de L'Ecole Normale de Musique llamada Ginette. A ninguna de estas chicas se atrevió a declararle su amor. Cuando Narciso tiene ya treinta y tres años aparece Angelita, una bailarina argentina muy atractiva, hija de españoles, que ya tenía un hijo adolescente, y que necesitaba un pianista que supiera tocar música de Manuel de Falla y de otros compositores españoles. Contratan a Narciso y se van de gira por Alemania. Angelita era amante del empresario que había organizado la gira artística, pero la bailarina se enamora de Narciso y lo seduce. Sostienen un apasionado romance hasta que se entera el empresario polaco: Narciso se despierta un día con una pistola apuntándole en la sien.

La autora detiene la narración en este punto para transcribir otros recuerdos de Narciso. Utiliza su invención para dilatar y retrasar la acción e incrementar así la tensión y el suspenso. Se vale del recurso de decir que mientras el polaco le apuntaba con la pistola a Narciso, a éste le vinieron a la mente muchos recuerdos de otras épocas. Narciso se echa a llorar al recordar el magistral concierto de violín ofrecido por Fritz Kreisler, que lo conmovió tanto que se le saltaron las lágrimas; recuerda también a su madre y a sus hermanos y lo que éstos sufrirían al enterarse de su muerte, se acuerda de su infancia en San Juan, de su juventud en Madrid y de lo joven que moriría si el empresario llegase a dispararle. Continúa recordando a sus compañeros de la escuela de música de París, a sus profesores, y anécdotas de unos y otros para alargar la acción. Finalmente, cuando el empresario lo ve llorando, sale del cuarto sin hacerle daño, ni a él ni a Angelita. Se desquita de ellos yéndose con el dinero y ellos tienen que ingeniárselas para pagar el hotel y regresar a París.

Los profesores de L'Ecole Normale de Musique pensaron que entre los cinco hermanos Figueroa podrían crear un Quinteto que se dedicara a viajar por el mundo llevando la música de cámara de los grandes compositores franceses. Como había tres violines, les sugirieron que uno de ellos cambiara el violín por la viola; le tocó hacerlo a Guillermo, quien se enamoró luego de este instrumento. El Quinteto quedó constituido de la siguiente forma: Pepito y Kachiro tocaban el violín; Narciso, el piano; Guillermo, la viola, y Rafael, el violonchelo. Debutaron en París y luego decidieron venir de vacaciones a Puerto Rico, como quería la madre, que se había enterado de que Narciso estaba enamorado de una bailarina y de que esta relación interfería con sus responsabilidades.

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, los Figueroa están todavía en Puerto Rico y no pueden regresar a Francia. Viajan a Nueva York y allí pasan casi toda la guerra. Un amigo les avisa que deben marcharse cuanto antes porque están reclutando a todos los hombres que encuentran para el ejército. Ellos envían su piano, sus pertenencias y sus documentos por barco, pero tienen la mala suerte de que el barco que lleva sus diplomas, recuerdos y programas se hunde en alta mar.

Esta pérdida y la frustración de verse imposibilitados de regresar a Europa, sume a Narciso en una depresión. La autora aprovecha este período de melancolía en la vida de Narciso para transcribir otros recuerdos de su juventud. Nos dice que el músico se pasaba los días rumiando sus años en París.

Una vez terminada la guerra, Pepito regresa a Nueva York, Narciso comienza a dar clases de piano en la academia de música de la familia y a tocar en orquestas. En el 1956, Pablo Casals visita la Isla por primera vez y luego se establece en Puerto Rico, con lo que su presencia logra generar una gran actividad cultural y un interés especial por la música de cámara en el país. Se fundan el Festival Casals y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, y

esto provee taller para los Figueroa, que se unen a don Pablo en este despertar de la música clásica en la Isla. Poco después abre sus puertas el Conservatorio de Música de Puerto Rico donde les ofrecen a Pepito y a Narciso las cátedras de violín y piano respectivamente. Más tarde contratan a su hermana Carmelina para la cátedra de solfeo, pues no había nadie en la Isla con la preparación que ella ostentaba. En 1968 se les une Guillermo como profesor de viola y, más tarde, Kachiro como maestro de violín. De los demás hermanos, Leonor, la hermana mayor, murió poco después de regresar de Europa; Angelina enseñó siempre en la academia de música de la familia y Rafael, el menor de los hermanos, en la Escuela Libre de Música.

Narciso se casó dos veces, pero, a diferencia de sus hermanos, no tuvo hijos. Fue muy feliz con su segunda esposa, especialmente la temporada que vivieron en Barcelona y en la que él se dedicó a visitar a sus amistades y a componer danzas. Sus hermanas permanecieron solteras, y, en su opinión, se sacrificaron sosteniendo la familia por el sueño del Quinteto. A pesar de que las hermanas nacieron durante la primera mitad del siglo XX, cuando no existía la liberación femenina en Puerto Rico, la madre las envió a Europa a prepararse y todas terminaron y se destacaron en sus estudios igual que los varones. Aparentemente, fue idea de la madre el que las hermanas trabajaran para sostener a los varones que formaban el quinteto. Fue segurametne un sacrificio de las hermanas debido al machismo materno:

Ninguna de mis hermanas se casó. No sé si en la intimidad lo lamentaron, supongo que en alguna ocasión ansiaron tener su propia familia. Renunciar a tenerla fue parte del sacrificio que hicieron por nosotros, por los varones de la casa. Visto de este modo, no pudo haber sido más injusto. Pero corrían

otros tiempos, los años fueron pasando, ellas entendieron que su deber estaba allí, junto a mis padres, sosteniendo la casa para sacar adelante aquel sueño, el único que nos permitimos en nuestras vidas: el de ser un gran Quinteto.
(*Vana Ilusión* 123)

Después de participar en un certamen de danzas y ganarlo, Narciso descubre que este género de música puertorriqueña es su favorito, el que más lo llena. Desde entonces se dedicó a estudiar todos los aspectos de esta forma musical. En sus últimos años, Narciso, ya viudo, se vuelve a mudar para estar con sus hermanos, todos viejos. Nada de lo que tenía a su alrededor lo entretenía; sólo le complacía recordar su pasado, especialmente sus años de estudiante en París. La última danza que compuso la tituló “Vana Ilusión”, inspirada en el recuerdo de un concierto en el que participó en París y que trataba de revivir en su memoria. Es una música muy triste y que tal vez refleja la soledad de un anciano que ha ido perdiendo a todos los que quiere, su frustración por no haberse podido quedarse en Europa y la melancolía que trae el recuerdo de los años vividos.

El libro incluye además fotografías de la familia Figueroa y de los lugares en donde vivieron, de sus maestros en París y de algunas de las personas famosas que conocieron. También proporciona detallada información sobre los músicos y compositores, sobre los géneros musicales, sobre instrumentos raros y sobre los sucesos históricos ocurridos durante la estancia de Narciso en Europa. Las fotografías completan la información que no ofrece la autora y que en algún caso es particularmente importante. No se alude, por ejemplo, en ningún momento al hecho de que los Figueroa eran mulatos, pero de este dato nos enteramos a través de las fotos. Y este hecho es relevante, porque tal vez ahí radica la timidez de Narciso para declararse a las muchachas europeas o el hecho de que el Quinteto

no lograra el éxito esperado en Europa –y es que no puede descartarse por completo el prejuicio racial como explicación de las dificultades profesionales a las que se enfrentaron los hermanos Figueroa.

Esta obra, escrita en el estilo sencillo y claro que caracteriza a Montero, permite a los lectores acercarse a esta familia de músicos puertorriqueños que le dieron renombre a su país en Europa. Regresaron a Puerto Rico, enriquecidos con todos los conocimientos y la experiencia que adquirieron en el Viejo Mundo, para contribuir en la formación de muchas generaciones de músicos de esta tierra. Aún hoy, una segunda generación de los Figueroa continúa destacándose en nuestro país en el campo de la música.

Por otra parte, la obra es un magnífico ejemplo de un tipo de relato en el que lo factual –producto de una cuidadosa investigación- se presenta bajo una ágil arquitectura casi novelística (o pseudonovelística) que organiza los materiales con libertad para construir un texto eficaz, capaz de transmitir una versión veraz y convincente de la vida (la biografía) que ha tomado como objeto.

1.7. Las novelas eróticas

Otro de los territorios narrativos en los que ha destacado Mayra Montero es el de la novela erótica, en la que se proyecta un vivo interés por la explorar la sexualidad, hecho que, como mencioné al estudiar sus cuentos y sus artículos, se ha convertido en una de las señas de identidad de la escritora. Por eso, aunque resultan tangenciales al foco principal de mi investigación, creo que conviene detenerse en las dos novelas publicadas para identificar algunas de las preocupaciones e intereses que contribuyen a dibujar su perfil como novelista.

Lo más llamativo de las dos textos eróticos de Montero es la continua presencia de la música. Y es que en ellas se funden dos grandes pasiones. En *La última noche que pasé contigo*, nos adentramos desde el título en el mundo del bolero, mientras que en *Púrpura profundo* son los compositores clásicos del romanticismo y la modernidad los que aparecen en sus páginas. De la misma forma en que Vargas Llosa crea intertextualidad entre las pinturas a las que alude en su obra erótica *Elogio de la madrastra* y la trama de la novela, en las obras de Montero se establece un diálogo entre las piezas musicales y los textos literarios. Estas novelas tienen también en común la narración en primera persona y la metaficcionalidad. Vargas Llosa ha afirmado que una buena novela erótica es la que incluye, además del erotismo, otras experiencias de la vida humana: “Un texto literario es más rico en la medida en que integra más niveles de experiencia (Vargas Llosa 1)”.

1.7.1. *La última noche que pasé contigo*

Argumento

Celia y Fernando, después de casarse su única hija, se embarcan en un crucero por las islas del Caribe. A Fernando le hubiera gustado que el crucero coincidiera con el viaje de luna de miel de su hija para ir los cuatro juntos, pero no puede ser porque enferma su jefe, y él tiene que quedarse a cargo de la oficina. Celia, por otro lado, está feliz de estar a solas con su marido, liberada de su papel de madre y disfrutando de la sexualidad con su pareja.

Este matrimonio sólo se ha separado por períodos cortos, las veces que el padre de Celia se enfermaba y ella iba a cuidarlo. Durante esas separaciones, ella le ha sido infiel con Agustín Conejo, un empleado del hospital en el que estaba internado el anciano; cada

vez que ella iba a cuidarlo reanudaban la relación. Celia y su amante hacen el amor en lugares donde los pueden sorprender y lo hacen en circunstancias tensas o difíciles, como durante un momento de especial gravedad y la subsiguiente agonía del padre, que yace en la habitación contigua. Precisamente, cuando su padre muere, ella está haciendo el amor con su amante. Agustín Conejo y Celia experimentan abiertamente con la sexualidad y no hay nada prohibido en esta relación; Celia a veces se niega, pero finalmente él logra convencerla para que ceda a sus más extrañas proposiciones. Fernando, por su parte, también le ha sido infiel a Celia durante esas separaciones, pero ha sido con distintas mujeres a las que después ni siquiera recuerda. Aun así, se siente culpable cuando regresan su esposa y su hija. El marido llega a pensar que Celia lo engaña con su primo porque éste la ayuda en el cuidado del anciano, y una vez, cuando regresa, él nota que ella tiene un chupón en uno de los senos. Además, cuando retorna a casa después de haber cuidado a su padre durante una temporada, llega con la sexualidad exacerbada. No obstante, la infidelidad termina cuando muere el anciano, y de eso han pasado ya 14 años en el momento en el que comienza la novela.

En la piscina del barco, Celia conoce a Julieta, una mujer atractiva, canosa, que dice estar recién divorciada, y viaja sola. Se la presenta a Fernando, quien de inmediato se siente atraído por ella y se fija en que es más joven de lo que le había parecido inicialmente, y muy sensual. Esa noche, cuando el barco llega a San Juan, Julieta se une a la pareja y van a un restaurante japonés en el que comen sushis que parecen vulvas. Fernando se excita tanto con los sushi, el sake y los coqueteos de Julieta, que alcanza el clímax sin otra estimulación. Cuando se despiden, Julieta le da el número de su camarote para que él la visite.

El barco llega de madrugada a St. Thomas y allí Celia se pone nostálgica recordando a Agustín Conejo y las veces que despertó en la cama con él. Mientras su padre agonizaba y su primo le tocaba a la puerta para que fuera a verlo, ella hacía el amor con su amante, lo que sugiere una cierta tendencia necrofílica. Celia le cuenta a su marido que se estaba acordando de su primo Marianito, el que le ayudaba a cuidar a su padre; Fernando se enoja, siente celos, pues piensa que ha existido algo entre ellos. Para su sorpresa, ese día ella le cuenta que Marianito es homosexual. Durante su estadía en esta isla, a Fernando le da un fuerte dolor de pecho que lo angustia, pues su mayor temor es morir de un infarto.

Celia se da cuenta de que a Fernando le gusta Julieta, piensa que esta mujer se hace pasar por otra persona y que todo lo que les ha contado, hasta el nombre, es mentira. Julieta le recuerda un cuento que ella pensó escribir una vez y que trata, precisamente, de una mujer madura que utiliza los ahorros de toda su vida para vivir una aventura en un crucero de lujo haciéndose pasar por otra. Allí conoce a un hombre que, como ella, quiere vivir una aventura y que también se hace pasar por otro. Se enamoran, se hacen amantes, tienen unas relaciones extrañas, sádicas, ambos enflaquecen y regresan enfermos a su vida de siempre, a continuar con la rutina de sus vidas vacías, monótonas. Al poco tiempo se reencuentran y descubren cada cual quiénes son en realidad; ambos siguen con sus vidas como si nunca hubiera existido nada entre ellos.

Mientras el barco zarpa rumbo a la isla de Antigua, Celia recuerda la vez que Agustín Conejo le pidió dos cosas que jamás había hecho con nadie; trajo una réplica del órgano masculino de papel maché y le dijo que no era para ella, sino para él. También le pidió que le lamiera el trasero. Ella se niega, pero finalmente él la convence.

En St. John, la capital de Antigua, Julieta anda con Celia y Fernando. Celia reflexiona sobre su vida y su matrimonio; reconoce que no tiene proyectos de futuro y que

su matrimonio es un fracaso, pero que seguirá unida a su marido. Se da cuenta de que los dos hombres a quienes ha amado han sido aficionados a los boleros. Tanto Fernando como Agustín Conejo creen que los boleros les enseñan cómo hay que vivir la vida, es decir que su filosofía de la vida la extraen de esta música. Ella también relacionaba algunos boleros con etapas de su vida: cuando era novia de Fernando, por ejemplo, se masturbaba escuchando a Lucho Gatica cantar “El reloj”.

Ante el sofocante calor que hace en Antigua, Fernando comenta que el Almirante Nelson la describió como un hoyo infernal. Julieta no sabe quién es Nelson; y su ignorancia, y el hecho de que lleve las uñas largas y pintadas, abonan las sospechas de Celia de que la mujer miente y no es ninguna arpista. En esta islita, nuestros turistas se encuentran con una escena propia del África y las costumbres de su gente: unos negros le entierran un cuchillo en la yugular a una res y luego se turnan para chupar la sangre que mana de la vena mientras se contonean sensualmente. Celia se excita y hubiera querido ir a chupar ella también y dejarse poseer por los isleños. Fernando, por otro lado, dice que son unos salvajes que han improvisado allí un matadero y Julieta los compara con los pescadores de Mombasa que violan a las vacas marinas. Esta alusión hace que Celia sospeche que Fernando se ha acostado con Julieta, pues él había leído sobre las costumbres de estos pescadores en el National Geographic y se lo había contado mientras hacían el amor.

Celia se siente triste, deprimida, está cansada del crucero, sin embargo, tampoco quiere regresar a la rutina que llevaba anteriormente. Le cuenta a su marido cómo se siente y él culpa a la isla de su estado de ánimo, le dice que los tres están igual, trata de arreglar la situación diciendo que Julieta también se encuentra cansada. Contemplan el atardecer mientras se alejan de Antigua.

Cuando están llegando a Guadalupe, un hombre de 46 años muere en cubierta. El suceso impresiona mucho a Fernando, pues el que murió era más joven que ellos. Decide que para olvidarse del dolor de pecho, le hará el amor a Julieta. Una vez en la isleta, andan los tres por el mercado. Después se separan, Celia se va a la playa y Fernando, que desea liberarse de su mujer, se va tras Julieta. Primero va a comprar canela y luego encuentra a Julieta y se van a pasear por Pointe-a-Pitre, la capital de Guadalupe. Allí le pagan a un zapatero que está trabajando en la calle para que los deje usar unas escaleras para hacer el amor. Una mujer que entra y los sorprende en el acto, los llama cochinos. Celia, por su parte, se va a una hermosa isleta de aguas transparentes y allí se revuelca con un negro, el conductor del bote que la llevó. Regresa extenuada y con un olor horrible, su marido dice que apesta a mono.

Esa noche, después de dormirse Celia, Fernando se va al camarote de Julieta, quiere hacer el amor con ella, pero desea que ella lo complazca en un capricho suyo: que permita que él le espolvoree canela para después lamerla, él tiene una fijación con esta especia. Cuenta una aventura que tuvo cuando era joven con una mujer mayor a la que le hace el amor después de espolvorearle canela. Julieta lo llama degenerado, pero accede; se toman una botella de licor afrodisíaco que ella compró en la isla, y luego le confiesa que no tiene hijos ni nietos y que mintió sólo para hacer amistad con Celia.

Julieta le cuenta a Fernando sus amores, que se casó muy joven con un violinista, pero que este matrimonio apenas duró una semana. Sin embargo, su gran amor ha sido un trompetista que tocaba en una orquesta de boleros y que estaba empeñado en aprender a tocar el arpa. Poco después de iniciar las clases con ella, surge una gran pasión entre ambos que dura más de 15 años. Recientemente, el trompetista había muerto en un accidente en la

isla de Marie Galante y por eso ella se había embarcado en el crucero, para ver el lugar donde él había muerto.

A la mañana siguiente, Celia le dice a su marido que no piensa salir a ver la isla de Marie Galante porque está muy cansada del ajetreo del día anterior. Así que Fernando queda libre para irse con Julieta, que quiere ver el Gran Abismo, supuestamente el lugar donde murió su amante.

Fernando consigue un taxi, pero el chofer tiene un olor tan horrible que a ambos les dan náuseas. Ven el abismo, allí caminan un largo trecho y Julieta termina desmayada. Después de de montarse en el taxi, Fernando comienza a acariciar a Julieta y se da cuenta de que el chofer los está mirando por el retrovisor. Fernando se baja del carro, le abre la puerta al chofer para que entre al asiento trasero y le haga el amor a Julieta mientras él los mira. Al finalizar, el chofer vuelve al volante y los deja en el Club Raisa. Julieta esta muy enojada con Fernando, lo llama canalla y le dice que no quiere volverlo a ver, él la abofetea y ella le arroja a la cara el licor que está tomando; Fernando la amenaza con matarla y le dice que quiere verla hacerlo con una negra joven. Luego la llama cerda y perra e insiste que le conteste si le ha gustado lo que hizo con el taxista.

Después de esta escena, Fernando aparece en el camarote que comparte con su esposa, que acaba de despertar de un mal sueño. Sueña que fue a llevarle una carta a su abuela Ángela, pero la ve muy parecida a Julieta, parece que las dos se hubieran fundido en una sola persona. Cuando despierta, no recuerda cómo llegó al barco ni quién lo trajo, le pregunta a Celia que cuántas horas estuvo durmiendo, ella le responde que once. Celia está furiosa; sospecha que su marido la engaña con Julieta. Los dos negros que lo llevaron al barco le contaron a Celia que Fernando se emborrachó en el Club Raisa y luego se puso a gritar improperios y rompió una foto de Raisa Gorbachov, por lo que le pidieron que

abandonara el local. Julieta llegó con él al crucero, pero recogió sus cosas, le entregó una carta a Celia y le dijo que se quedaba a vivir en la islita de Marie Galante.

El barco continúa su recorrido hacia la Martinica y Fernando y Celia salen de la embarcación a conocer la islita; van al Club Black Angus. Allí Celia interroga a su marido sobre su relación con Julieta. Le pregunta que cuántas veces le hizo el amor y en qué lugares. Fernando le contesta sin reparos. Celia, muy calmada, le dice que ya no vale la pena separarse. Saca de la cartera una carta, le dice a Fernando que Julieta tuvo la desfachatez de dejársela, que la lea si quiere. Fernando se levanta a mirar un cuadro de Josefina de Beauharnais en el que tiene la verga de un negro enredada en su cuerpo. Celia lee la carta y después la rompe. Cuando regresa Fernando, le dice que Julieta no era arpista. En el camino hacia el barco, se dan cuenta de que la gente de la islita está claveteando ventanas porque han anunciado una tormenta y Celia se va triste porque le habría gustado verla.

Esa noche Celia y Fernando cenan en el barco, poco a poco vuelven a la normalidad, hablan de la hija, Fernando recuerda que no le ha comprado un regalo, pero Celia le dice que ella le compró un prendedor en Gosier. Al mencionar esta islita, Celia recuerda su aventura con el negro. Al poco rato, le dice a su marido que Julieta no se llamaba así y que su amante no había muerto en el Gran Abismo de Marie Galante, sino que se habían casado hacía diez años y vivían juntos. Fernando le comenta que Julieta tenía una habilidad increíble para inventar historias y crear nombres. Finalmente, y para ilustrar esto último le dice que se siente, pues le va a contar cuál era el nombre del trompetista. Aquí termina la historia, pero nos imaginamos la sorpresa de Celia al enterarse de que se llamaba Agustín Conejo.

La historia del periplo caribeño de Celia y Fernando aparece interrumpida por otra historia de amor narrada de manera epistolar. Las cartas tratan de los amores entre Ángela y Marina. Ángela, después que sus hijos son adultos y ella es una abuelita, se enamora de su amiga Marina. Fernando, su nieto, un niño de ocho o nueve años, es el que sirve como cartero. Todas las cartas van dirigidas a Ángela y están firmadas por Abel, que es el pseudónimo de Marina. En ellas Marina le habla de un viaje que le gustaría que dieran juntas por el Caribe, le declara su amor eterno, cita fragmentos de boleros, que es la música favorita de ambas, reconoce que ese amor es extraño y que tal vez nunca puedan estar juntas.

Ángela vive con su marido, pero aparentemente no se llevan bien, pues él siempre está malhumorado y discuten con frecuencia. Algunas tardes en que Marina la visita, escuchan boleros mientras Ángela teje y ella lee poesía. A Fernando le gustaba verlas juntas, especialmente cuando se acariciaban y se besaban. A veces, cuando el abuelo salía, las dos mujeres se iban al cuarto de escuchar música y cerraban la puerta con pestillo para que el niño no las molestara. Estos amores prohibidos terminan cuando Marina se enamora de una parienta lejana, una extranjera que ha ido a vivir en su casa. Esta mujer se hace amante de Marina y le prohíbe que visite a Ángela. Curiosamente, la extranjera que es mucho más joven que Ángela, se llama Julieta. Finalmente, cuando Ángela, ya muy vieja, está agonizando pide que le pongan diecisiete veces el disco “Somos”, su canción favorita. Viene el cura, y pide que apaguen esa música, ella exige que la pongan nuevamente, le confiesa al sacerdote que amó a otra mujer y le cuenta lo que hacían en la intimidad, luego le dice que su amante la dejó por otra. El cura, aparentemente escandalizado, le da la absolución y sale apresuradamente.

En la última carta que Marina le escribe a Ángela, y que nunca le envía, relata el final de los amores entre ellas y cómo se enamora de la extranjera. Ese día cuando Fernando va a buscar la carta para su abuela, Marina le dice que ya no hay más cartas. El niño se pone triste y le dice que puede esperar a que ella la escriba, como había hecho otras veces, pero Marina, ante la mirada severa de la extranjera, le vuelve a decir que no habrá más cartas. A Marina le dan pena la inocencia y la tristeza de Fernando y se queda pensando cómo serán sus amores cuando sea adulto. A ella le gustaría que él también intentara vencer los miedos de la vejez con alguna pasión tardía, como hizo ella con Ángela y más tarde con Julieta. En esta carta Marina le explica a Ángela que su relación siempre estuvo incompleta porque nunca pasaron una noche juntas, sus encuentros ocurrieron siempre de día y no pudieron verse dormidas, que es cuando más vulnerables y más mansos somos.

El bolero: filosofía de vida y voz para la sexualidad reprimida

La última noche que pasé contigo nos remite al capítulo final de la novela, en el que aparece la última carta que Marina le escribe a Ángela. Le ofrece allí la razón por la cual la relación entre las dos terminó: nunca pasaron una noche juntas, y ella piensa que eso es esencial. “Nunca nos vimos dormir, ¿entiendes, Ángela?, esa es la gran carencia de nuestra relación.” (197) El título, que es el de un conocido bolero, alude a una noche de amor inolvidable, no obstante se menciona también en la canción la partida de uno de los amantes que traiciona al otro. En la relación entre Ángela y Marina, es esta última la que traiciona a la primera, pero no después de una noche de amor, sino debido a la falta de ella.

Al usar nombres de boleros populares en el título de la novela y de todos los capítulos, se realza la importancia de este género como una guía en cuestiones de amor. Los

boleros los remiten a contextos con los que pueden identificarse, los instruyen ante las distintas circunstancias que les presente un amor. Fernando habla de una filosofía del bolero, ya que esta música le enseña cómo enfrentar la vida: “sufrir con cierta elegancia, renunciar con dignidad” (102). A Agustín Conejo “el bolero lo ayuda a pensar, lo anima a decidirse, lo obliga a ser quién es” (102). Marina y Ángela también viven su amor apegadas a los mensajes de los boleros, se identifican con la canción “Somos”, que trata del sufrimiento causado por la separación de los amantes, de un amor que surge en la etapa madura de sus vidas y que deben mantener oculto.

Jorge Rosario Vélez explora en su atinado análisis “Somos un sueño imposible: ¿Clandestinidad sexual del bolero en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero?” la utilización del bolero por parte de los personajes femeninos de la novela para enunciar unos deseos que transgreden la norma sexual aceptada. Relaciona asimismo las experiencias eróticas de Celia con las ideas sobre el poder y la sexualidad hegemónica como encarnación de la represión de toda conducta irregular expuestas por Foucault en *La historia de la sexualidad*. El poder evita cualquier transgresión a lo dogmáticamente establecido: “imposibilita la disidencia, la pluralidad y la autenticidad sexual de los sujetos” (67). Aparte de la apropiación del bolero como medio para expresar su rebelión frente a la sexualidad ortodoxa, la novela ofrece un muestrario de experiencias sexuales alejadas de la norma: lesbianismo, necrofilia e infidelidad casual.

En cuanto a las infidelidades y los deseos lujuriosos de Celia, comenta Rosario Vélez que, a diferencia de otras mujeres, no muestra reparos ni miedo. Celia transgrede la sexualidad hegemónica al descuidar a su padre enfermo y a su hija pequeña, y al engañar a su marido tan tranquilamente, para entregarse a su pasión. Se libera de los papeles de hija y madre abnegada, de sumisa ama de casa, para vivir sus fantasías sin involucrarse

sentimentalmente con la pareja. Se percibe ironía ante las infidelidades de Celia, que duerme plácidamente después de su aventura con el botero. Dice Fernando, el marido burlado, al referirse a los ronquidos de Celia: “[...] no hay nada más desolador que escuchar, en la quietud de la madrugada, los cándidos ronquidos del que duerme sin culpa.”

Ángela y Marina, para expresar su amor y su deseo, además de valerse del bolero, recurren al género epistolar. Como los amores entre dos mujeres no gozan de aprobación social, Marina firma sus cartas con el pseudónimo de “Abel”, pues a pesar de que la infidelidad constituye una transgresión al comportamiento sexual aceptado, el escándalo sería mayor si las protagonistas de esa pasión son mujeres. Las amantes consuman su amor burlando, de este modo, las convenciones sociales, culturales y religiosas. (Rosario 70)

En cuanto a las relaciones entre Marina y Julieta, desde la tercera carta que escribe la primera (de un total de nueve) menciona ya a la extranjera, pero Marina trata de aplacar los celos de Ángela aclarándole que no existe nada entre ella y esta parienta de su madre. Por otro lado, Julieta, la extranjera, comienza a interesar a Marina hablándole de sus investigaciones sobre la sexualidad de los animales, mientras Marina escucha boleros pensando en Ángela. “Hace poco me contó la historia de una polilla del follaje que copula y muere sin ver mundo, el macho la fecunda cuando ella todavía es una oruga, la pervierte allí en su tierna infancia [...]” (65). Julieta aprovecha la cercanía de Marina y el hecho de que Ángela carezca de libertad, para conquistarla; la consuela cuando está triste, y poco a poco se la va ganando, hasta que se mete en su cama. Como no tiene ataduras, puede pasar sus noches con Marina, que era la queja mayor de sus relaciones con Ángela. Además la extranjera es una amante extraordinaria: “[...] tiene muchas destrezas esta mujer, nadie diría que puede ser tan fuerte y a la vez tan delicada, una sensibilidad oriental para el amor, es minuciosa, tenaz, perfeccionista...” (198). Se percibe en esta pareja una relación de

dominancia de parte de Julieta hacia Marina, como si la segunda temiera enojarla si le escribiera a Ángela o decidiera pasar la noche en el cuarto de la otra. Aparentemente, Julieta asume la autoridad, el carácter, identificado tradicionalmente con la figura masculina, y Marina asume un papel pasivo, correspondiente a la figura femenina: “Busqué los ojos de Julieta, ella me miró con una severidad que me asustó, [...] ‘no hay carta’, le repetí a tu nieto y la volví a mirar a ella, que me observaba con esa expresión amenazante” (198). Aparentemente, Marina disfruta por el momento de asumir el rol femenino en la relación sentimental, sin embargo, esta situación cambiará cuando ella lo decida, pues con Ángela ella ocupaba el papel del varón. Firmaba apropiándose de una identidad masculina, “Abel”; además, era ella la que visitaba a su amada en su casa, como hacen los novios con sus novias. En la última carta de Marina se percibe que desea ser ella la que ejerza la autoridad: “Dijo que seguiríamos durmiendo separadas, lo decidió a sabiendas de que yo voy a obedecerla, por lo menos durante los primeros meses. Después ya no, después me quedaré en su cuarto o ella vendrá a dormir al mío porque deseo verla dormir [...]” (198). El bolero no desempeña una función importante en la relación lésbica entre Marina y Julieta porque las dos son libres, y aunque su sexualidad se desvía de la norma aceptada socialmente, no necesitan disimular ante el mundo.

El erotismo, excentricidades, sorpresas

Como toda novela erótica, el tema central de la obra es la sexualidad; sin embargo, para hacerla entretenida sin que sea burda, de mal gusto o pornográfica, la autora ha ideado una trama interesante, sorpresiva y en la que abundan las casualidades. Trata, primeramente, de la sexualidad en la etapa madura de la vida de un matrimonio; luego se presentan las infidelidades y las experiencias sexuales en el pasado y en el presente de los

dos cónyuges que van en un crucero por el Caribe. Con muy pocas excepciones, se pueden clasificar las escenas sexuales en cuatro apartados: las experiencias sexuales de Celia; las de Fernando; las de Ángela con Marina, y las de Marina con la extranjera (Julieta).

A pesar de que trata mayormente del amor maduro, se alude en algunas pocas ocasiones al amor entre jóvenes o en el que uno de los integrantes de la pareja es joven. En el comienzo de la obra, Fernando relata como su hija y el novio de ella hacen el amor en el asiento trasero del carro, mientras él los espía desde arriba. Más tarde sueña que le hace el amor a la mejor amiga de su hija, también en el asiento trasero del automóvil. Se percibe en Fernando un cierto interés enfermizo, incestuoso, hacia su hija, que se manifiesta en algunas expresiones: “Elena creciendo, volviéndose bonita, más alta que Celia, mucho más fina, infinitamente más coqueta” (12). Se percibe asimismo en el sueño que tiene la noche en que se casó Elena, en el que le hace el amor a la mejor amiga de ella y en el comentario que hace después de contárselo a su amigo: “Se lo conté a Bermúdez, como quien cuenta un chiste, introduciendo una risita sarcástica, aunque por dentro me reconcomía el temor, esa certeza nauseabunda de que me estaba callando lo más elemental” (15). Fernando se avergüenza de sus inclinaciones incestuosas, respeta a su hija y no transgrede el tabú.

Entre las excentricidades de Fernando encontramos su obsesión por practicar sexo oral después de espolvorear las partes de su compañera con canela. Padece además de un temor obsesivo a morir de un infarto, así que trata de olvidarse de su miedo a la muerte sumergiéndose en la pasión amorosa con su amante, Julieta. Otra de sus costumbres raras consiste en explicarle a su esposa o a su amante, mientras hacen el amor, algunos datos sobre la sexualidad de los animales o sobre los aborígenes de lugares exóticos, supuestamente sacados de la *National Geographic*. Veamos como ejemplo la historia de los cerdos: “El macho cuando deseaba copular, escupía y resoplaba en la cara de la hembra,

que quedaba hipnotizada por el olor de su saliva. ...aquel olor se cocinaba en sus testículos... y se disparaba en ese chorro premonitorio, la salvaje promesa de otro chorro mayor” (125-126). El interés de Fernando por las relaciones sexuales de los animales le viene de las conversaciones que había tenido de niño con la extranjera mientras esperaba las cartas para su abuela. Marina fue la que le dio la idea de decir que lo había leído en la *National Geographic*.

A excepción del sueño de Fernando con la amiga de su hija, casi siempre se siente atraído por mujeres mayores que él. Celia le lleva tres años, Julieta, otro tanto; las aventuras de juventud fueron también con mujeres mayores. Julieta le atrae desde que la ve, y una de las razones por las que inicia una relación con ella es que se siente aburrido de las relaciones con su mujer: “Unos minutos antes habíamos hecho el amor, tal como se hace luego de veinticinco años de matrimonio, es decir, como se hacen unas maletas” (11). Fernando incurre también en otras prácticas poco ortodoxas, como el voyeurismo en la última aventura con el chofer, y cierto sadismo que se manifiesta cuanto más adelante se torna violento e insulta y abofetea a Julieta, amenazándola de muerte.

Celia, por su parte, también tiene sus excentricidades: manifiesta una cierta inclinación necrófila y además sostiene relaciones casuales con desconocidos. Tanto ella como su marido hacen el amor en lugares donde los pueden sorprender; ella, en el baño del cuarto del hospital y en una playa, y él en las escaleras de un edificio en una de las islas caribeñas. En el caso de Ángela y Marina, se trata de los amores lésbicos entre ambas y luego ocurre lo mismo entre Marina y Julieta.

Caribe, calor y sexo

La novela presenta el entorno caribeño, y más concretamente las Antillas Menores, como unas islas de fuego: se las compara con el infierno, el calor es tan fuerte que todos transpiran copiosamente y sus habitantes huelen a sudor. Refiriéndose a Antigua, se afirma: "...no en balde el almirante Nelson había descrito aquella isla como un hoyo infernal, un pozo de indolencia, un agujero al rojo vivo donde se le cocinaba el hígado a cualquiera". Este calor intenso exagera los deseos sexuales de los personajes. Dice Fernando: "Oía intensamente a sudor, todo el mundo en la Guadalupe huele a sudor, pero no al sudor común de los sudados... algo que te idiotiza y te revuelve el estómago, algo que inexplicablemente te la para..." (125).

Se nos presenta a los negros habitantes de estas islas como amantes fogosos, hombres con unas dotes corporales impresionantes, que además de causar placer causaban dolor, como pudieron constatarlo Celia y Julieta. Dice Celia: "El hombre me dobló las piernas y me trozó los huesos, sentí un dolor agudo entre las ingles, me barrenaba el vientre [...]" (153). En la descripción que hace Fernando del miembro del taxista se aprecia esta misma idea: "[...] reparé rápidamente en su bestial tolete, un auténtico instrumento de provocar dolor [...]" (168). Puede observarse en este sesgo con que se nos presenta la sexualidad una actitud sadomasoquista, pues el dolor y el placer sexual aparecen íntimamente unidos.

Sobre las mujeres de las islas se nos dice muy poco y apenas encontramos una mujer mayor que reprueba el encuentro sexual entre Julieta y Fernando en las escaleras de un edificio. En otra ocasión se describe a las mujeres de Antigua: "[...] las negras se abanicaban densamente, azorradadas y quietas, los pechos casi al descubierto y los muslos chorreando de sudor" (100). Es una descripción muy sensual, pero no se incluye ninguna

acción protagonizada por una negra; esto sólo ocurre en la imaginación y en los deseos de Fernando que le expresa a Julieta sus fantasías de verla hacerle el amor con una joven de color.

San Juan, St. Thomas, Antigua, Guadalupe, Marie Galante, Martinica

El periplo caribeño de Celia y Fernando por las Antillas dura aparentemente una semana o un poco más, todo depende del lugar a donde regresen, pero sabemos que después de la Martinica no hay más paradas hasta llegar a su destino, pues Fernando se lamenta de que no se acordó de comprarle ningún regalo a su hija. No se indica en el texto el lugar de procedencia de los viajeros y podrían ser habitantes de la Florida, de alguno de los países centroamericanos o suramericanos. El viaje comienza en septiembre, época turbulenta, pues coincide con el paso de los huracanes por esta zona. Tal vez el ubicar el relato en este momento del año sea una alusión implícita a los momentos tempestuosos que vive la pareja durante esta semana, y la tormenta funcione, por su parte, como metáfora de los excesos de lujuria vividos por los protagonistas, que los llevan a momentos de tensión cuando la mujer descubre la infidelidad del marido. Pero parece que Celia no piensa mantenerse enojada con su marido ni intenta una separación porque ella también lo ha traicionado; están parejos, aunque su marido lo ignore.

Fernando, uno de los narradores principales, describe las islas peyorativamente. Sus expresiones denotan un gran desprecio por las Antillas Menores: “[...] no contaba con morir en estas aguas, y mucho menos con que lo embalsamaran en una hedionda funeraria de las islas” (122); “[...] que tal si me dejaba aquí, abandonado en esta tierra cochambrosa,...” (124). En las descripciones de los lugares y de los olores se percibe asimismo el desprecio y la animosidad con que percibe el lugar: “[...] aquel lugar olía a

chiquero, a leche agria, a orines colectivos...” (127); “Nos detuvimos en la calle junto a un carrito desconchado donde un negro claveteaba zapatos” (126). En la apreciación sobre las islas, se percibe el prejuicio del protagonista hacia los afroantillanos, a los que pinta como primitivos, atrasados, pobres, malolientes.

Estructura

La última noche que pasé contigo consta de quince apartados distribuidos en ocho capítulos, de los cuales el primero, el segundo, el cuarto y el séptimo se subdividen a su vez en tres partes; el tercero, el quinto y el octavo sólo constan de una parte. La obra presenta dos tipos de texto: la narración de las incidencias del viaje por el Caribe que cuentan ambos cónyuges, y las cartas que envía Marina a la abuela de Fernando, que aparecen intercaladas entre los relatos de los protagonistas. Fernando y Celia se alternan como narradores; de los ocho capítulos hay cuatro relatados por Fernando y tres por Celia; el último es la carta final de Marina.

Los primeros dos capítulos constituyen la exposición y en ellos se presentan los protagonistas. Por medio de retrospectivas, conocemos las infidelidades de ambos cónyuges y lo que ocurría cuando la mujer iba a cuidar a su padre enfermo. Conocemos asimismo a Julieta, que formará el triángulo amoroso con la pareja.

El conflicto se inicia en el capítulo tres en el que se introducen los temas de la vejez y de la muerte. Celia llega mojada después de haber visto una tormenta desde la cubierta del barco. Su marido se fija en que parece un cadáver, una ancianita con su pelo pegado al cráneo. Luego, cuando comienza a maquillarse, ella misma se da cuenta de que ha envejecido: “[...] quedó abatida delante del espejo, acaso vio lo mismo que estaba viendo yo: en el ínfimo espacio de unas pocas horas, le habían caído muchos años encima” (82).

Celia no es la única que ha envejecido; Fernando, desde hace unos años siente un miedo atroz a morir de un infarto, y ese mismo día mientras está en un bar en St. Thomas, siente una fuerte punzada en el pecho, se siente mal, palidece y se marea: “[...] éramos como dos ancianos aturdidos y desamparados, propensos a morir en cualquier calle de Charlotte Amalie, un lugar extraño y loco para estirar la pata” (86). Ante esta preocupación, el miedo a morir repentinamente, Fernando decide hacerle el amor a Julieta: “Yo, sólo concebía una forma de desentenderme del dolor de pecho, de todo lo que olierá a muerte [...]. Y por ahora, la única forma era queriéndome mucho con Julieta, amándonos a lo bestia [...].” (120). Celia, por su parte, se busca un negro con quien retozar y olvidar así que está envejeciendo.

El clímax ocurre en la primera parte del capítulo siete, después de que Fernando invite al taxista para que le haga el amor a Julieta, y ella se sienta vejada. La pelea que tienen en el Club Raisia constituye el punto culminante. Luego, se resuelve el conflicto cuando Julieta decide terminar con Fernando y quedarse a vivir en la Marie Galante, y Celia, después de enterarse de la aventura que tuvo su marido con Julieta, aunque se enoja brevemente, lo perdona. Hacen las paces y se preparan para volver a la rutina matrimonial de siempre. El calor ha disminuido y hace fresco, por lo tanto, en una sutil correspondencia, se acabaron los excesos lujuriosos.

Llaman la atención los capítulos cinco y ocho, pues son complementarios: el primero carece de la carta (de Abel para Angela) que aparece en todos los demás y en el último no aparecen los narradores principales, sino que consta solamente de la carta. Esto se debe a que en el capítulo cinco se cumplen los deseos de Marina para Fernando, según ella los expresa en la última carta, que constituye el capítulo ocho: “[...] me gustaría pensar que él también, al final de su vida, tratará de consumir sus miedos en el vértigo imposible

de las pasiones tardías [...]” (199). Fernando vence su miedo a morir de un infarto haciéndole el amor a Julieta (su pasión tardía). Los sueños que tenía Marina con Ángela no los pueden cumplir ellas dos, pero Fernando sí los vive: ella había expresado su deseo de viajar por el Caribe, visitar la Marie Galante acompañada de su amante, regalarle a Ángela un sombrero en la isla de Martinica... Fernando será quien realice todos esos sueños.

Por otra parte, la novela está llena de casualidades: resulta que el verdadero esposo de Julieta no es otro que Agustín Conejo, el antiguo amante de Celia. La extranjera, la parienta de Marina, se llama Julieta, y este es el nombre que adopta la mujer canosa que conocen Celia y Fernando en el barco y que después le confiesa en la carta a Fernando que ese no era su verdadero nombre. Es curioso que las dos se interponen entre la pareja para formar el triángulo amoroso. Sin embargo, en el caso de Celia y Fernando, Julieta termina su relación con Fernando y el matrimonio no se rompe, pero en el caso de Marina y Ángela, la otra Julieta logra separar a la pareja. En una ocasión, cuando Julieta le abre la puerta de su camarote a Fernando, éste cuenta que ella llevaba una bata vaporosa azul o amarilla, y esto mismo le ocurrió a Marina con su parienta. Dice Fernando: “Me recibió con los cabellos revueltos y una bata vaporosa, no estoy seguro del color, azul o amarillo pálido” (119). Dice Marina refiriéndose a la extranjera: “Acababa de levantarse, tenía el cabello revuelto y una bata vaporosa, azul tal vez, tal vez amarilla [...]” (197). Con estas coincidencias y paralelismos, la autora intenta crear ambigüedad para hacernos pensar que ambas mujeres son casi la misma persona, aunque esto sería imposible porque la extranjera le lleva por lo menos veinte años a Fernando, y Julieta, la del pelo blanco, no es tan mayor. Sin embargo, ambas comparten el papel de ser “la otra”, la que se interpone entre la pareja y los hace vivir, tanto a Marina como a Fernando, una gran pasión.

En las actitudes de Fernando y de Marina notamos la visión renacentista y barroca del “carpe diem”, ya que ambos mitigan el miedo a la muerte entregándose a una pasión tardía. Antes de hacerle el amor a Julieta en la isleta de Guadalupe Fernando dice: “[...] pensé que uno está vivo hoy y muerto mañana, me sentí feliz y desesperado, [...]” (126). Celia muestra asimismo un deseo de aprovechar el día presente, pero va más acorde con la visión renacentista, pues lo que le preocupa es que está envejeciendo y quiere disfrutar de su cuerpo mientras pueda y después le quedará el recuerdo: “[...] me saqué la ropa y me avergoncé de mi bañador, me sentí vieja, me metí rápido para que no me viera” (150). Las dos historias que se funden en la novela, la que relatan las cartas de Marina y la del viaje del matrimonio, nos muestran, cada una por su lado, que el miedo a la muerte y a la vejez se mitigan con el disfrute de los placeres del amor. Los cinco personajes: Fernando, Celia y la falsa Julieta, al igual que Marina y Ángela, viven esa pasión amorosa en su edad madura.

Actitud global ante la realidad exterior

La autora se sitúa en el interior de sus personajes principales, Fernando y Celia, quienes narran en primera persona con actitud marcadamente subjetiva, pues la narración autobiográfica se presta para la exteriorización de su intimidad.

Siendo ésta una obra erótica, el tema sexual predomina, rige y está presente en todo momento. El goce, el disfrute erótico, son los que mueven a la acción a los personajes, quienes cuentan sus experiencias presentes y pasadas, sus deseos y fantasías. Recurren en la obra a experiencias sexuales alejadas de la norma, de lo aceptado por la sociedad: necrofilia, fetiches, infidelidad, lesbianismo, masturbación, relaciones íntimas casuales (con desconocidos), en lugares poco comunes, relatos sobre este tema creados o contados por los

protagonistas, personajes con rasgos físicos exagerados (los negros tienen unos miembros viriles de enorme tamaño, Julieta tiene un lunar llamativo en la entrepierna). Llama la atención la infidelidad de Celia y su impasibilidad ante el engaño a su marido; asume una actitud parecida a la de la esposa tradicional para la que la infidelidad era algo normal, esperado y disculpado por la sociedad porque el hombre tenía derecho a todo. Veo aquí un deseo de presentar a la mujer liberada, a la que no le importan los convencionalismos sociales y transgrede las normas sexuales hegemónicas pensando sólo en su disfrute. El marido engañado, irónicamente, piensa que se ha salido con la suya, pues después de que su mujer conociera su infidelidad lo perdona, y no sospecha los verdaderos motivos de este expedito perdón: están parejos. La gran ironía consiste en que el marido se comporta como se esperaba, le es infiel a su esposa con la mujer que conoce en el barco, pero, por otro lado, la mujer, que se esperaba que se mantuviera fiel a su papel de esposa sumisa, le fue infiel a su esposo cuantas veces quiso y él ni se enteró.

En muchas ocasiones, la autora presenta con simpatía a los personajes femeninos, especialmente cuando dan muestras de ser libres y aventureros. Celia demuestra esta libertad en sus amoríos con Agustín Conejo y en su encuentro casual con el botero en la islita de Gossier; se percibe asimismo en su actitud de independencia al haber terminado la etapa de la crianza de su hija, aunque sus responsabilidades maternas no le impiden vivir libremente su romance con Conejo. Ángela es también una mujer liberada, pues estando casada vive una aventura con otra mujer. Lo es también Julieta, la supuesta arpista, ya que hace lo que quiere, abandona a su marido para irse a pasear sola en un crucero, tiene un romance con Fernando durante el viaje y después decide quedarse a vivir en una de las islas. Al igual que la autora, en un pasaje metaficcional de la novela Celia disfruta inventando historias; piensa escribir un cuento sobre un hombre y una mujer que se

conocen en un crucero. Como les ocurre a los escritores, la autora (Celia) escribe dos finales, pero como a su marido no le gusta ninguno, le sugiere otros, ella no queda conforme tampoco, así que se olvida del cuento y no lo escribe. Aquí se nos presenta un trabajo de ficción que relata una historia similar a la de la novela, pues trata de un personaje que finge ser otra durante el viaje. Es una historia de ficción dentro de otra narración de ficción.

Un aspecto en el que el personaje de Celia difiere de las posturas de la autora es en su rechazo a la homosexualidad. Celia se mofa del lesbianismo de Angela, la llama “tu abuela maricona”; nuestra autora, a diferencia de su personaje, respeta a los gay y ha dedicado páginas de sus escritos a luchar para que se reconozca la igualdad de derechos con los heterosexuales. Se aprecia un tono tal vez revanchista hacia los hombres, quienes solían salirse con la suya engañando a sus esposas, pero en este caso es la mujer la que consigue lo que quiere.

La originalidad en la novela se observa en la intertextualidad que se establece con las letras de los boleros, así como en el hecho de intercalar entre los textos narrativos, descriptivos y epistolares, información científica extraída de los estudios que realiza la extranjera sobre la sexualidad de los animales. Asimismo se aprecia la imprevisibilidad en los nombres que escoge la autora para algunos personajes, como el de Agustín Conejo, en la ambigüedad que logra al asignar el mismo nombre a dos personajes (Julieta, la que viaja en el crucero y la otra Julieta, la extranjera). Se logra también la originalidad al exagerar algunos rasgos en los personajes y al introducir un final sorpresivo: la novela termina con el anuncio que le hará Fernando a Celia de que el marido de Julieta se llama Agustín Conejo.

En cuanto al estilo, llaman la atención, como es característico de Montero, la abundancia de imágenes olfativas y las animalizaciones; a diferencia de otras obras,

aparece en ésta una profusión de metáforas alusivas a los genitales, especialmente los masculinos. Abundan asimismo símiles, imágenes de todo tipo, sinestesias, personificación, hipérbolo. Tal vez la abundancia de lenguaje figurado responda a su afán de suavizar el fuerte contenido sexual de la novela erótica. Veamos algunos ejemplos. Imagen olfativa: “[...] los mares calientes, el mar de las Antillas a la cabeza de todos olían a marisco pasado” (14); metáfora: “[...] era un negro cañón pesado y lustroso, un animal de amor que no me merecía” (152); animalización: “un cerdo capaz de atornillarla con su prepucio en espiral, algo que sólo puede hacer un cerdo” (153); “un perro callejero con ganas de reventar su propia perra” (96); sinestesia: “una esencia dulzona, con un trasunto vivo de melocotón”. (28); “la maloliente voz de mi verdugo” (50); símil: “me pidió que la comiera allí, como me había comido aquel pescado crudo del restaurante chino” (81).

1.7.2. *Púrpura profundo*

Argumento

Agustín Cabán, crítico musical en la Sección de Espectáculos de un periódico de San Juan, se jubila, no porque quiera, sino porque se lo piden en la redacción. El día de su fiesta de despedida le regalan su penúltimo artículo enmarcado y un pijama; todos lo felicitan, le desean que disfrute su retiro, le comentan que lo envidian, pues ahora puede dedicarse a viajar, a jugar con sus nietos o a leer. Su amigo Sebastián, jefe de la Sección de Espectáculos y viejo verde, igual que Cabán, lo insta a escribir sus memorias, le dice que con todas las solistas que conoció podría escribir un libro. Agustín añade que también conoció varones, lo que entusiasma a Sebastián, pues le gustan los muchachos jóvenes y guapos, aunque nunca se haya acostado con uno. Agustín menciona seis solistas con los que vivió aventuras y su amigo lo exhorta a que cuente los episodios más sabrosos y que

después los firmarán con un nombre falso. También le comenta que él se compromete a hacer el “proof reading”. Cabán le pide espacio en la redacción, pues no puede escribir sobre estos temas en su casa y el otro se lo concede; así es que seguirá yendo todos los días a su antiguo lugar de trabajo, como muchos jubilados.

Comienza sus memorias con la mención de un violinista chino que le comenta que después de interpretar algunas piezas de Saint-Saëns le sale una marca marrón en el lugar donde descansa el instrumento. Cuando se quita la camisa y le enseña la marca, Cabán siente deseos de besársela. El violinista reacciona extrañado y un poco perplejo, pues piensa que el crítico ha malinterpretado su conversación y se aparta de él. Cabán recuerda esta experiencia cuando conoce a la violinista Virginia Tuten, una mulata robusta nacida en Antigua, y que mantiene una relación lésbica con su secretaria norteamericana, Wendolyn. La madre de Virginia, una pianista inglesa, abandona al marido y a la hija cuando ésta es muy niña. La muchacha se cría con su padre y con un primo un poco mayor que vive con ellos. Desde los cuatro años, Virginia toca el violín. A los catorce años, la madrastra la sorprende teniendo relaciones con un primo, así que el padre la envía a estudiar a Nueva York. Aparentemente, Virginia está casada con su primo, que la sigue hasta San Juan, y celoso, la abofetea, dejándole un moretón. Cuando Cabán llega a hacerle la entrevista, Virginia le pide que la saque del hotel donde se aloja porque la quieren matar. Se cambia a un hotel más pequeño y cuando el crítico va a hacerle la entrevista la encuentra desmayada en la bañera llena de agua. La saca del agua, la seduce y hacen el amor, pero el encuentro resulta muy desabrido. Agustín considera que Virginia es una mujer triste e impenetrable y por eso mismo se enamora de ella, hasta tal punto que hasta piensa en separarse de su esposa. Agustín Cabán, para sentirse excitado, necesita que su pareja toque algún instrumento musical. A Virginia le pide que interprete *Hora staccato*, él se siente cerca del

éxtasis al contemplarla; ella lo mira y se da cuenta de que lo tiene rendido a sus pies, entonces se burla un poco de él, pues cambia la pieza que tocaba por una pieza fúnebre, el *Valse triste* de Nerval, lo que enoja mucho a Cabán.

Cuando termina su estadía en la Isla, Virginia invita a Cabán a su apartamento en Nueva York, donde convive con su secretaria. Agustín cree que le ha ganado la batalla a Wendolyn y que Virginia se ha enamorado de él, pero después de una cena en un restaurante chino a la que invita a las dos mujeres, se da cuenta de que Virginia no abandonará a su secretaria. Cabán las deja en su apartamento y a la mañana siguiente, cuando entra al apartamento de Virginia, las sorprende durmiendo juntas, se va a colar café y sale Wendolyn a ayudarlo con la cafetera. Cabán encuentra que la secretaria tiene un cuerpo mejor formado que el de Virginia, la besa, y comprueba que responde a sus caricias. Se venga de Virginia y de la misma Wendolyn sodomizándola con inquina, con ganas de herirla, aunque él disfruta de este encuentro. De esta forma termina su relación con Virginia, pues se da cuenta de que no tiene futuro. Sale de allí decepcionado y triste y tarda mucho en superar el amor por esta virtuosa.

Cabán acostumbra a entrevistar a los músicos por teléfono antes de su llegada a la Isla y publica la entrevista el día del arribo. Luego, en los ensayos les entrega una copia y se ofrece para traducírsela, si acaso no supieran español; además los invita a desayunar al día siguiente. Es así como conoce a Clint Verret, pianista australiano recién divorciado. Mientras pasean por la playa, después del desayuno, el pianista lo invita a subir a su habitación para mostrarle unas partituras antiguas. En la habitación, Verret le pone una mano en el hombro a Cabán, a éste le dan ganas de darle un puñetazo, pero en vez de hacerlo, le besa las manos, el pianista amaga con pegarle, pero luego le confiesa que nunca lo ha hecho con un hombre; Cabán le dice que él tampoco. Ambos están muy excitados y

dispuestos a disfrutar del encuentro. El crítico se entrega primero y después Verret hace lo propio. El pianista es muy masculino y a Cabán le complace haberlo hecho con él, son dos hombres que disfrutan de la música y del amor. Dice el crítico que no le hubiera gustado morir sin conocer esta experiencia. Esa noche va al concierto adolorido y se imagina que el pianista estará igual. Cabán decide seguir al pianista a su próxima gira, que es en Denver, pues necesita aclarar algunas dudas que le han surgido. Cuando vuelve a ver a Verret, es éste el que lo invita.

En Denver, se hospedan en un hotel que tiene forma de barco, Brown Palace. Agustín lo encuentra en la barra y le dice que tiene ganas de besarlo allí delante de todos, él le dice que lo haga si quiere, pero finalmente se contiene. Agustín se da cuenta de que Verret trata de decirle algo, pero no se atreve; finalmente, Verret le informa que esa noche viene una prostituta a unírseles, es decir que tendrán un menage-a-trois. Agustín está un poco decepcionado, pues quería acostarse solo con Verret, pero accede. Lo que le decepciona de la muchacha que consigue su amigo es que no entiende de música, porque piensa que si hubiera sido una virtuosa, sería mucho más lujuriosa, pues aplicaría la pasión que pone al interpretar la música a la experiencia sexual. Los dos hombres viven tres días de lujuria en la habitación del hotel.

Las pasiones mayores de Agustín son Verret y Manuela Suggia, por eso coloca, entre uno y otra, amores más sosegados, como los que vive con Alejandrina Sanromá y luego con Rebecca Cheng. Aunque Rebecca es clarinetista, toca también un antiguo instrumento de cuerda chino parecido al laúd, que se llama sanxuan. Cabán la lleva una noche al Parque de las Palomas donde toca para él y para algunos curiosos que no tardan en aburrirse e irse. Esta joven tiene apenas diecisiete años, pero sus experiencias en la cama son vastas. Cabán recuerda su delicadeza al interpretar desnuda para él algunas melodías

chinas y su dedicación en la alcoba como ejecutante de actos felatorios, en los que dice el crítico que son expertas las intérpretes de instrumentos de viento.

Contrario a las demás aventuras, con Manuela Suggia Cabán vive una relación en la que la mujer asume el papel dominante y él uno de sumisión. Esta violinista alemana-portuguesa sufre castigos durante su niñez por negarse a practicar su instrumento, su madre la obliga a pararse descalza en el piso helado durante el invierno. Manuela se convierte en una virtuosa del violín, pero también en una mujer fría, dura, amargada y excéntrica que disfruta de prácticas sexuales arriesgadas y extrañas. Cabán se enreda con ella y vive una de las grandes pasiones de su vida. No se enamora de Manuela como le ocurre con Virginia Tuten o con Verret, pues ella virtuosa no le inspira amor, lo que le atrae es su odio, el coraje con el que toca y el sexo extremo que practica con ella y que llega a enviciarlo. Cuando hacen el amor por primera vez, Manuela le muerde las tetillas, luego él la muerde a ella y la penetra nuevamente hasta desgarrarla, se siente muy excitado al sentir que ha causado dolor. Cuando se percata de que ella sangra profusamente, se preocupa y le dice que debe llevarla al médico, pero ella tiene otro remedio: le pide de mala manera y con insultos que le orine en la boca y se traga los orines. Esto le parece a Cabán lo más sucio que ha hecho jamás. Después de salir del baño, le pregunta si está mejor y la mujer le responde enseñándole el trasero, lo que le parece al crítico una vulgaridad.

Manuela decide quedarse una semana más en la Isla, se muda a un hotel más discreto, en la playa, y pasan unos cuantos días juntos. Cabán siente sumo placer al saberse acariciado por los dedos de una virtuosa que es capaz de interpretar hermosas piezas en el violín con gran maestría. Practican sexo oral y cuando él va a penetrarla, ella le dice que espere, busca un guante lubricado y él se asusta, pues no sabe que rareza querrá ella. Manuela cambia la voz -a él le parece que habla como un demonio-, le pide que se ponga el

guante y le meta la mano por el recto, lo que en inglés llaman “fist fucking”. Esta es una práctica peligrosa pues puede desgarrar algún órgano y la persona puede desangrarse internamente y morir. Cabán no quiere hacerlo, pero finalmente accede y, en el momento, lo disfruta; lo describe como la sensación de meter la mano entera dentro de una fruta y siente como un orgasmo extendido. Experimenta una sensación de placer y vértigo única, que jamás volverá a sentir. Después de sacar la mano, se siente enfermo, se orina encima, le dan náuseas. Manuela, aunque también está adolorida, lo lleva al baño, lo ayuda a bañarse y luego él regresa a su casa. Llega con ganas de llorar, muy triste y desmejorado, su esposa lo consuela, le prepara una tila y se acuesta a dormir. Esa noche sueña con la muerte de Manuela; en el sueño ella interpreta primero *Hora staccato* y luego *Petronius*, un solo para violín escrito por un compositor italiano. La felicidad de Agustín al escuchar esta música es tanta que imagina que así debe sentirse uno cuando atraviesa la frontera entre la vida y la muerte. De repente, Manuela desaparece y queda el violín en el suelo con un lazo negro encima. Cabán se despierta sobresaltado y se va a su biblioteca a buscar información sobre esta pieza. Encuentra unas notas que indican que la partitura es difícil de interpretar, que está extraviada y que tiene una frase en latín relacionada con la muerte: *Illa manu moriens telum trahit*. (Ella, en el trance de morir, coge un dardo en la mano.) Agustín vuelve a la cama, su esposa, que sigue despierta, le comenta que lo que le está pasando es grave y que se siente preocupada. Él trata de calmarla, ha decidido no volver a ver a Manuela, y, sin embargo, al día siguiente no puede controlar sus deseos de verla. Dice que sólo quiere saber si se encuentra bien. Una vez allí, quiere hacerle el amor, pero ella le dice que tendrá que amarrarla y él se niega. Finalmente, Manuela termina la relación al despreciarlo y criticar sus dotes sexuales, comentándole que se ha acostado con un hombre de verdad y no con una piltrafa como él. Cabán la obliga a acostarse con él, pero ella lo recibe con frialdad e

indiferencia. El crítico se aleja. Entonces, se toma unas vacaciones con su mujer en un crucero, y, mientras está de viaje, descubre en un periódico la noticia sobre el suicidio de Manuela.

Cuando termina la aventura con Manuela Suggia, Agustín guarda fidelidad a su esposa por más de seis meses. Su siguiente romance lo vive con Alejandrina Sanromá, una pianista sustituta que llega a la orquesta sinfónica, donde, además de tocar piano, toca el clavecín y la celesta. A Cabán le gusta mucho la celesta, un instrumento con un sonido que recuerda a unas campanitas y que había escuchado por primera vez en el *Cascanueces*, siendo niño. El día que conoce a Alejandrina la orquesta ensaya *Los Planetas* de Gustav Holst, una pieza que Cabán detesta; decide irse, pero en ese momento sale una mujer de grandes ojos negros y pelo corto que llama su atención. Después de informarse sobre quién es, la aborda y le dice que desea escribir un artículo para niños sobre la celesta, y la invita a cenar. Primero van al conservatorio porque Cabán quiere escucharla tocar. Ella interpreta *La danza del hada confitada* de Chaikovski. Apagan las luces y terminan haciendo el amor en el suelo del salón de clases. Él recupera la pasión que había perdido. Finalmente, cuando escucha el concierto en el que Alejandrina toca *Los Planetas*, le parece ahora una pieza muy lujuriosa. El romance con Alejandrina termina dos meses después, cuando conoce a una chinita joven que toca el clarinete y que además disfruta del sexo en posiciones extrañas.

Clarissa Bersdsley, joven rubia intérprete de trompa, proviene del estado de Wisconsin. Cabán la conoce mientras ella practica para unas audiciones de la sinfónica y al verla sueña con poseerla y llegar con sus labios hasta el púrpura profundo. Cabán le vaticina que obtendrá la plaza, y así es; la noche de la celebración culmina su deseo. Allí se entera de que la muchacha tiene la mascota más extraña que pueda imaginarse: un

murciélago. Clarissa le pide consejo a Cabán sobre las piezas que debe interpretar en un concierto como solista: la Sonata de Dukas o la de Hindemith; él le aconseja que escoja a Mozart. Continúan hablando de música hasta que él se despide, pues piensa que no logrará seducirla, sin embargo, ella se sienta a su lado, y él comprueba que todo el tiempo, mientras hablaban de música, lo que ambos tenían en la mente era el sexo. Le desgarran la falda, tienen un encuentro muy apasionado y acaban con el murciélago en la cama. Al poco tiempo, termina la relación con Clarissa porque Cabán se aburre de ella y confiesa que la muchacha era excesivamente previsible.

El relato de las aventuras con las virtuosas y los virtuosos se ve interrumpido por la narración de Agustín sobre lo que sucede en el día a día de la redacción y sus conversaciones con su amigo y antiguo jefe, Sebastián. Este va leyendo y comentando los escritos de Cabán. Detesta la historia de Virginia Tuten, dice que lo más probable es que vuelva con la secretaria marimacha o con el primo, y le pide que mejor cuente la de Verret. No entiende cómo Agustín se mantuvo por tanto tiempo con Virginia, que a él le parece una mulata boba. Sebastián prefiere las historias en las que el crítico se involucra con otro varón o aquellas en las que se presentan relaciones sexuales poco convencionales, como las que sostiene con Manuela Suggia.

En estas secciones Agustín reflexiona también sobre el comportamiento de los jubilados. Éstos se presentan todos los días al periódico con la excusa de buscar correspondencia, luego van a los archivos porque dicen que están investigando para escribir un libro, y como les coge allí la hora del almuerzo, se van a la cafetería donde se encuentran con sus antiguos compañeros y se sientan a comentar las noticias del día como en la etapa en la que trabajaban. Cuenta también que los fantasmas de los periodistas

muestran andan haciendo maldades por la redacción: tumban alguna silla, hacen que los papeles ordenados vuelen y se desordenen y escuchan las conversaciones de los vivos.

Vemos asimismo en estas secciones el modus operandi del escritor. Cuando Agustín interrumpe la redacción de su libro, se pone notas en la computadora sobre detalles que debe discutir. Consulta apuntes en libretas viejas, en agendas y en hojas sueltas. Luego continúa hurgando en su memoria donde están intactos algunos de los recuerdos que desea recuperar.

A Agustín le molestan algunos gestos seniles de Sebastián; por ejemplo, que siempre esté moviendo las quijadas como si estuviera masticando, sin tener nada en la boca. Le molesta porque piensa que pronto él mismo puede adquirir esta mala costumbre, comportándose como un viejo. Sebastián padece de migrañas, así que se pone un antifaz de felpa negro, se pasa un poco de alcoholado y se acuesta a dormir debajo de uno de los escritorios. Su almuerzo consiste de unos vegetales crudos. Si Agustín le trae un escrito, no duerme, pues se pone a leerlo enseguida. Después le dice que soñó con uno de los personajes. Cuando Sebastián le devuelve a Agustín los papeles de la aventura con Manuela, están un poco mojados, éste indica que parece que estaba sudando, pero entendemos que no era sudor lo que los mojaba.

Agustín siente nostalgia cuando llega un comunicado de prensa que anuncia el concierto que ofrecerá una pianista famosa. Será el primer concierto que no le toca reseñar y le entristece la idea de no ser él quien la entreviste y no tener la posibilidad de conocerla ni de seducirla. Sebastián le pregunta a Cabán si quiere ver una foto de Verret que buscó en el archivo; Agustín le dice que no, que nunca se enamora de los hombres. Sin embargo, después admite que estuvo enamorado de Verret y que sintió deseos de ir a buscarlo

dondequiera que se encontrara. Recuerda su estadía en el hotel en Denver y unas palabras de Verret: “Brown is the color of the lie.”

En los segmentos que interrumpen las historias de amor y pasión de Agustín Cabán, se establecen también comparaciones entre los dos amigos: Sebastián es un viejo lujurioso, pero no se lanza jamás, no se atreve a arriesgarse y siente envidia de su amigo Cabán, que es todo lo contrario, un potro sin freno en lo que se refiere a la sexualidad. Agustín no siente culpa ni remordimientos por sus infidelidades y lo único que le interesa es disfrutar del momento. Ambos están casados y son bisexuales, aunque uno logra consumir sus deseos y el otro los vive vicariamente a través de los relatos del primero.

También Agustín revela una especie de fetichismo: lo importante que es la música para su disfrute sexual. Para enamorarse de una mujer o de un hombre, éste tiene que saber música e interpretarla para él; si no, pierde todo interés, y no sabe cómo acercarse y tocarlo o tocarla.

Finalmente, Agustín Cabán se siente liberado tras haber confesado las aventuras con sus amantes. Piensa que al ponerlas por escrito, y sabiendo que no volverán a repetirse porque ya no tiene acceso a los virtuosos, ha muerto una parte de su vida. Por eso confiesa que si pudiera ponerle música a sus escritos, escogería la *Elegía para violonchelo y piano* de Fauré. Con la mención de la viola, Sebastián recuerda que Agustín no le terminó de contar la historia del violista violado. Agustín le promete que después de que se tome un descanso volverá y le contará no sólo la del violista, sino otras historias que le parecieran a Sebastián interesantes también. Sebastián le echa el brazo y lo acompaña hasta el ascensor, le pregunta algo sobre ese director, que Agustín no alcanzó a oír porque se cerraron las puertas. Termina diciendo que solo andaban por allí los fantasmas deseosos por enterarse del final de la historia.

Análisis del argumento

El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista–disposición-implicación

Púrpura profundo presenta un argumento narrativo-descriptivo fragmentado por las conversaciones entre el protagonista y su amigo Sebastián. La autora muestra una actitud humorística y lúdica hacia los temas sexuales que aborda en su novela. Como buena conocedora de la literatura erótica, transgrede las normas morales impuestas por la religión y por la sociedad. Afloran en su novela distintos tabúes y conductas reprimidas por la moral: la sodomía, el fetichismo, la masturbación o el sadomasoquismo. En ocasiones, cuando sus personajes incurren en prácticas sexuales arriesgadas o peligrosas, éstos se afectan, se sienten enfermos, intranquilos o preocupados como secuela de lo acaecido. La reacción del personaje tal vez sea indicio del rechazo de la autora ante tales prácticas. Las relaciones homosexuales y bisexuales se presentan con naturalidad y su personaje principal no muestra ningún reparo, ni se siente enfermo o asqueado después de acostarse con hombres o mujeres.

El protagonista de *Púrpura profundo* no siente ningún escrúpulo en transgredir los mandamientos de la ley de Dios e incluso se muestra irreverente al inmiscuir a Dios en sus comportamientos pecaminosos. Por ejemplo, después de su encuentro homosexual con Verret, cuando éste lo invita a acompañarlo a Denver, dice Agustín: “Me alejé de todo aquello, salí a la calle y respire como si saliera del agua. Como si la mano de Dios me hubiera arrastrado a la superficie.” Se observa asimismo al vaticinarle a Clarissa que la seleccionarán para el puesto vacante en la orquesta: “Ahora debía rogarle a Dios que la

escogieran; no sé si Dios conocía de mis urgencias, o si estaba dispuesto a convertirse en cómplice de ese embeleco sinfónico sexual”.

Como es lógico, la historia está narrada en primera persona, desde la perspectiva de un sesentón, el protagonista, Agustín Cabán. En varias de sus novelas, Montero asume una perspectiva masculina. En este caso, al igual que en *Son de Almendra*, en la que el narrador principal es Joaquín Porrata, los protagonistas comparten con la autora su profesión de periodistas. El relato de Cabán está cargado de subjetividad, pues describe con detalles sus sentimientos y la opinión que le merecen los distintos músicos y su comportamiento. Veamos lo que dice sobre Virginia el día que la lleva a comer a un restaurante chino: “Su vida, en ese instante, se remitía a la felicidad de unos fideos. Tal vez se trate de una condición inherente al virtuosismo, me refiero a esa manera de reaccionar con imbecilidad absoluta frente a situaciones de gran complejidad o tensión, ajenas por completo a la música”. Las historias que cuenta pueden considerarse realistas, pues todas podrían, en efecto, suceder, pero lo extraordinario surge del hecho de que una sola persona haya tenido tantas parejas.

En algunas ocasiones, como en el episodio del “fist fucking”, el protagonista y el mismo Sebastián juzgan los hechos y comentan sobre la anormalidad de la violinista. Sebastián la llama “esa cabrona diablo” (124) y “esa cochina bruja” (127). Agustín también emite juicios sobre Manuela: “Con ella, además, moría la locura; y en su fuero interno, la maldad; y bajo las plantas de sus pies, el miedo” (154). Al referirse a la aventura con Manuela, concede Agustín: “...la enferma confesión de aquellas páginas...” (169). Emite también juicios al referirse al violista que una vez que se ha acostado con Agustín, se siente culpable y llama a su mujer desde la cama. “Kaestler y yo fuimos un poco amigos, pero a

última hora se me encogió, se convirtió en un montoncito de mierda: llamó a Kathy, su linda esposa...” (126).

Para mantener vivo el interés del lector, Montero interrumpe la narración intercalando las conversaciones que sostiene el protagonista con Sebastián o con la narración de alguna aventura erótica con un personaje diferente. A veces le indica a Sebastián que para descansar de una historia fuerte como la de Manuela Suggia, o muy apasionada, como su relación con Verret, debe relatar aventuras más sosegadas y dulces como las que sostuvo con la china Rebeca Cheng o con la trompista de Wisconsin, Clarissa Berdsley. De esta forma crea expectación en el lector que desea continuar leyendo para saber cómo terminan los relatos interrumpidos. Según Robert Lauer, Mayra Montero sustituye la narración lineal característica de las novelas pornográficas por una estructura poética basada en retrospectivas, lo que le permite mantener la tensión al detener la acción en el momento clave:

... para ser erótica una obra tendría que tener una estructura que superara la típica y corta estructura de vignette de hard core porn, así como mantener una constante tensión (por medio de retrospectivas) que permitieran al lector llegar al final de la obra sin incidente alguno. Mayra Montero logra esto precisamente al eliminar la estructura ab ovo del hard core porn, subdividiendo las narrativas en momentos claves y estableciendo una estructura poética (47).

En la novela, el narrador utiliza una distancia íntima o próxima, ya que relata sucesos vividos por él, pero que serán leídos por Sebastián y luego por los lectores que

adquieran la obra. Su estilo es directo, pues describe tanto física como psicológicamente a sus personajes: “Clint Verret tenía un lunar de canas probablemente desde la niñez. Pero también le habían crecido canas nuevas, grisáceas. Levaba una camisa negra y sus manos emergían, tan blancas y pecosas, desde aquella oscuridad temible. [...], lejos de la feminidad, era un pianista masculino y sólido” (39).

A veces, en los juicios y comentarios del protagonista nos parece reconocer los propios gustos musicales de la autora. Parece que este es el caso cuando Cabán manifiesta su rechazo hacia la violinista Virginia Tuten por pedir un té frío en lugar de una bebida alcohólica y luego nos dice que no puede detestar del todo “a un músico que incluye entre sus piezas favoritas las sonatas para violín de Béla Bartók (podría morirme oyéndolas)” (47). En una de sus conversaciones con Sebastián, cuando alude a la arpista de Minnesota que murió congelada, Marjorie Lagerwall, sobre la que Montero ya había escrito en una de sus columnas, y que vuelve a mencionar en *Púrpura profundo*, expresa asimismo por boca de Agustín Cabán: “Y yo escribí un artículo sobre ella. Dije que mientras agonizaba seguramente le pareció escuchar esa pieza de Gail Barber, Harp of the western wind. Si uno se va a congelar, mejor que sea con esa música” (128). En esta última cita se funden Agustín Cabán y Mayra Montero, pues el artículo del primero en la ficción es precisamente el que la segunda escribió en la realidad.

Se percibe también la presencia de la autora en el amor por los animales tal y como se manifiesta en el personaje de Clarissa Berdsley, que ha rescatado un murciélago moribundo y lo ha convertido en su mascota. Ya hemos visto al comentar *Aguaceros dispersos* que la autora es protectora de los animales, no sólo de perros y gatos, sino también de las palomas, a las que algunos consideran una plaga.

En lo relativo a la presentación del marco tempo-espacial, la autora lo menciona a veces directamente, y otras, indirectamente. La novela se desarrolla en San Juan, lo sabemos porque se alude en ella a lugares como el Parque de las Palomas, al Caribe Hilton, al Hotel Pierre. Otras veces se señala explícitamente: "... y pedí la habitación del pianista australiano que dentro de algunos días viajaría a San Juan..." (37). En cuanto al tiempo, no se puede precisar porque la autora sólo menciona los meses o las estaciones, cuando conoce a Alejandrina: "De pronto estábamos en noviembre..." (59). Como no es importante para lo que allí se cuenta, no se menciona el año en que se relatan los hechos ni las fechas en que se desarrollan los sucesos de los cuales protagonizados por Cabán. Sabemos que la acción ocurre durante la segunda mitad del siglo XX, pues el crítico trabaja en el conservatorio y éste no se funda hasta el 1959. Además, se menciona también el Caribe Hilton, que no se inaugura hasta fines del 1949. Por otra parte, las aventuras atrevidas de Agustín sería difícil que ocurrieran antes, en una época en las que las relaciones sociales entre hombres y mujeres estaban sometidas a una estricta etiqueta y a un rígido control social. Los encuentros que relata el protagonista son más acordes con los aires de libertad sexual que se vivieron durante la segunda mitad del siglo XX, cuando la sociedad echa a un lado el conservadurismo, y es menos pacata y más abierta en cuanto a la sexualidad se refiere. Por su mención de la edad que tenía cuando ocurren algunos encuentros, y por la edad de su hija, que era una niña, y ya es madre de niños grandes, calculamos que las historias de Cabán abarcan un lapso de treinta a treinta y cinco años.

En *Púrpura profundo* se aborda también el tema del temor a envejecer que ya habíamos visto en *La última noche que pasé contigo*. Sebastián presenta así varios rasgos que asociamos con los viejos: "Sebastián volvió a masticar en seco, con ese gesto de pura senectud que me irritaba tanto. En el fondo, tal vez, me daba miedo que de un momento a

otro yo también comenzara a masticar así” (126). Padece de migraña y se pone una cinta de felpa mojada en alcoholado para calmar el dolor. El alcoholado lo usaban acá los viejos, ya que los jóvenes detestan el fuerte olor a eucalipto que les deja impregnado. En la novela se presenta el envejecimiento casi siempre asociado al tema de la jubilación, y ésta se vincula, a su vez, con la muerte. Cuando Agustín le entrega su última reseña a Sebastián, le dice: “Ya estoy muerto -le digo bajito-, cuando acabé de escribir esa reseña me morí de angustia” (13). Es decir, que la vida sin trabajo no tiene sentido para él, pues ya no tendrá la oportunidad de conocer más solistas ni de enredarse en aventuras amorosas. Cabán desearía continuar trabajando porque le parece que después del retiro lo único que le espera es morir. El crítico musical piensa que al redactar sus memorias vencerá a la muerte, ya que a través de la escritura revive de nuevo sus aventuras y toma conciencia de que esa parte de su vida ya se ha terminado, ya está cerrada y ahora es el momento de dedicarse a otra cosa, como viajar, por ejemplo.

Por otra parte, parece que en las descripciones del mundillo de la redacción la autora recoge parcialmente sus propias experiencias como periodista: los hábitos de algunos periodistas, las fiestas de despedida para los que se retiran, los jubilados y su negativa a alejarse de su lugar de trabajo, los encuentros en la cafetería, los temas de conversación. Sus dos personajes principales hacen lo que haría un escritor con su editor, el “proof reading” y comentario de la obra, aunque al lector lo que interesa aquí es disfrutar los cuentos calientes que ha escrito el otro y no le hace ninguna recomendación en cuanto al estilo, aunque sí respecto a sus gustos y al orden de las historias. Su técnica consiste en poner a conversar a los dos periodistas, viejos verdes, sobre las aventuras sexuales del redactor, y el amigo disfruta las historias como lo haría el lector real de la novela.

Ideas obsesivas

Entre las ideas obsesivas que aparecen en la novela encontramos la necesidad de que los amantes de Cabán sean intérpretes de música clásica, de lo contrario no despertarán su interés y no buscará el encuentro sexual. A muchos les pide que antes de hacer el amor toquen alguna pieza para él y, mientras lo hacen, los contempla y se siente cerca del éxtasis: “Verret me excitó durante ese ensayo más de lo que hubiera podido excitarme con caricias o palabras verdaderas. Tuve la certeza de que, al tocar, pensaba en nosotros, en la noche que tendríamos por delante, en todo lo que quería y no quería pedirme” (90).

A pesar de que a Cabán le atraen los grandes senos de Ibsen, la editora de Sociales, no la consideraría como amante porque no toca ningún instrumento musical. Veamos: “Si tan sólo hubiera tocado un poquito el piano, pensé. Si a su mamá, que le puso ese nombre de muñeca, se le hubiera ocurrido mandarla a coger clases de violín o de flauta... Con qué gusto me hubiera encamado con ella” (125). La insistencia en la música clásica, tal vez responda al interés que siente la autora desde niña por este género musical y a una intención lúdica y humorística que le confiere cierta originalidad a la obra.

Otra idea que se presenta insistentemente en *Púrpura profundo* y en otras novelas de Montero es la relación entre eros y tanatos, entre la sexualidad y la muerte. Desde el comienzo, Agustín Cabán relaciona la muerte y el deseo. Cuando el violinista chino le muestra la marca de Saint Saens y siente el deseo de besársela, le viene a la cabeza la idea de la muerte. Agustín asocia el placer sexual con el que debe sentirse cuando uno está cruzando de la vida a la muerte: “Fui tan feliz como se debe ser cuando se atraviesa la frontera de la muerte” (161). “Si la abrazaba, podía estallar por dentro y desplomarme. En un segundo me podía morir” (81). En otra instancia nos dice: “Verret, sin retirar su mano, se inclinó y me la empezó a chupar, tan lleno de emoción y de alegría que sólo pensé en

cerrar los ojos y en morir sin miedo” (95). Para Agustín “la pasión no es otra cosa que la sensación de nacer y morir en un segundo, y renacer sabiendo que ya nada te podrá matar” (72). En su encuentro con Alejandrina vuelve a aludir a la muerte: “éramos dos esqueletos batiéndonos a muerte, tratando de rompernos el uno contra el otro...” (72).

Asocia el acto sexual con el nacimiento a la inversa: “... y emprendí un viaje a la inversa, desnudo por primera vez: le entré con ganas y me colé en su vientre. Luego le pedí a Dios que nunca, nadie, me volviera a traer al mundo” (79). Esta idea ya aparece en la novela que aborda la biografía de Caruso, *Como un mensajero tuyo* y nos recuerda en ese viaje a la inversa el cuento de Alejo Carpentier “Viaje a la semilla”.

Originalidad

La activa vida sexual de Cabán le ha servido para crear, para dejar una obra escrita que lo perpetúe y para reflexionar sobre una vida que ha sido como un concierto en el que aparecen distintos intérpretes de diversos instrumentos musicales dirigidos por él. Se percibe originalidad al aludir a músicos clásicos e instrumentos musicales poco conocidos para el que no sea un melómano como Montero. Por ejemplo, se menciona “la marca de Saint Saëns”, término inventado por ella y que no es otra cosa que una marca de color marrón que supuestamente les sale a los violinistas cerca de la clavícula después de interpretar algunas piezas de este compositor que requieren gran esfuerzo. Las alusiones mueven al lector curioso a buscar información sobre el músico mencionado. En cuanto a los instrumentos musicales poco conocidos, se menciona la celesta y además, la autora cambia el nombre de un instrumento de cuerda chino parecido al laúd, el sanxian, al que llama sanxuan, aparentemente con intención lúdica, para recordarnos la ciudad donde se desarrollan los hechos.

Aparte de la mención a músicos e instrumentos poco conocidos, la autora relaciona cada uno de los virtuosos con los que se involucra sentimentalmente Cabán con una o varias piezas musicales de la autoría de alguno de los compositores románticos más famosos, que éste interpreta. Según sea su manera de tocar el instrumento, será su relación sexual. Por ejemplo, Virginia Tuten estaba ensayando *Salut d'amour* de Elgar, y Cabán comenta que la interpretó sin demasiado brío. Después de hacerse amantes, Agustín reconoce que la Tuten es muy sosa en la cama. Manuela, por su parte, interpretaba las piezas con furia, con odio y así mismo era en sus relaciones íntimas, le gustaba herir y hacer sufrir a su pareja.

Cabán entretiene a sus amantes con historias apócrifas de los compositores, muchas de ellas relacionadas con la sexualidad. Frecuentemente, mezcla datos verdaderos con historias inventadas. A Alejandrina Sanromá le cuenta que al sobrino de Chaikovski le encantaba la celesta y que se sentaba con su tío a tocar el instrumento; la autora inventa una historia sobre cómo compuso *La danza del hada confitada*. Se insinúa asimismo la relación homosexual que mantuvo este compositor con su sobrino, algo que ocurrió en realidad: “Chaikovski se ponía furioso -mentí despacio; no estaba seguro de estar mintiendo- fingía mas bien su furia, porque en el fondo disfrutaba de la cercanía del sobrino. Jugaba de manos con él, le gruñía como lobo y olisqueaba sus orejitas frías... Así fue como compuso *La danza del hada confitada*” (68).

Sobre Edward Elgar, compositor de *Salut d'amour*, señala Cabán que tenía una fijación por las narices, especialmente por la de una de sus alumnas muy jovencita llamada Alice. Cuando se quedaban solos, le soplaban el pelo de la frente, le lamía el entrecejo y después le besaba la nariz como si fuera una semilla que no quería soltar; lo cuenta en su

diario la madre de la niña que estaba oculta mirándolo todo. En realidad, Elgar compuso esta pieza para regalársela a su prometida que era una de sus alumnas llamada Alice.

Temas

Como toda novela erótica, gira en torno a la búsqueda y consecución del placer sexual, pero en ésta, como ya hemos dicho, es requisito que el amante sea músico. Su protagonista busca nuevas conquistas entre los músicos que conoce para satisfacer, gracias a su trabajo, su lujuria. Una vez logrados sus propósitos, la intimidad con ellos, pierde el interés, a menos que surja en él un deseo de conquistar a la amante, como le ocurre con Virginia, a quien consideraba impenetrable, indiferente a sus sentimientos, lo que hace que se enamore perdidamente de ella. Por lo general, sus relaciones son poco duraderas porque se aburre pronto de ellas, como sucede con Clarissa, Alejandrina y Rebecca; o ellas lo abandonan, como le ocurre con Virginia y Manuela. No sabemos cómo termina lo de Verret, pero aparentemente éste no lo vuelve a buscar. En esta novela, en la que se destacan tantos músicos románticos y modernos, además de la alusión al loco Nerval, poeta y novelista de transición entre el romanticismo y el modernismo, no nos extrañaría que la autora estuviera recreando, con el personaje de Agustín Cabán, un don Juan del siglo XX, como el romántico de Zorrilla o como el modernista Marqués de Bradomín de las *Sonatas* de Valle Inclán.

Nos parece que la autora desea destacar la homosexualidad latente o la bisexualidad del don Juan protagonista, al presentarlo como un mujeriego que anda siempre buscando nuevas aventuras. Podría ser una clave el que el relato de sus aventuras comience con una alusión a Saint Saëns - compositor, pianista y crítico musical francés del romanticismo, que era homosexual- y el deseo de Cabán de acercarse sexualmente a otro hombre. Más

adelante, el protagonista nos advierte que no se enamora de los hombres, pero luego admite que se enamoró hasta el hígado de Verret, y que éste no fue el único hombre en su vida, pues hubo varios más de los que no cuenta detalles en sus memorias. Después de haber hecho el amor con Verret, Agustín afirma: “Hay una belleza, una profunda paz en el yacer con otro hombre; es una clase de sosiego diferente, que no se alcanza nunca con una mujer. No habría querido morir sin conocerlo.” Afirma también después de haberse acostado con Verret: “... me di cuenta de que si no continuaba por algunos días a su lado, no iba a acabar de comprender el resto. No iba a acabar de comprender *aquel enigma mío*, ni mucho menos me lo iba a perdonar” (lo destacado es nuestro) (46). Aparentemente, Cabán tiene dudas acerca de su preferencia sexual y desea comprobarlo repitiendo la experiencia con Verret, por eso lo acompaña a Denver. Allí se da cuenta de que el pianista es bisexual, lo que decepciona a Cabán, que se había enamorado.

Nos parecen enigmáticas las palabras que le dice Verret a Cabán en el balcón del Brown Palace: “Brown is the color of the lie.” En Venezuela, utilizan la frase: “Es más embustero que un flux marrón.”, esto significa que uno es mentiroso, que no es trigo limpio, que se hace pasar por otra cosa. El flux marrón puede estar sucio o manchado, pero como es del color de la tierra, no se le nota. Agustín y Verret aparentan ser hombres muy masculinos, dos caballeros, pero en realidad son homosexuales o bisexuales, aunque no se les nota. Se podría relacionar esta frase también con otra de la escritora inglesa Iris Murdoch, que no nos habla de la mentira, sino de la verdad y de la moral. Señala que la verdad también es marrón: “Moralistic is not moral. And as for truth -well, it’s like brown- it’s not in the spectrum.” (Lo moralista no es la moral. Y en cuanto a la verdad -bueno, es como el marrón- no está en el espectro.) Para Murdoch la verdad también es de color marrón, es decir, que es manipulable. Sabemos que Mayra Montero es muy querida por los

homosexuales por sus posiciones abiertas en defensa de este colectivo y tal vez al incluir una frase sobre el marrón en inglés quiso relacionarla con la de Murdoch y con sus connotaciones relativas a la moral. Parece que la cita de Murdoch lleva a pensar que los moralistas no necesariamente estén bien, pues la verdad también es marrón, es decir, que es borrosa, que no es blanca o negra, sino intermedia.

Sebastián, a pesar de ser casado, igual que Agustín, tiene también inclinaciones homosexuales y las historias que más le interesan son las que tratan de aventuras con varones. Además prefiere mirar revistas donde aparecen hombres y no mujeres para excitarse. Por otra parte, a ambos les atrae el sadomasoquismo; a Sebastián solo para excitarse, pues no se arriesga a actuar sobre sus fantasías, a diferencia de Agustín, que se involucra con cualquier músico que le guste, sin sentido de culpa. Sebastián es el alter ego de Agustín, pues aparenta ser un hombre respetable, comedido y frugal, pero en sus fantasías vive la misma lascivia que Agustín.

Agustín es un poco mayor que Sebastián, aunque a veces, por los achaques, las manías y los gestos de Sebastián, nos parezca mayor. A Agustín le han pedido que se retire del periódico, y ya antes había perdido su trabajo como profesor en el conservatorio, no sabemos si es debido a su edad o quizás porque se han enterado de su costumbre de seducir a los solistas. Sebastián, en cambio, continúa trabajando, tal vez porque la gente piensa que es un hombre respetuoso, sensato, comedido y serio, pues esa es la imagen que presenta, o tal vez porque es un poco más joven que Agustín.

El tema de la homosexualidad se repite en otra vertiente, el lesbianismo, que se observa en los personajes de Virginia Tuten y su secretaria Wendolyn. No se nos cuenta ningún episodio de ellas solas, sino que Agustín escribe lo que él imagina que hacen, y, en otro momento, las observa durmiendo juntas y las describe. Ambas, al igual que Agustín,

Sebastián y Verret son bisexuales, pues responden a los avances de los hombres y parecen disfrutar al igual que ellos de la experiencia.

Metaficción

Como sucede en otros textos de Mayra Montero, también aquí se juega con la escritura y la novela incorpora numerosos elementos metafictivos. En realidad, *Púrpura profundo* son las memorias de Agustín Cabán y el lector asiste al proceso de escritura de este texto y a los comentarios que Sebastián, su antiguo jefe y lector privilegiado de primera mano, le va haciendo a lo largo del proceso. El epígrafe de Severo Sarduy que se sitúa en el pórtico de la novela –“(…) No perdura más que el goce y la textura de un instante: ese es mi lema”- parece impulsar el mecanismo narrativo y Cabán intentará convocar mediante la escritura el placer y el vértigo de sus numerosas experiencias sexuales, aferrándose a ese texto naciente como una forma de luchar contra el paso del tiempo y el olvido. Pero en la obra no solo se observa el proceso de escritura y el comentario realizado por su exjefe y amigo, sino que también se añaden las propias observaciones y anotaciones del escritor según va componiendo y trenzando su texto. Piensa en sus posibles lectores (aunque es consciente de que por el momento solo tiene uno, Sebastián) y trata de ordenar su relato para hacerlo inteligible, ganándose la confianza de los posibles receptores... y de los lectores empíricos, que se dejan arrastar por un relato cuidadosamente urdido.

Tono

Cabán relata sus memorias en un tono principalmente entusiasta, alegre y lúdico. Sin embargo, la actitud del narrador cambia en su relación con Manuela, se torna

angustiada, preocupada, triste y hasta tenebrosa. Otras veces, el tono se torna irónico y humorístico, como ocurre al hacer referencia a la linda familia que formaban Clarissa, Cabán y el murciélago. En sus conversaciones con Sebastián, se percibe un tono amistoso, de camaradería y de complicidad. En otras instancias se vuelve melancólico: cuando recuerda a Verret y siente deseos de ir a buscarlo dondequiera que esté, cuando se entera de que visitará la isla una pianista famosa y no tendrá la oportunidad de conocerla ni seducirla, cuando se da cuenta de que perdió a Virginia y cuando muere Manuela.

Documentación

En *Púrpura profundo*, Montero hace gala de sus conocimientos de música clásica, a la que se aficionó desde su adolescencia, y alude mayormente a músicos románticos y a los que marcaron la transición hacia la modernidad. A pesar de que conoce bien este asunto, es obvio que tiene que haber investigado ampliamente las biografías de estos compositores e intérpretes y sobre las obras musicales que menciona en el texto. A veces sólo alude a los autores de pasada, pero en casi todos los casos el compositor y su obra guardan alguna relación con la historia que se cuenta. Por ejemplo, al relatar su aventura con Alejandrina, la intérprete de la celesta, se indica que toca *La danza del hada confitada* de Chaikovski, y la autora relaciona el confite y sus connotaciones agradables al sentido del gusto con la actividad sexual que llevan a cabo los amantes. “El confite, toda la miel del mundo, estaban allí, bajo mi lengua...” (71).

Se observa asimismo la relación entre la historia que se narra y la composición musical en la acertada selección de *Hora staccato* de Dinicu y su asociación con las dos violinistas con las que Cabán se involucra sentimentalmente: Virginia Tuten y Manuela Suggia. Curiosamente, ninguna de las dos corresponde al amor del crítico musical, que

sufre la indiferencia de la primera y la maldad de la segunda. Muy significativamente, los comentarios del narrador en torno a esta composición musical reflejan negatividad y auguran sufrimiento. Cuando Virginia interpreta *Hora staccato*, el narrador comenta que “... es una composición difícil, pero también maldita: bajo su danzante apariencia, hay malditismo” (47); “... melodía agorera y provocadora salida del cerebro de un rumano mustio” (80). Cuando es Manuela quien interpreta la pieza, señala Agustín: “... esa melodía macabra que simula ser alegre, pero que vende el alma, u obliga a venderla a todos cuantos la escuchamos” (160). Los adjetivos y el vocabulario que utiliza el narrador para describir la pieza musical expresan pesimismo, desdicha, y se asocian con la muerte y con el vicio que supone su deseo irresistible de estar junto a Manuela sabiendo que es peligroso. El narrador relaciona la melodía con lo negativo, lo despreciable, lo que causa horror y rechazo, como las prácticas sadomasoquistas de Manuela y su eventual suicidio. Sutilmente se establecen correlaciones entre la composición musical y el tipo de relación enfermiza y casi morbosa que mantiene con sus parejas.

A veces, la autora inventa datos, los exagera o los tergiversa, como ocurre con la alusión a Gustav Holst, compositor de *Los planetas* y un aficionado a la astrología y al espiritualismo hindú, que padecía de neuritis. El narrador se refiere a él como “un artrítico supersticioso” (62). Ya vimos antes cómo inventa una historia sobre Edward Elgar y sobre Chaikovski y su sobrino. Entre las historias apócrifas aparece una divertida sobre el compositor Béla Bartók: trata acerca de los amores de este músico “... con una jovencita a la que desnudaba, embadurnaba con una mezcla de cacao y palinka, ese aguardiente húngaro color de sangre, para luego lamerla y masticarla en pedacitos”(25).

Para el encuentro homosexual entre el pianista Clint Verret y Agustín se escoge el *Concierto* de Johannes Brahms, un homosexual no declarado: “Quería que fuéramos

varones, gustosos de Brahms, o gustosos de cualquier otro compositor; dos seres inspirados que acceden a la música a través de una sensibilidad distinta: el deseo” (42).

El narrador alude, a veces, a virtuosos poco conocidos para el lector de esta época, y al mencionarlos ofrece claves relacionadas con el tiempo en que se desarrolla la acción. Cuenta el narrador que Clarissa Berdsley era admiradora de un trompista inglés que se mató en un accidente automovilístico cuando era niña, Dennis Brain. Este músico murió en 1957, lo que nos sirve para calcular aproximadamente la edad de Clarissa. Suponemos así que nació a fines de la década del 40 o a principios de la del 50 y nos imaginamos que cuando tiene la aventura con Cabán debe tener entre 25 o 30 años, así que ésta sucedería en la década del 70. No aparecen datos en la novela que nos permitan conocer la edad aproximada de Cabán cuando tiene la relación con Clarissa, por eso se hace difícil saber si la relación con Verret fue anterior o posterior a la de Clarissa. Sí se sabe que Cabán tenía 48 años cuando estuvo con Verret. No obstante, aparece otro dato que ayuda a adivinar la edad aproximada de Cabán cuando estuvo con Clarissa. Mientras narra la aventura con Manuela, Cabán recuerda una ovación que recibió esta violinista, y dice que sólo era comparable con la que le dieron a Fritz Kreisler. Si puede recordar este dato, es muy probable que ya fuera crítico en ese entonces; Kreisler dio su último concierto en 1947, así que Cabán debe haber nacido durante la década de 1920, es decir, que si tenía 48 años cuando tuvo el romance con Verret, éste ocurrió aproximadamente en 1968, mientras que la relación con Clarissa ocurriría aproximadamente en 1975, cuando Cabán tendría ya cerca de 55 años. Por lo tanto, podemos concluir que la relación con Clarissa Berdsley es posterior a la sostenida con Clint Verret.

En *Púrpura profundo* se mencionan treinta y seis músicos distintos, entre compositores e intérpretes de música clásica, principalmente románticos y modernos. La

autora proporciona detalles de algunos de ellos, como la dedicatoria de las obras, sus preferencias sexuales, sus padecimientos de salud, sus intereses o sus influencias. Para conocer los pormenores y las interioridades de sus vidas, la autora debe haber investigado minuciosamente sus biografías.

Aparte de las alusiones a músicos, virtuosos y piezas musicales, la autora utiliza cuantiosos términos relativos a la música clásica: partituras, oboe, concertino, allegro appassionato, cadencia, finale, clavecín, suite, sonata, pianísimo, celesta, moderato nobile, adagio, Guarnerius, pizzicati, Stainer, lied, opus, corno da caccia, soprano coloratura... Estos denotan su conocimiento, su vasta cultura musical y el trabajo de documentación realizado.

Estructura

La novela se organiza en dieciocho apartados, que se pueden subdividir en dos grandes núcleos: A. Los “sin título”: 8 segmentos que describen los pensamientos del narrador y sus conversaciones con Sebastián; y B. Los que tienen título: 10 apartados en los que se relatan las aventuras amorosas de Agustín y que llevan por título el nombre de los diferentes amante. El libro comienza y termina con secciones sin título, así que estas secciones sin título enmarcan la narración de las aventuras de Agustín y a la vez marcan las pausas entre unas y otras, convirtiéndose en el relato principal, de orden superior. En ellas los dos amigos conversan acerca del contenido de las memorias del crítico musical y son fragmentos que se presentan linealmente, a diferencia de lo que sucede con las aventuras de Agustín y los músicos, en las que los sucesos se ofrecen sin orden aparente, lo que dificulta que el lector identifique la secuencia en la que ocurrieron.

Hay cuatro secciones que llevan el nombre de Virginia, dos el de Verret, dos el de Manuela y uno, respectivamente, el de Alejandrina y el de Clarissa. La introducción abarca los primeros tres capítulos en los que asistimos a la fiesta de despedida, somos testigos de la sugerencia de Sebastián a Agustín para que escriba sus memorias, y sabemos del inicio de éstas al acercarnos a la primera parte de la historia de Virginia. El conflicto comienza en el apartado número cuatro, titulado “Verret”, en el que se empiezan a describir escenas verdaderamente eróticas, que arrancan con la primera experiencia homosexual de Agustín. A pesar de que ésta ocurre después de sus encuentros con Virginia, Manuela, Alejandrina y Rebecca, se narra en ese momento debido a las insistencias de Sebastián, a quien sólo le interesa escuchar las experiencias con otros hombres o los encuentros violentos o sadomasoquistas. Después, la estructura se torna caótica, se dificulta hallar el punto culminante, pues parece que el punto de mayor tensión está, precisamente, en ese apartado cuatro y que luego hay otro momento de tensión en los apartados donde se describe el encuentro sadomasoquista con Manuela. Ninguna de las demás aventuras alcanza la tensión que encontramos en “Verret” y en la segunda sección de “Manuela”, pero el orden de los apartados no responde a un aparente equilibrio clásico.

Robert Lauer, en el artículo mencionado anteriormente, ofrece luz para entender el por qué de esta estructura tan desordenada, al compararla con una compleja composición musical. Indica así que para entender mejor la novela debemos leerla “como un concierto de virtuosos estructurado como una sonata politemática de varios movimientos (e instrumentos), pausas y transiciones.” Agustín sería el director y cada uno de los virtuosos que fueron sus amantes, los temas. El primer tema sería el de Virginia, su primera aventura, a la que más páginas dedica en la obra y a la que vuelve cuatro veces; asocia a la violinista con las composiciones más suaves y dulces y al movimiento “moderado” con el que se

inicia la sonata. Luego hay una transición hacia otra violinista y no hacia Verret, como cabría pensar si nos dejamos guiar por el orden del discurso; Manuela Suggia, la más violenta y peligrosa de sus amantes quien mantiene el dominio de la relación. Se asocia a Manuela con músicos de los períodos clásico, romántico y moderno; en cuanto a la sonata, su movimiento sería fuerte y rápido. Luego le siguen las relaciones cortas que tuvo Agustín con Alejandrina, Rebecca y Clarissa, en las que éste vuelve a ejercer el papel dominante. La aventura con Alejandrina resulta importante porque después de haber estado con Manuela, él se cree incapaz de volver a sentir la pasión amorosa y la recupera con ella; se asocia en el concierto con el movimiento “vivace” y luego el de Rebecca, que es una de las que menos pasión despierta en el narrador, con “ritardando”. El tema secundario lo constituye el encuentro homosexual con Verret que, según Lauer, es “el amor más auténtico y natural para Agustín, después de Virginia”. La relación con Verret se asocia con el movimiento “allegro appassionato”. Por último, el tema de Clarissa se nos dice que es muy parecido al de las relaciones heterosexuales anteriores, y su movimiento es relajado, se cierra de manera parecida al de Virginia, “un andante que termina en una nota inesperada ‘piu mosso’.” Más adelante se mencionan otros músicos, el violista violado, un director de orquesta austriaco y una japonesa, pero no se ofrecen detalles de estos encuentros, que tendrían un movimiento “largo ritardando”. Lauer concluye a este respecto que la vida de Agustín ha sido tanto musical como sexual, si acaso, más musical. Ha pasado por todos los movimientos, instrumentos, virtuosos y directores.

El trabajo de Lauer ofrece una explicación coherente y justifica las delicadas gradaciones que la novela ofrece, su secuencia de intensidades y tonos, sus avances y retornos, pero no hay que olvidar tampoco que la novela se ofrece como una evocación del pasado y, en este sentido, la estructura responde a la dinámica del recuerdo y de la

memoria, que no trabaja de manera necesariamente lineal. La vida desordenada de Agustín, esa vida de don Juan que se rebela contra las normas sociales y morales y anda siempre a la búsqueda de placeres sexuales, es recordada desde el presente y es reconstruida en un ejercicio en el que los diferentes episodios son convocados por asociación y contraste, respondiendo a una dinámica psíquica y también en función, como ya lo he señalado, de los intereses de ese lector privilegiado que es Sebastián. Además de sinfónica y desordenada, también podría caracterizarse la estructura como abierta y aditiva, pues después que Sebastián ha leído las aventuras de Agustín, se da cuenta de que han quedado algunos episodios sin contar, y se empeña en que le relate lo acontecido con el violista violado. Agustín le responde que se tomará unas vacaciones, pero luego le contará, no solo lo del violista, sino sus aventuras con un director de orquesta austriaco y con una japonesa, entre otros. De esta forma, la novela no alcanza una clausura definitiva, pues queda abierta la posibilidad de completar el relato con nuevos episodios de la compleja vida erótica del protagonista.

De las ocho secciones sin titular, parece particularmente importante la número cuatro (que sería el capítulo nueve), el mismo centro de los 18 capítulos. En ésta Sebastián le pide a Agustín que termine la historia de Verret, y Agustín termina admitiendo que se enamoró de este hombre, pero no quiere que su amigo piense por ello que es homosexual. Le advierte que ni él ni Verret lo eran. Cuando Sebastián se marcha, a Agustín le dan deseos de buscar a Verret dondequiera que esté y se pregunta: “¿hasta dónde iba a llegar en este intento por contarlo todo? ¿A cuánto me iba a arriesgar?” (88). Con estas palabras, y casi sin quererlo, Agustín desvela la inquietud sobre su hombría, su miedo a revelar sus inclinaciones homosexuales y a dañar su reputación de macho mujeriego. De esta forma, situando las dudas del protagonista en el mismo centro de la novela y en el mismo centro de

las secciones sin título, la autora resalta la importancia que adquiere la cuestión de la homosexualidad latente o la bisexualidad de Agustín y, de manera indirecta, viene a prolongar una larga tradición crítica que se pregunta sobre la verdadera condición sexual del don Juan. No es este el lugar para profundizar en esta cuestión, pero cabe recordar que para ensayistas como Gregorio Marañón o Ramón Pérez de Ayala la exhibida masculinidad de la figura del don Juan ocultaba en su fondo una acusada tendencia homosexual.

Las novelas eróticas de Montero incorporan y funden en inextricable abrazo dos grandes temas, la sexualidad y la música. Según lo exige el género, la autora recurre a un lenguaje metafórico que eleva el nivel del discurso para crear una obra artística, que aborda otros aspectos de la experiencia vital de los seres humanos, aparte del sexual. Las alusiones a los boleros en una, y a los compositores y obras clásicas en la otra, introducen una dinámica intertextual entre ambos contextos. La calidad de estas novelas se evidencia en el hecho de que una resultó finalista en el concurso de novela erótica de La Sonrisa Vertical y la otra, *Púrpura profundo*, resultó galardonada en este mismo certamen en el año 2000.

Incluimos las dos novelas eróticas en este primer capítulo porque ambas son obras ficcionales que se apartan del tema del nuevo periodismo.

1.8. El nuevo periodismo norteamericano

Con la expresión “nuevo periodismo” se alude a un tipo de texto narrativo en el que los sucesos o acontecimientos reales que han impactado en el escritor son relatados recurriendo con libertad a las técnicas propias de la ficción. Se le conoce también como “novela de no ficción”, “periodismo literario”, “no ficción creativa”, “periodismo novelado” o “para-periodismo”. No se trata de un género nuevo en sentido estricto, ya que

es posible encontrar antecedentes en épocas muy alejadas de la nuestra (basta mencionar el ejemplo de Daniel Defoe en *Diario del año de la peste bubónica* (1722), que se basó en la investigación realizada sobre una epidemia ocurrida en 1665), pero conviene recordar que ha conformado una tradición muy viva a lo largo de los siglos XIX y XX. Así en los Estados Unidos, y entre otros muchos, tanto Samuel Clemens, *Mark Twain*, como Ernest Hemingway, escribieron literatura basada en sucesos reales. Y en Hispanoamérica son igualmente muchos los autores que han explorado este tipo de narrativa fronteriza, y en muchos casos se trata de nombres verdaderamente relevantes, como los de Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez. Sin embargo, el género se popularizó y adquirió el nombre de “nuevo periodismo” durante los años sesenta en los Estados Unidos.

1.8.1. Iniciadores: periodistas y novelistas

En la década de los sesenta se destacó un grupo de escritores-periodistas muy importantes a quienes se les atribuye la creación del nuevo periodismo. Éstos comenzaron a experimentar incorporando los recursos de la ficción para relatar historias basadas en hechos reales. Los nombres más importantes son los Tom Wolfe, Truman Capote y Norman Mailer. Pero entre ellos fue Tom Wolfe su fundador y principal promotor. El término “new journalism” (nuevo periodismo) fue acuñado en 1965 por uno de sus adeptos, Pete Hamill, que lo incorporó como título en un artículo sobre algunos escritores que habían adoptado estas técnicas. Sin embargo, el término tampoco era estrictamente nuevo, pues casi ochenta años antes -en 1887- un crítico del siglo XIX, Mathew Arnold, lo había usado para referirse al estilo vívido y muy personal de los reporteros sociales de la época victoriana.

El contexto en el que surge el nuevo periodismo es el de la sociedad norteamericana de los años sesenta, que estaba viviendo numerosos cambios dramáticos que afectaban profundamente a los valores, el comportamiento y las actitudes ante la vida. En esta época se producen grandes avances en la tecnología y la electrónica, grandes progresos científicos; asimismo se desatan disturbios políticos y sociales, guerras, revueltas estudiantiles y movimientos de liberación de los grupos marginados. Fueron los años en los que los astronautas llegaron a la luna; estaban en todo su apogeo la guerra fría y la guerra de Vietnam; los televidentes vieron perplejos, en las pantallas de sus televisores, el asesinato del presidente John F. Kennedy y el del hombre que le quitó la vida, Lee Harvey Oswald; surgen protestas y manifestaciones estudiantiles por doquier; los negros, las mujeres, los homosexuales reclaman igualdad de derechos. Estos hechos tan chocantes parecen más creados por la imaginación que sucesos reales. Lo importante es que para informar sobre acontecimientos tan inusuales parecía imposible recurrir a los esquemas del periodismo tradicional y muchos periodistas, que en muchos casos eran también novelistas, empezaron a publicar artículos en las revistas utilizando las técnicas y los estilos de la ficción. En otros casos, escribieron novelas en las que ficcionalizaban los que habían conocido de primera mano porque habían estado allí para reportarlos o porque habían realizado una minuciosa investigación sobre ellos.

El nuevo periodismo surgió, por lo tanto, de la frustración de algunos reporteros que se sentían incapaces de expresar las nuevas e impactantes realidades con las técnicas del periodismo convencional. El periodismo tradicional ofrecía una visión objetiva de las noticias, presentaba una versión uniforme de los hechos y esa obsesión objetivista escamoteaba la percepción del reportero, capaz de ayudar al público a entender mejor los sucesos tan extraños y neurálgicos sobre lo que se informaba. Los periodistas más jóvenes

chocan así con las ideas del periodismo tradicional que dependía de fórmulas establecidas para informar las noticias y que se plegaba al esquema de la pirámide invertida; es decir, que informaba sobre los sucesos en orden descendente de importancia. O que recurría indefectiblemente a la técnica de las cinco w: what, who, when, where, why (qué, quién, cuando, donde, por qué). Los nuevos reporteros pensaban que estos recursos no servían para el tipo de noticias propias de los nuevos tiempos que les había tocado vivir.

Es obvio que para ellos, como para los mayores, la obligación del periodista era la de informar sobre diferentes sucesos de proyección social. Sin embargo, no les parecía que éstos se prestasen fácilmente para el formato de noticia tradicional. Querían que sus lectores vivieran la situación que el reportero había conocido y querían impactar sobre el público relatando los acontecimientos de una forma vívida, como si ellos estuvieran inmersos en el lugar de la acción y hubieran sido testigos de esas mismas experiencias. No sólo querían que sus lectores se enterasen de los hechos, sino que querían también que los comprendieran y que pensasen sobre ellos, concienciándolos sobre los temas tratados. Este nuevo género combinaba así la dimensión factual del periodismo –su veracidad- con los recursos propios de la literatura.

A manera de ilustración del dilema del nuevo periodista, podemos mencionar el caso de Tom Wolfe. En 1965 la revista *Esquire* le encomendó que escribiera un artículo sobre una exhibición de automóviles creados por encargo. Wolfe se sintió incapaz de reportar sobre este asuntos usando las formas rígidas del periodismo tradicional, así que le envió una carta al editor en la que reseñaba su excursión, escrita con la técnica del flujo de conciencia; la tituló “The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby”. Al editor le gustó tanto el texto que le quitó el saludo y lo publicó íntegramente. De esta manera Wolfe se inició en el nuevo periodismo, liberándose de las fórmulas rígidas del periodismo

tradicional e incorporando recursos propios de la literatura. Wolfe se dio cuenta de que sus escritos periodísticos ganaban profundidad al combinar la credibilidad del periodismo con los estilos de la ficción.

Entre los novelistas norteamericanos de la década de 1960 prevalecía la misma insatisfacción que entre los periodistas tradicionales al tratar de entender y representar las realidades impactantes que ocurrían a su alrededor. Los métodos de la ficción realista, que se empleaban desde el siglo XIX, estaban tan anquilosados como los recursos del periodismo tradicional. Las experiencias que estaban viviendo eran tan insólitas que se hacía difícil narrarlas y lograr credibilidad. Además, los medios masivos de comunicación habían acelerado la transformación de los modales, los hábitos y la moral del pueblo norteamericano que cada vez se inclinaba más hacia el cambio y la fragmentación. Todo esto conduce a los novelistas a describir y relatar en forma de novela los sucesos reales que estaban ocurriendo.

El “best seller” *A sangre fría*, de Truman Capote⁶, es un buen ejemplo del nuevo periodismo aplicado a la novela. Después de leer una noticia que daba cuenta del asesinato de la familia Clutter en un pueblecito de Kansas, el autor investigó minuciosamente el

⁶ Antes de que Wolfe y Capote escribieran sus textos, otros periodistas escribieron artículos y novelas en este estilo. Norman Mailer escribió un artículo titulado “Superman Comes to the Supermarket”, sobre el lanzamiento de John F. Kennedy al ruedo electoral en la convención del Partido Demócrata de 1960, que mostraba ya rasgos del nuevo periodismo. En 1967, Mailer publicó *The Armies of the Night*, una crónica, escrita en tercera persona en la que narra su participación en la Marcha del Pentágono de ese mismo año. Wolfe nos dice de este texto de Mailer que, aunque participó en la marcha, modifica el punto de vista, utiliza la perspectiva de la tercera persona, que es una de las características del nuevo periodismo. Otros iniciadores de este género son: Gay Talese, con su artículo “Joe- perfil de un héroe deportivo envejeciente”, publicado en *Esquire* en 1966, sobre la vida de Joe DiMaggio; Hunter S. Thompson con “Fear and Loathing on the Campaign Trail”, publicado en la revista *Rolling Stone* en 1968, sobre la campaña de Nixon a la presidencia de los Estados Unidos, en el que hace gala de su estilo artístico, carente de objetividad y en el que demostraba su compromiso al vivir todo lo que contaba; Joan Didion con su antología *Slouching Towards Bethlehem* (1961), ensayos críticos e irónicos sobre la vida en California. Todos estos autores aplicaron las técnicas de la ficción a las noticias porque intentaban transmitir una verdad que no se prestaba para informarla con las formas rígidas del periodismo tradicional; querían acercarse al reportaje de una manera más imaginativa.

crimen. Entrevistó a los asesinos y a todos los que pudieran tener alguna relación con los muertos o con los criminales, visitó el lugar donde ocurrieron los hechos y recopiló 6,000 páginas de documentación que le sirvieron para escribir una novela excelente. Capote había iniciado su carrera como escritor de crónicas de viajes; después publicó cuentos y su novela *Otras voces, otros ámbitos* que lo convirtió en una celebridad. Pero el éxito rotundo lo alcanzó al aunar el periodismo y la literatura en su obra maestra, *A sangre fría*. Algunas de las aportaciones de Capote al nuevo periodismo fueron la narración escena por escena, procedente del cine y que muestra al personaje en su ambiente, la combinación de diálogo extenso y a corazón abierto, la descripción perceptiva en la que lo presentado por el escritor es una imagen de lo que sucede con el personaje. Como veremos más adelante, estas técnicas hábilmente despegadas por Capote aparecerán con mucha frecuencia en la obra de otros escritores y también, que es lo que aquí nos interesa, en la de Mayra Montero.

1.8.2. Los teóricos

1.8.2.1. Tom Wolfe

Como señalamos más arriba, Wolfe es el principal exponente del nuevo periodismo. Novelista y periodista, doctorado en Estudios Americanos por la Universidad de Yale, comenzó como periodista en el *New York Herald Tribune* y en las revistas *Esquire* y *New York*. Se considera sobre todo un periodista, incluso cuando escribe novelas. Según señala el mismo Wolfe en la entrevista “Master of His Universe” de la revista *Time*:

I’m a journalist at heart; even as a novelist, I’m first of all a journalist. I think all novels should be journalism to start, and if you can ascend from that plateau to some marvelous altitude, terrific. I really don’t think it’s possible to

understand the individual without understanding the society (92). (Soy un periodista de corazón; aun como novelista, soy, antes que nada, periodista. Creo que todas las novelas, para empezar, deberían ser periodismo, y si usted puede ascender del llano a una altura maravillosa, estupendo. Realmente no creo que sea posible entender el individuo si no se entiende la sociedad.)

A diferencia del periodismo tradicional, que intentaba simplemente informar, el objetivo del nuevo periodista es involucrar intelectual y emocionalmente al lector para mostrarle la vida real, cómo vive la gente y qué hace en estos tiempos. Más que presentar datos a veces incompletos o imprecisos que no son suficientes para que el lector pueda formarse un juicio con conocimiento del contexto en el que se producen, Wolfe se interesa por establecer una verdad mayor, por interpretar los datos (Harvey 42). Para lograrlo, se vale de recursos propios de los textos de ficción. Muchos de los trabajos del nuevo periodismo siguen las recomendaciones técnicas establecidas por Wolfe:

(1) la construcción escena por escena; es decir contar una historia pasando de una escena a otra en lugar de recurrir a la narrativa puramente cronológica; (2) el uso generoso del diálogo realista, que revela el carácter de manera más inmediata y llega más profundamente al lector que cualquier forma de descripción; (3) el punto de vista interior; o sea, poner al lector dentro de la cabeza de un personaje y conseguir que experimente la escena a través de sus ojos; y (4) el apunte de detalles de posición social, indicios que sugieren a la gente en qué peldaño se encuentra dentro de una escala jerárquica, qué resultado obtienen en la lucha para mantener o mejorar su posición en la vida

o en una situación concreta; todo, desde atuendo y muebles, hasta acentos, modos de tratar a los superiores e inferiores, gestos sutiles para demostrar respeto o falta de respeto, el complejo entero de señales que indican a la bestia humana si está progresando o fracasando y ha conseguido o no liberarse de esa enemiga de la felicidad que es más poderosa que la muerte: la humillación (Wolfe 2002, 268)

Sin embargo, al examinar las obras de los nuevos periodistas es posible darse cuenta de que la mayoría de ellos no siguen estrictamente estas recomendaciones, ni aún el mismo Tom Wolfe se adhiere a ellas al pie de la letra. El novelista de la década de los sesenta enfrentaba las mismas frustraciones que los periodistas, necesitaba liberarse de las reglas de la escritura realista para conocer mejor sus temas y para comunicarlos creativamente y efectivamente; de esta forma se convierte en un experimentador (Hellmann 8).

En 1973, Wolfe publicó un artículo en el que comentaba que la novela norteamericana estaba en decadencia, que había perdido su belleza sublime, pero que otro tipo de novela alcanzaría el éxito en el futuro, una novela de gran realismo social y que emplearía las mismas técnicas de investigación que el nuevo periodismo, la llama novela periodística o novela documental. Para probar su punto, publicó su primera novela⁷, *La hoguera de las vanidades*⁸ (1987), que logró una gran acogida del público. Cuando publica

⁷ Antes de estas dos novelas, Wolfe escribió dos libros; uno de ensayos que seguía la tónica del nuevo periodismo y que toma el título de su primer artículo de este género, *There Goes that Kandy Kolored Tangerine- Flake Streamline Baby*, una crónica sobre los hippies en la que cuenta las experiencias del escritor Ken Kesey con el LSD, su viaje a la Feria Mundial de Nueva York acompañado por un grupo musical llamado los Pranksters y su posterior huida a México.

⁸ Esta novela y *Todo un hombre*, que la publicó después, son distintas a sus trabajos previos porque el mismo autor dice que son obras de ficción. A pesar de ello, Wolfe usa para escribirlas las técnicas del nuevo periodismo porque investiga sus temas, pero crea personajes ficticios para desarrollar sus ideas y su mensaje final.

su segunda novela, *Todo un hombre* (1998), tres novelistas norteamericanos de renombre, Mailer, Irving y Updike, la tildan de subliteratura. Dicen que ya no es un literato y que lo que escribe es puro entretenimiento.

En su artículo “Las tres comparsas” (Wolfe, 2000, 245), Wolfe responde a las críticas y afirma que su novela es un ejemplo de la dirección que tomará la literatura de fines del siglo XX y principios del XXI. La novela de esta época se orientará hacia el realismo intenso, se basará en la investigación y, sumergida en la realidad social de los Estados Unidos, será una novela que presente una revolución del contenido, más que de la forma. Wolfe piensa que Mailer, Irving y Updike habían fracasado en sus últimas novelas porque se habían alejado del mundo que les rodeaba. Habían tratado así temas literarios, esotéricos, o habían escrito sin conocer realmente y con detalle el ambiente en el que las ubicaban. Para ilustrar su argumento, Wolfe ofrece ejemplos de los escritores estadounidenses más exitosos y admirados por los europeos: Steinbeck y Dos Passos; ambos se documentaban bien antes de escribir y señala que se alejaban de sus experiencias personales y se adentraban en el mundo que les rodeaba para obtener el material novelístico.

1.8.2.2. Mas’ud Zavarzadeh

En su libro, *The Mythopoeic Reality*, Zavarzadeh estudia con profundidad la novela de no ficción y el ambiente y la sociedad norteamericanos de los años sesenta que la produjeron. Traza la evolución de la novela partiendo de las distintas visiones filosóficas de cada época, hasta llevarnos al surgimiento de la novela de no ficción en el siglo XX.⁹

⁹ La novela de la época de la posguerra es muy distinta a la que se escribía en la época industrial y ésta a su vez es distinta de la que se escribía en la época agraria. La variación ha ocurrido porque se

Los avances de la tecnología y la electrónica transforman el mundo de tal forma que la realidad parece ficción. Surgen entonces dos tipos de novela: la transficción, que se caracteriza por una sobreinterpretación barroca de la situación humana, y la novela de no-ficción, en la que se relatan unos hechos reales de manera neutral; ambas tratan de reflejar “el envés mítico de los hechos surrealistas de la sociedad postindustrial” (Zavarzadeh 4). Los patrones estéticos anteriores no sirven ya para representar las nuevas realidades y es por eso que surgen nuevas formas de novelar.

Según Mas’ud Zavarzadeh existen distintos tipos de novela que se apoyan en hechos reales: la novela de ficción, la novela biográfica, la histórica, la del nuevo periodismo y la novela de no-ficción. En la novela de ficción el autor se inspira en el mundo real, tal vez en su vida o en la de algún conocido, para crear situaciones y personajes parecidos a los reales; luego los recrea de forma artística de manera que reflejen su visión de mundo. Usa datos –fechas, lugares, personajes, sucesos reales y verificables- para darle credibilidad a su visión. Este tipo de novela tiene consistencia interna y el significado final de este tipo de narración señala hacia adentro de ese mundo ficticio creado

transforma el marco conceptual de los escritores motivado por los cambios y descubrimientos ocurridos en el mundo. Tanto la novela de la época agraria como la novela de la época industrial tienen en común el hecho de que nos proporcionan una interpretación total de la vida y del mundo. Además ambas siguen una estructura lineal que responde a la concepción teleológica de la vida, de causa y efecto. Es una novela enraizada en la epistemología dualista de lo real y lo imaginario. En la época agraria el hombre vivía aferrado a unas creencias religiosas que proveían estabilidad y orden a su vida. La literatura de este período era mítica y ritualista y se interesaba en la naturaleza de la relación entre lo humano y lo divino. Aunque se perdiera el orden, debido a las guerras o hubiera otros disturbios que les hicieran perder el equilibrio, se vivía confiado en que eventualmente se restablecería la paz y la armonía y que si no se lograba en esta vida, se conseguiría en la venidera.

Más adelante, cuando la sociedad evoluciona y comienza la industrialización, la novela burguesa sustituye a las creencias religiosas como medio para ordenar la experiencia humana y restablecer la estabilidad perdida.

Al llegar a la época post-industrial, la novela realista o burguesa, que interpretaba el mundo y ordenaba el caos de la vida humana, tampoco servía para satisfacer las necesidades de los lectores. El mundo había cambiado, ya no era posible aceptar una sola interpretación de la realidad en un mundo en el que los medios de comunicación nos envían a cada momento información diferente, ambigua, múltiple y contradictoria. Por eso cambia nuevamente la novela.

por el novelista. En las biografías y novelas de historia el novelista recrea personas y hechos reales que existen o han existido. Este tipo de obra debe reflejar la verdad del mundo en que ocurrieron los hechos y el verdadero carácter de los personajes que describe, aunque el novelista es quien selecciona los detalles para darle al lector su visión del personaje o de los hechos que narra. En estas novelas los datos guían al autor hacia una visión del personaje o de alguna situación política, social o cultural. Tanto en la novela biográfica como en la novela histórica el significado final de la obra apunta hacia el mundo real, hacia fuera de la obra. Para Zavarzadeh estos tres tipos de narración, la novela de ficción y la novela histórica o biográfica son monorreferenciales, porque apuntan en una sola dirección.

Por otra parte, Zavarzadeh distingue entre novela de no-ficción y nuevo periodismo. Según explica, las novelas del nuevo periodismo utilizan hechos reales combinados con las técnicas de la ficción creativa, pero difieren de las novelas de no-ficción en que en las primeras se intenta buscar la verdad detrás de los hechos narrados; se busca una verdad mayor. Carecen además de la tensión factual (tensión entre los hechos y la ficción) que posee la novela de no-ficción. Este crítico considera al nuevo periodismo monorreferencial, mientras que considera la novela de no-ficción birreferencial. La novela de no-ficción, a diferencia de los géneros mencionados arriba, es birreferencial porque señala tanto al mundo interno de la ficción como al mundo externo de la realidad. Expresa la turbulencia del mundo en que vivimos en que los hechos son tan extraordinarios, tan raros y tan chocantes que parecen ficticios. Según Zavarzadeh, el novelista de no-ficción no intenta interpretar esos hechos ni imponernos su visión de mundo como hacía el novelista del realismo, sólo desea que los observemos, que nos enfrentemos a ellos en toda su ambigüedad e incertidumbre (63-67).

Zavarzadeh piensa que no se puede analizar una novela de no-ficción con los mismos métodos que se emplean para la ficción tradicional. Para él no existe un argumento, pues lo que se cuenta son hechos que no se pueden cambiar; tampoco hay personajes, sino gente. Para este crítico los nuevos periodistas son *absurdistas* ya que no intentan interpretar los hechos que relatan, sólo quieren transcribirlos con el objeto de que los observemos y los confrontemos.

1.8.2.3. John Hellmann

Hellmann realiza un estudio exhaustivo sobre el nuevo periodismo en su libro *Fables of Fact* y enfrenta los distintos puntos de vista sobre el género. Difiere de Zavarzadeh en su definición del concepto de novela de no-ficción, en la manera de acercarse a ella para estudiarla y en lo que entiende que es la intención del novelista. Tanto Hellmann como la mayoría de los estudiosos no distinguen entre nuevo periodismo y novela de no-ficción y usan ambos términos indistintamente. A diferencia de Zavarzadeh, sostiene que el nuevo periodismo es un género de ficción porque tiene forma e intención artística; por consiguiente, al estudiar este tipo de obras, se tratarán como textos de ficción, que además son periodísticos porque relatan acontecimientos reales (Hellmann 33). Se dejará guiar por el contrato entre el autor y el lector para clasificar la obra. Además, su visión de la intención del autor de una novela de no-ficción es distinta de la de Zavarzadeh porque Hellmann afirma que el escritor selecciona los detalles de los hechos que narra para proporcionarnos una interpretación personal. Es decir, que para Hellmann el nuevo periodista intenta ordenar el mundo para que tenga significado y definir así una relación con él.

Hellmann apunta otras características técnicas y temáticas que compartirían los nuevos periodistas con los autores de la ficción fabulista:

1. Con frecuencia enmarcan sus narraciones con prólogos o epílogos.
2. Utilizan un narrador entremetido o intruso.
3. Alteran la puntuación o la composición gráfica usual.
4. Son episódicos o siguen una trama que no conduce al clímax.
5. Ambos usan patrones míticos y alegóricos sacados de las culturas clásica y popular.
6. Tienen estilos afectados y adoptan una visión paródica y satírica.
7. Se preocupan por problemas filosóficos y sociales (Hellmann 13-14).

1.8.2.4. Norman Sims

Sims se desempeña como profesor de periodismo en la Universidad de Massachusetts y ha publicado dos libros sobre periodismo literario, *The Literary Journalists* (1984) y *The Art of Literary Journalism* (1995). El primero es una antología de las obras de varios de los nuevos periodistas; en la introducción, Sims define y señala los rasgos más característicos del género. Indica que el público no se queda satisfecho cuando le ofrecen solamente trozos de información, sino que desea conocer en detalle lo que están haciendo los demás. Para los periodistas literarios es importante la exactitud: contar los hechos tal y como ocurrieron. Es importante asimismo la voz, que no es otra cosa que el punto de vista, en muchos casos el periodista escoge la primera persona y en otros, el de la tercera. Asegura Sims que el periodismo literario le ha devuelto la viveza y la emoción a los escritos de no ficción. Según Sims, los rasgos principales del nuevo periodismo son

inmersión, estructura, exactitud y responsabilidad (Ward “An Accurate Deception”, Sept. 2002).

En su segundo libro, *The Art of Literary Journalism*, Sims señala que el nuevo periodismo es una mezcla entre ficción y etnografía. Apunta que el rasgo primordial de los periodistas literarios es que presentan la información desde adentro, es decir, que la persona que relata los hechos, los ha vivido o se los ha contado alguien que los vivió. Cita a varios de los periodistas literarios que arrojan luz sobre este estilo de escritura periodística. Joe Nocera comenta sobre la caracterización y afirma que el periodista debe ganarse primero la confianza de la gente de la que va a escribir, deben olvidar que hay un periodista presente para que sean ellos mismos, para que se suelten a hablar y aflore su verdadera personalidad. John Mc Phee le reveló que en un escrito de este tipo el autor debe ilustrar los conceptos con ejemplos o por medio de una narración. Cita también a Tom Wolfe con sus ideas sobre el nuevo periodismo mencionadas más arriba. Richard Todd recuerda, por su parte, que las únicas herramientas necesarias son la historia y la voz, mientras que Mark Singer afirma que lo más importante del nuevo periodismo es que embellece los reportajes (Ward, 2002).

1.8.2.5. Mark Kramer

En “Breakable Rules for Literary Journalists”, Mark Kramer, profesor de periodismo de la Universidad de Boston, expresa su oposición al término “nuevo periodismo” porque este tipo de escritura no es, en realidad, nueva. Enumera una lista de autores que han utilizado este tipo de técnicas desde el siglo XIX y menciona a Defoe, a Mark Twain y a muchos otros. Afirma que el género se desarrolló con mayor amplitud y profundidad en la década del 70, e incluye una lista de las técnicas que emplean los “periodistas literatos”: 1. Inmersión en el mundo del sujeto e investigación de su trasfondo.

2. Pactan implícitamente con el lector y las fuentes sobre la exactitud y la imparcialidad en el tratamiento del tema. 3. Escriben mayormente sobre acontecimientos cotidianos. 4. Usan al escribir una voz íntima, informal, franca, humana e irónica. 5. Recurren a un estilo sencillo y sobrio. 6. Escriben desde una postura libre, desembarazada, desde la que cuentan historias y también se dan la vuelta y se dirigen directamente a los lectores. 7. Su estructura es digresiva, se desvía del tema para contar otras historias que explican o amplían la historia principal y para enmarcar los sucesos. 8. Los nuevos periodistas desarrollan significado al sentar las bases de las impresiones de los lectores.¹⁰

1.8.2.6. Albert Chillón

Albert Chillón, en su iluminador libro *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* (1999), establece el trasvase que se ha dado entre la literatura y el periodismo y que ha llevado a la situación actual, en la que la literatura ha dejado de ser meramente ficcional y ha incorporado a su contenido las realidades noticiosas, y el periodismo, por su parte, ha modificado su estilo rígido para informar sobre las realidades usando modalidades asociadas al arte literario.

Comienza su estudio con una reflexión sobre el carácter ficcional del lenguaje.¹¹ Afirma que toda dicción humana es siempre, en alguna medida, también ficción; dicción y ficción son la misma cosa. Es decir, que en nuestra llamada “realidad” hay cierta dosis de

¹⁰ Mark Kramer, “Breakable Rules for Literary Journalists” en *Literary Journalism*, editado por Norman Sims y Mark Kramer (1995). Utilicé un fragmento del libro citado, cuya introducción la escribí Kramer y que aparece en <http://www.bu.edu/mkramer/litjourn.html>

¹¹ Plantea que los límites entre ficción y realidad no están del todo claros, pues captamos la “realidad” por medio del lenguaje que es simbólico. Parte de las ideas de Wilhem von Humboldt de que el pensamiento y el lenguaje, el conocimiento y la expresión, son la misma cosa. Lo que lo lleva a afirmar luego, con Nietzsche, que el lenguaje es tropológico, que las palabras son símbolos y que debido a la naturaleza retórica del lenguaje, el conocimiento que podemos tener de la realidad es imperfecto.

ficción y no podemos establecer unos límites precisos entre realidad y ficción. Propone Chillón distinguir varias modalidades de enunciación según la cuota de ficción presente en cada una. Divide los enunciados en dos tipos: 1. facticios, que son aquellos en los que la dosis de ficción es mínima, sólo debida a la condición lingüística del enunciado y 2. ficticios, los que contienen una dosis de ficción explícita e intencional que estaría presente en grados y maneras variables, más allá de la debida a la condición lingüística de los enunciados.

Habría, a su vez, dos clases de enunciados facticios: a) los de carácter documental que se distinguen por su veracidad y su alta verificabilidad (éstos incluyen los géneros periodísticos); b) los de carácter testimonial, que se distinguen por su veracidad y escasa verificabilidad. Los enunciados ficticios son, por su parte, de tres tipos: a) realista, éstos intentan crear mundos verosímiles para conseguir una verdad esencial, por medio de la imitación del mundo real, reconocible para el interlocutor (por ejemplo, el Chicago de la Gran Depresión) Éste es el caso de la novela y el cine realistas (Flaubert, Chejov, Hemingway, Rosellini); b) fabulador o mitopoético, ésta se caracteriza por la utilización de la fantasía, del mito y el sueño para crear mundos fabulosos en un intento por buscar una verdad esencial por medio del cultivo de la verosimilitud autorreferencial, no por su representación de un mundo reconocible que imite el que tenemos a nuestro alrededor; c) falaz, que se dedica a la búsqueda intencional de la mentira, la tergiversación, el encubrimiento o la falsedad (Chillón 39).

Chillón traza el desarrollo de las relaciones entre literatura y periodismo desde sus comienzos hasta el periodismo literario de nuestros días. Plantea el nacimiento paralelo de la novela moderna y el periodismo a lo largo del siglo XIX, ambos identificados con el realismo porque proceden de la prosa testimonial. Identifica a Defoe y Manzoni como

precursores del periodismo literario, pues ya desde el siglo XVIII crearon obras simbióticas en las que después de documentarse exhaustivamente, narran, describen e interpretan los sucesos. Este crítico destaca que las transformaciones sufridas por la novela hay que buscarlas en la simbiosis entre periodismo y literatura.

La novela es el más popular y el más importante de los géneros literarios por su capacidad para absorber distinto tipo de escritos: modalidades literarias (cuento, lírica, drama), textos testimoniales (cartas, diarios, relatos de viajes, memorias, cuadros de costumbres...) y escritos extraliterarios (prosa científica, sociológica, psicológica, antropológica, histórica, filosófica...). El desarrollo de la novela realista se encuentra además ligado a las transformaciones que ocurrieron en la sociedad europea al implantarse el capitalismo industrial. En esta sociedad urbana, la novela se convierte en el primer género literario que permea más allá de las clases burguesas y aristocráticas y alcanza los estratos medios. Ya en esta época se asocia el periodismo con la novela, pues, para aumentar sus ventas, los diarios incluían en sus páginas las llamadas novelas de folletín, escritas por los grandes autores del realismo decimonónico.

Flaubert, el novelista más destacado de este período, legó a los naturalistas y más tarde a los periodistas literarios, algunas de sus innovaciones, como la omnisciencia neutral (en la que el narrador se abstiene de opinar) y la importancia que se presta a la rigurosa documentación. De entre los naturalistas, sobresale Zola, quien quiso hacer de la novela un documento científico para conocer los problemas sociales y que sirviera, a su vez, para corregirlos. Este escritor mantuvo un compromiso con la verdad y la justicia, fue un crítico de la corrupción gubernamental en su país y llegó a sufrir cárcel por destapar un caso de discriminación en el ejército francés. Entre los periodistas de comienzos del siglo XX, los llamados muckrakers son herederos de su legado, al hacer lo propio en los Estados Unidos.

Chillón establece la importancia de Zola para el periodismo literario “[...] fue precedente directo de las diversas modalidades del documentalismo contemporáneo, incluidos el periodismo de investigación y el reportaje novelado” (102).

Después del realismo y el naturalismo, la novela se centra en la exploración de la mente humana, son las llamadas novelas psicológicas, como las de Proust, Joyce y Kafka, entre otros. La aportación más importante de estos autores al realismo es el monólogo interior. Se culpa a estos escritores por la decadencia del género de la novela realista.

La época moderna se caracteriza porque prevalece en ella la sensibilidad realista. La cultura del siglo XX produce dos tipos de discurso realistas: uno ficticio, que incluye las novelas, cuentos, cine y drama realistas y otro facticio, constituido por los diversos géneros periodísticos y por la prosa literaria testimonial. El nuevo periodismo no sólo se nutrió de la novela realista, sino que también recibió una importante contribución de la literatura testimonial. Chillón discute algunas obras clave, todavía del siglo XIX, pertenecientes a géneros difíciles de definir, que podrían ser ensayos, diarios, memorias o autobiografías, como la de De Quincey, que aportan temas que serán frecuentes más tarde entre los nuevos periodistas, por ejemplo, el de la dependencia de las drogas y sus efectos en el individuo. Discute asimismo las aportaciones de Poe, que se inspira en crímenes o investigaciones de asesinatos para incursionar en la literatura policiaca con alguno de sus cuentos. Ya en estos escritos se observa la combinación de literatura con hechos reales.

Con la llegada de la sociedad de comunicación de masas a principios del siglo XX, se incrementa la simbiosis entre literatura y periodismo. Aparecen nuevos medios de comunicación como el cine y la radio, surge la idea del periodismo como negocio y su dependencia de la publicidad. Durante este período se establecen las características del periodismo como lo conocemos hoy: se pulen los géneros periodísticos, se establece la

objetividad como el rasgo principal de los textos informativos, los textos deberán ser breves, exactos, amenos y claros, y se incorporan las fotografías a las páginas de los diarios.

En las últimas décadas del siglo XX, han surgido obras que combinan documentación científica y periodística con las modalidades propias de la literatura tradicional. Estos textos sincréticos poseen forma literaria y verismo documental. Chillón atribuye su aparición al hecho de que se han desdibujado las fronteras entre la escritura de ficción y la de no ficción.¹²

Jürgen Habermas, citado por Chillón, establece que las diferencias entre hechos y ficción se han borrado debido a que los nuevos medios de comunicación de masas han integrado “los ámbitos antes separados de periodismo y literatura, esto es, de información y raciocinio por un lado, y de la novelística por otro”, lo que “conduce a una verdadera remoción de la realidad, a una mezcla de los diferentes planos de la realidad” (187).

George Steiner, uno de los estudiosos más sobresalientes de la desaparición de las fronteras entre ficción y no ficción, indica que este hecho ha afectado dos campos de la actividad cultural: la novela y el periodismo escrito. Este crítico establece que la novela de ficción sufre una crisis después de Proust y Joyce, y que en su lugar surge una oleada de obras de cariz documental. Según él, las novelas de mediados del siglo XX no resultan tan atractivas como la literatura de corte documental, de modo que esta literatura híbrida, que denomina “postficción”, poco a poco va ocupando el lugar de la novela de ficción.

¹² Según este crítico existen varias causas para esta erosión de las diferencias entre ficción y no ficción: 1. La remoción causada por los medios de comunicación de masas que modificó las maneras de crear y consumir arte. 2. El afán de la gente de esta época por estar bien informada. 3. La secularización de la literatura que la ha desacralizado y la ha hecho perder el aura de originalidad y unicidad que había mantenido por siglos.

En la discusión del nuevo periodismo norteamericano, Chillón expone el pensamiento de diferentes teóricos, pero además añade algunas ideas que mencionaré a continuación. El nuevo periodismo no formó escuela ni escribió manifiestos, porque se trataba más bien de un grupo de escritores que rechazaba la forma vigente de escribir las noticias, e incorporaba en sus textos algunos recursos provenientes de la novela realista y de otros géneros testimoniales o ficcionales. Para la década de los sesenta surgen simultáneamente con el nuevo periodismo otras tendencias periodísticas: el periodismo subterráneo y el periodismo comprometido; el nuevo periodismo se enriquece con las aportaciones de estas manifestaciones. Del periodismo subterráneo asume algunos temas, como, por ejemplo, la cultura de las drogas o la sexualidad, que no tocaban los medios tradicionales por considerarlos de mal gusto. Un rasgo del periodismo comprometido que adoptan los nuevos periodistas es el de participar en situaciones controversiales para después escribir de ellas como testigo, o tomar partido a favor de alguno de los involucrados en ellas.

Los nuevos periodistas rechazan la noción de la objetividad periodística que cultivaba el periodismo hegemónico y abogan por un periodismo subjetivo, ya que todo periodista tiene sus propias opiniones que manifiesta al escribir. Hunter Thompson antes de escribir *Hell's Angels*, 1966, vive 18 meses con los motociclistas de California, sobre los que escribirá, después, en primera persona, como uno de ellos, desde su subjetividad.

Los temas tratados por los nuevos periodistas abordan situaciones y hechos que la prensa margina o que simplemente evita cubrir, como los estragos de las dietas macrobióticas, el ambiente gay de Nueva York, las costumbres y actitudes contemporáneas o el tráfico de cocaína entre Colombia y los Estados Unidos, entre otros muchos.

En cuanto al estilo de los nuevos periodistas, Chillón enumera los cuatro procedimientos establecidos por Wolfe que hemos mencionado anteriormente.¹³ Los nuevos periodistas usarán cualquier recurso o técnica que mejore la calidad estética o informativa de sus escritos y manejarán recursos provenientes tanto de los géneros de ficción como de los géneros testimoniales. La forma preferida de los periodistas literarios desde sus comienzos hasta nuestros días ha sido el reportaje novelado o novela reportaje, en la que se emplean recursos extraídos de la novela realista.

En lo que se refiere al empleo de un punto de vista en tercera persona, Chillón distingue entre omnisciencia editorial y omnisciencia neutral; en la primera, el narrador sabe todo con respecto a la historia que cuenta, conoce los pensamientos y sentimientos de sus personajes y puede opinar acerca de lo que ocurre o valorar las situaciones. Considera Chillón que esta omnisciencia editorial no es conveniente para la novela reportaje porque el autor tiene que inferir los pensamientos y sentimientos de los personajes basándose en entrevistas, sin embargo, algunos nuevos periodistas la utilizan. “La única omnisciencia editorial lícita en periodismo es aquella que nace de un esmerado trabajo de investigación e inmersión en el asunto tratado: los nuevos periodistas la lograban por medio de entrevistas exhaustivas; del cotejo de testimonios y documentos diversos; de la observación personal y de una atenta tarea de reflexión e interpretación” (271). Por otro lado, la omnisciencia neutral es aquella en la que el autor sabe todo acerca de la historia, pero no puede valorar las situaciones que describe ni opinar acerca de los sucesos que relata; es un narrador impersonal.

¹³ Construcción escena por escena, registrar totalmente el diálogo, punto de vista en tercera persona, retratar detalladamente a los personajes.

Si el narrador desea resaltar su subjetividad, recurre a la narración en primera persona, ya que de esta manera se destaca su condición de observador o de testigo. El relato de corte autobiográfico les presta a los textos vivacidad y una sensación de autenticidad.

Según Albert Chillón, muchas novelas de este género utilizan un antihéroe como protagonista de sus reportajes novelados. El antihéroe es la figura clave en la novela realista del siglo XX; es un personaje adocenado, sin cualidades especiales, muy común y corriente.

El nuevo periodismo se ha continuado cultivando hasta los tiempos presentes, aunque no desplazó a la novela como había predicho Tom Wolfe, ni cambió permanentemente la manera de escribir el periodismo: “ni tampoco, lamentablemente, subvirtió el paradigma periodístico vigente” (287). Los continuadores de este género, los llamados periodistas literarios, siguen utilizando las mismas técnicas de los nuevos periodistas originales.

La obra de Chillón es el trabajo más completo sobre el nuevo periodismo que he podido localizar y traza el desarrollo del género desde sus precursores hasta la actualidad, definiendo y explicando los conceptos de manera clara y sencilla, a pesar de que profundiza y brinda numerosos ejemplos que sirven para ilustrar los rasgos propios del género.

1.9. El nuevo periodismo y las novelas de Mayra Montero

Los estudios teóricos que delimitan el marco de análisis que aplicaremos a las novelas de Mayra Montero son los de John Hellmann, Mas'ud Zavarzadeh y Albert Chillón. Coincidimos con la interpretación de Hellmann sobre la novela de no-ficción, aunque aceptamos también la noción de birreferencialidad que introduce Zavarzadeh. Definimos así la novela de no-ficción como un texto birreferencial, que engloba unos

sucesos reales en una historia de ficción. Su autor ordena estos acontecimientos para transmitirnos la misma experiencia conmovedora que vivió, y al hacerlo, nos brinda su interpretación de ese suceso con la intención de concienciarnos. Chillón aclara que la novela de no ficción o de periodismo literario, por ser un texto periodístico, debe ser verídica. Los hechos narrados deben haber ocurrido tal y como se cuentan y los personajes que aparecen en la ficción deben ser reales. “[...] el periodista debe limitarse a relatar verídicamente casos y situaciones de existencia real y comprobable: cada circunstancia, cada nombre y cada hecho deben ser verificados y verificables” (Chillón 296).

En 1983, el mismo año en que Mayra Montero publica su colección de cuentos *Veintitrés y una tortuga*, el Pen Club de Puerto Rico celebró un foro sobre periodismo literario en el que esta escritora presentó una ponencia titulada “El periodismo literario como respuesta a la época”. A pesar de que faltaban todavía cuatro años para la publicación de su primera novela, ya Montero había combinado el periodismo y la literatura en la creación de por lo menos dos de los cuentos que aparecen en esta antología. En su ponencia se nos revela como una avezada conocedora del género; es notoria su familiaridad con esta tendencia periodística popularizada en la década de los sesenta, sus inicios en las primeras décadas del siglo XX, hasta su auge entre los escritores de todo el mundo, pero en particular entre los latinoamericanos durante los ochenta. A Montero le parece más apropiado el nombre de periodismo novelado que el de periodismo literario, pues piensa que los escritores inventan tramas interesantes para mantener a los lectores interesados y hacerles partícipes así de hechos importantes que los ayudan a concienciarse sobre temas políticos y sociales. Escribe la autora en este artículo:

Cuando dentro de unos años se estudie a fondo este fenómeno del florecimiento del periodismo novelado en la prensa de tantos lugares, y sobre todo en la de algunos países de Nuestra América habrá que ver hasta qué punto se ha tratado de una simple cuestión de supervivencia, hasta dónde las técnicas de la ficción han servido para camuflagear un suceso, una idea, una exhortación y hasta una labor más extensa y soterrada de capacitación política (9C).

Desde esta época se puede apreciar el interés de Mayra Montero por el nuevo periodismo: “Claro que hay un elemento muy sabroso y nada despreciable en eso de sentarse delante de una computadora y hacer literatura a partir de una noticia o de una simple entrevista” (9C). Sin embargo, la autora asegura que para tener éxito en este género cada periodista debe seguir su propio instinto, pues no hay un librito que le permita descubrir dónde puede novelar y dónde no. Los temas se escogen por su impacto noticioso, y luego el periodista decidirá qué detalles inventa y añade para cautivar al lector. La autora confiesa que no sigue ninguna norma al escribir este tipo de literatura; escoge libremente su punto de vista en primera, segunda o tercera persona.

Según Montero, el periodismo novelado es un estilo cómodo para el periodista en el que cada uno puede trabajar a su manera, mientras guarde respeto y comprensión hacia el lector. Indica además que lo más importante es realizar un trabajo combativo y honesto, dejando que la historia hable por nosotros en lugar de nuestros intereses particulares.

En el comienzo de este trabajo partimos de la premisa de que de las ocho novelas de Mayra Montero, seis se aproximaban al nuevo periodismo, ya que en ellas se abordaban sobre sucesos reales ficcionalizándolos. Aun sus dos novelas eróticas incorporan algunas de

las técnicas del periodismo novelado. Después de examinar el contrato autor-lector de cada una de ellas, y de identificar los rasgos del nuevo periodismo que ostentan, sometimos el corpus a análisis siguiendo un método ecléctico.

El examen del contrato autor-lector reflejó que sólo una de las ocho novelas de Montero pertenece propiamente al nuevo periodismo. Sin embargo, casi todas ellas manifiestan puntos en común con este género del periodismo novelado. Procedimos entonces a analizar las novelas y a señalar los puntos de tangencia con el nuevo periodismo.

Capítulo 2. El comienzo: las novelas haitianas

2.1. Tras las huellas de Carpentier: la magia

Se ha dicho que la patria literaria de Mayra Montero es Haití, pues ubica su primera novela en este país caribeño. De este modo sigue los pasos de su admirado Alejo Carpentier, que también se inspiró en Haití, en su historia, en el vudú y su magia tan propia del mundo americano. Nuestra autora publicó otras dos novelas ambientadas en este país, en las que se exploran algunos de los problemas socioeconómicos, ambientales y políticos más acuciantes. Abordan también el mundo mítico del vudú, aproximándose a lo que se conoce en literatura –no sin controversia- como realismo mágico. Haití ejerce una arrobadora fascinación sobre estos escritores que quedaron cautivados por los ritos y las creencias vuduistas de los habitantes de origen africano, al tiempo que se interesaron por la peculiar historia de esta tierra. Carpentier se sintió fascinado por la larga lucha emprendida por los esclavos negros hasta que consiguieron liberarse y convertir a Haití en la primera república de Latinoamérica, y también atrajeron su interés las figuras de sus gobernantes, que luego de acceder al poder se convirtieron en verdugos del pueblo, oprimiéndole y persiguiéndole, y sirviéndose del terror para mantenerse al mando, mientras se apropiaban de las riquezas del país. La que fue la colonia más rica y productiva del Caribe cuando la gobernaban los franceses, se convirtió en el país más pobre de Latinoamérica debido a la ambición y el egoísmo de sus caudillos. Mientras la novela de Carpentier se centra en la historia de Haití durante la época de la independencia -en las figuras de Dessalines y Henri Christophe-, las de Montero se ambientan en el siglo XX, bajo las dictaduras de los Duvalier y en los años posteriores a su caída. De este modo, Montero continúa relatando la saga del pueblo haitiano, iniciada por Carpentier, pero lo hace aproximándose a uno de los

géneros más característicos de la posmodernidad: la novela de no ficción o nuevo periodismo.

Las tres novelas haitianas de Montero tienen en común, al igual que *El reino de este mundo*, la omnipresencia de la religión vuduista. Tales creencias, originadas en tiempos prehistóricos en el África Occidental, llegaron al Caribe a través de la trata esclavista. El vudú se caracteriza por sus creencias animistas y por un fuerte componente mágico. Para poder seguir practicando su fe, prohibida por los amos, los esclavos fundieron en una amalgama sincrética al Dios creador y a la pléyade de santos del catolicismo con su dios creador y las múltiples deidades de sus religiones africanas. La importancia que adquiere este conjunto de creencias en las novelas de nuestra escritora hace que resulte conveniente dedicar un breve espacio a explicar en detalle el papel que desempeña que esta religión desempeña en la sociedad haitiana.

2.2. Excurso sobre el vudú: instrumento de cohesión y liberación

Los franceses denominaron “vudú” al conjunto de prácticas mágicas, supersticiones y ritos secretos prevalecientes entre los negros de las Antillas Mayores. Esta forma de espiritualidad comenzó a manifestarse durante la segunda mitad del siglo XVIII en Haití. La Iglesia Católica francesa obligaba a los esclavos a bautizarse y a practicar los ritos católicos y se les prohibía reunirse con otros propósitos por temor a que organizaran una rebelión. No obstante, los esclavos se las ingeniaban para congregarse secretamente por las noches y, efectivamente, así consiguieron fraguar su liberación.

Existen distintas teorías sobre el origen de la palabra vudú. Algunos creen que viene del criollo francés “vaudou”, que significa hechicero negro. Otros afirman que se originó

de “vo”, que significa inspirar miedo y “du”, dios; significaría entonces, “uno que inspira temor”. Una explicación adicional atribuida también a los franceses señala que el término proviene de la lengua Fons (de las tribus de Camerún, al sureste de Nigeria) y que significa introspección en lo desconocido.

La mayoría de los esclavos que vinieron a las islas caribeñas procedían del África Occidental, donde hoy están Ghana, Benin y Togo. Allí habitaba la etnia de los Ewe, en un lugar que se llamaba antiguamente Dahomey. En esa región todavía se practican estas creencias. Se cree que los esclavos de Ardra y Whydah (Benin) llevaron el culto de la adoración a la culebra y sus demás creencias a Haití y a los restantes países en donde existió la esclavitud africana. De este modo, la santería cubana, el candoblé brasileño y todas las variantes que existen en los lugares a donde se transportaron esclavos, proceden de un mismo origen. En los Estados Unidos, debido a la conversión de los negros al protestantismo y a las diferencias de éste con las creencias africanas, no tuvo el arraigo que en el Caribe y en Brasil, aunque en Louisiana se han identificado entre los negros prácticas religiosas parecidas al vudú.

Los ritos vuduistas tienen origen planetario y por ello es importante la influencia del sol, de la luna y de las estrellas. El hounfort o templo vuduista consta de un poste central de madera que sostiene el techo y se conoce como el “poteaumitan” o soporte solar. Este palo o poste es una representación arquitectónica del jefe de los dioses del vudú: Legba. En él se montan las dos serpientes, Dambala y Aida Wedo. Cerca del poste cuelga del techo del hounfort un bote, símbolo de la luna que representa a la diosa Erzulie. En los ritos vuduistas el poste se representa con una vela y el bote, que es imagen de la luna, con agua

ritual. Adjunto al houmfort hay una galería techada llamada el peristilo. Los africanos creían que las almas de los muertos iban al cielo y las identificaban con las estrellas.

El vudú es esencialmente una creencia animista; se rinde culto a los espíritus de los antepasados y también a algunos animales y plantas, así como a entidades que personifican las fuerzas de la naturaleza. A estas divinidades menores se les conoce como los misterios o loas, que son los espíritus de los antepasados, grandes hombres y mujeres, reyes y mensajeros divinos. La práctica del vudú consiste en la posesión de los fieles por uno de estos espíritus, de forma que éste usa el cuerpo y la voz de la persona poseída para comunicarse con los devotos.

En la cosmología vudú hay tres niveles de divinidad: el dios supremo o buen dios, al que no se le rinde tributo ni se le reza, pues no interviene en las vidas de los fieles, pero que está sobre todos los demás; los loas, que son divinidades menores a las que se les rinde adoración y culto, y por último, los muertos. Legba es el guardián de las encrucijadas, a él se le debe adorar antes que a ninguno de los demás loas, porque es el que abre las puertas del mas allá. Dambala es una de las divinidades principales, es la serpiente creadora del cosmos junto con su consorte, Aida Wedo, el arcoiris. Cuando uno de los fieles se encuentra poseído por la serpiente, no camina, sino que se arrastra por el suelo. Otras de las divinidades menores o loas son Baron Samedi, el loa de los muertos, que se representa en dibujos como un esqueleto sonriente con un sombrero; Ogún, el guerrero, que se relaciona con la masculinidad marcial; Erzulie, que se asocia con la diosa Venus de la civilización occidental y representa la femineidad y el amor.

Aparte de la posesión, el vudú cuenta también con la magia, que se practica tanto para hacer el bien como para el mal. Los hounganes (sacerdotes) y las mambos

(sacerdotisas) son los que dirigen las ceremonias o ritos del vudú y permiten que los espíritus de los loas monten a los fieles para rendirles tributo, para curarlos o aconsejarlos. Además se les consulta para conseguir la protección contra el mal o para obtener información determinada e influir sobre la naturaleza. Si el houngan utiliza sus artes para el mal, se le llama bokor; éstos realizan hechizos, encantamientos y maleficios.

En la religión vuduista no existe la jerarquía que ostenta la Iglesia Católica: papa, cardenales, obispos, sacerdotes y fieles. El houngán es el único intermediario entre los dioses y la feligresía, sin embargo, sí existen líderes del houmfort que tienen distintas responsabilidades: el que se ocupa de dirigir el coro, el que distribuye los alimentos que no forman parte de la ofrenda, el que implanta el orden, el maestro de ceremonias, los miembros del coro, etc.

Muy cerca del templo se encuentra la Asociación o Sociedad Vuduista, que cuenta con una directiva con puestos parecidos a los del gobierno: presidente, ministros, senadores, diputados, generales, un secretario de estado y comandantes locales y de distrito. Estas sociedades servían en un principio para ayudar a suplir las necesidades del pueblo y para organizar y garantizar la convivencia. Organizaban las fiestas, asistían a los enfermos, enterraban a los muertos de los pobres y castigaban a los culpables.

Existe una relación muy estrecha entre el vudú y la política o la historia haitiana. Durante el siglo XVIII, Haití, gobernada por los franceses, era la colonia más próspera del Nuevo Mundo; producía más azúcar que Brasil y se le conocía como la Perla de las Antillas. Este rendimiento se debía a la mano de obra esclava; por aquellos días la población haitiana se componía de 28,000 blancos; 30,000 mulatos y 500,000 esclavos negros. La noche del 14 al 15 de agosto de 1791 se congregó un gran número de esclavos

haitianos en el Bois Caiman, un bosque en la llanura norte de Haití, para hacer un pacto secreto con sus dioses africanos. Ya los esclavos no podían soportar los abusos, las violaciones, la explotación de que eran objeto por parte de sus amos. Los dioses tutelares, por medio de Boukman, un houngan de esta región norteña, citaron esa noche a todos los hounganes del área. Una vez comenzada la ceremonia, acompañada del ruido de los tambores, se desató una fuerte tormenta y entre la tempestad se vio salir a una anciana mambo, Cecil Fatimam, que, poseída por uno de los loas, mató un cerdo salvaje como sacrificio para ofrendárselo a sus divinidades. Mediante este ritual le pidieron al dios Legba que abriera las puertas del más allá y dejara salir a los espíritus de los antepasados de los esclavos para que los ayudaran a librarse de los amos blancos y terminar con la esclavitud en Haití. Toda la multitud bebió de la sangre del cerdo para sellar la conjura.

Después de la ceremonia, los esclavos se pusieron de acuerdo y fueron envenenando la comida y el agua que les daban a los amos. Los mataban con palos, con machetes y con cualquier herramienta que tuvieran a la mano. Quemaron las haciendas y fue tal la matanza que los blancos terminaron por huir. Además los negros formaron un ejército liderado por Toussaint L'Overture, un esclavo cuyo amo le había permitido aprender a leer y escribir, que conocía las ideas de la Revolución Francesa y que también practicaba el vudú. Éste se convirtió en el libertador de su pueblo. Sin embargo, una vez llegó al poder, prohibió que se siguiera practicando la religión africana, pues se convirtió en un ferviente católico y le temía a la magia vuduista. Finalmente fue derrocado por uno de sus generales y engañado por los franceses quienes lo transportaron a Francia, donde murió en prisión.

No obstante la valentía y las hazañas que realizó L'Overture para liberar a su pueblo, para los haitianos el verdadero héroe de la independencia nacional es Dessalines.

Jean Jaques Dessalines se destacó como uno de los generales que lucharon junto a L'Overture para conseguir independizarse de Francia, pero éste logró romper, finalmente, con la nación que los había colonizado. Dessalines sentía un fuerte desprecio y odio hacia los blancos y quería que todos se marcharan de Haití. Soñaba con fundar la primera república libre de América, formada totalmente por negros.

El esclavo, al carecer de libertad, no tenía dignidad, se sentía como si no tuviera vida. Lo único que lo liberaba de la esclavitud era la muerte, porque entonces era libre para regresar a África y reencontrarse así con los espíritus de sus antepasados. En el continente africano, la práctica de los ritos religiosos tenía distintas funciones: ayudaba a integrar al individuo a la sociedad (mediante los ritos de iniciación de los jóvenes al mundo de los mayores), les proveía medios para el sustento (como la caza y la agricultura) y servía asimismo para relacionarlos con fuerzas que escapaban de su dominio o comprensión (la vida, la muerte, personificaciones de fuerzas de la naturaleza). En América, las dos primeras funciones no tenían razón de ser, pero la tercera fue muy importante porque por medio de la práctica del vudú los esclavos estaban prostituyendo el catolicismo y reafirmando su identidad africana frente al catolicismo europeo, los practicantes del vudú eran entonces unos rebeldes. Su religión proporcionó cohesión a una masa de esclavos que procedían de distintas tribus y cuyas lenguas eran diferentes, y les dio la confianza y el poder para conseguir la libertad.

2.3. La dictadura duvalierista y la creación de los tontons macoutes

Pero no va a ser el vudú la única peculiaridad de la sociedad haitiana en la que va a enfocar su interés Mayra Montero. En sus tres novelas haitianas ocupan también un lugar

destacado los tontons macoutes y todos los terribles actos de los que éstos son culpables: desapariciones, torturas o golpizas injustificadas. En última instancia, ellos eran el instrumento que mantiene en la miseria al pueblo, oprimido por gobernantes insensibles, y los responsables de perseguir y matar a quienes intentaban rebelarse contra el régimen. Apenas se mencionan en sus textos los nombres de los presidentes Francois y Jean Claude Duvalier; sin embargo, se alude con frecuencia a los macoutes, cuerpo paramilitar creado por Papá Doc, que fue el responsable de reprimir la oposición a la dictadura. Para contextualizar la lectura de las novelas haitianas de Mayra Montero conviene recordar algunos datos sobre estos gobernantes, explicando su ascensión al poder y las tácticas que utilizaron para mantenerse al mando del país.

Francois Duvalier provenía de una familia de escasos recursos, pero, aún así, logró estudiar medicina. Después de graduarse en 1934, estableció su oficina en las cercanías de Puerto Príncipe. En los años cuarenta consiguió combatir exitosamente una plaga de pián en el país por lo que fue seleccionado, junto a una veintena de médicos haitianos, para asistir a un seminario de salud pública en la Universidad de Michigan. Durante esos años Duvalier ingresa en gremios como el Movimiento de Obreros y Campesinos, que tuvo un papel importante en el derrocamiento de Elie Lescot, quien favorecía abiertamente a los sectores mulatos. Más adelante, durante la presidencia de Dumarsais Estimé (1946-1950), Duvalier ocupó distintos cargos gubernamentales: Director del Servicio de Salud, Subsecretario de Estado del Trabajo, Ministro del Trabajo. Estimé, a diferencia de Lescot, promovía la ascensión al poder de la burguesía negra frente a la mulata.

Aparte de su vida profesional, Duvalier alcanzó notoriedad por sus investigaciones etnográficas sobre el vudú. Escribió y publicó dos volúmenes en los que disertaba sobre

diversos aspectos socio-culturales de la nación haitiana y su obra incluía elementos de antropología, sociología, etnografía y folklore (aunque dejaba de lado la cuestión de la economía). Su ideología se inspiraba en el concepto de la negritud, aunque desvirtuado y usado con fines demagógicos (Von Grafenstein 15-30).

En 1957, Francois Duvalier, que se autoproclamó como el abanderado de la clase media haitiana y se presentaba como un líder idealista y abnegado, ganó las elecciones de Haití con el apoyo de la oligarquía negra, del ejército, de las clases medias negras y de grandes sectores de la zona rural del país. Sin embargo, sus acciones contradecían sus supuesto idealismo y su desinterés, pues, como se ha sabido posteriormente, cada año sacaba del país 7 millones de dólares para su uso personal (Lundahl 57).

Según Von Grafenstein, la ascensión al poder de Duvalier marca un cambio en el sistema político haitiano. Desde su independencia en 1804, Haití había experimentado mucha violencia e inestabilidad política, pero la dictadura de casi 29 años de los Duvalier fue algo nuevo en la historia del país. Este régimen ha sido tildado de fascista por ciertas características que lo distinguen: culto a la personalidad del líder y la concentración del poder en él; ideología que contiene elementos racistas, nacionalistas y anticomunistas; discurso a favor de las masas y de la pequeña burguesía; la existencia de aparatos represivos que actúan extralegalmente y aterrorizan sistemáticamente a la población (Von Grafenstein 18).

Durante sus primeros años en el poder, Duvalier contó con el apoyo de grandes sectores de la población que se hallaban contentos con sus proyectos de ayuda a los más necesitados y el fortalecimiento de los valores nacionales, pero una vez empezaron las críticas, tanto internas como externas, comenzó la represión. Cuando en la década de los 60

John F. Kennedy asume la presidencia de los Estados Unidos y Juan Bosch la de República Dominicana, el presidente haitiano sintió la hostilidad de estos dos mandatarios y, ante esta presión externa, Duvalier reaccionó tomando medidas de autoprotección: despidió a los funcionarios no adeptos, expulsó del país a los adversarios políticos, suprimió el Senado en 1961 y proclamó la presidencia vitalicia en 1964, con derecho a designar el sucesor. Recurrió entonces a neutralizar el ejército y su influencia tradicional en el terreno político creando como contrapeso un cuerpo de paramilitares, llamados oficialmente Voluntarios de la Seguridad Nacional, y conocidos popularmente como Tontons Macoutes. La función de éstos fue la de reprimir cualquier oposición al régimen y desde su creación aumentaron considerablemente las desapariciones, encarcelamientos, tortura y asesinatos. Según algunos estimados, durante los 29 años de dictadura duvalierista desaparecieron o fueron asesinadas cerca de 30,000 personas, la mayoría en la década del sesenta (Von Grafenstein 20).

Tales medidas drásticas le aseguraron a Papá Doc plenos poderes en todos los ámbitos. Era jefe efectivo del ejército, de los macoutes y de la policía, además de mantener un férreo control sobre el sector judicial y la Cámara de Representantes. Su poder era tan grande que en 1971 logró la imposición de su hijo, Jean Claude Duvalier, quien sólo tenía 18 años, como su sucesor. Papá Doc consiguió que se bajara la edad requerida para ser presidente a 18 años y que el pueblo aprobara mediante un plebiscito la presidencia hereditaria.

Baby Doc, a diferencia de su padre, se asoció a los sectores mulatos de la sociedad haitiana, alejándose de este modo de los sectores negros más tradicionales e identificados con el vudú y con las masas populares. Trató de modificar la imagen de gobernante

represivo que había tenido su padre; redujo el número de los macoutes, que en los tiempos de mayor actividad había llegado a alcanzar 40,000 efectivos y creó otro cuerpo paramilitar llamado los Leopardos, que se ocuparía de combatir la guerrilla comunista.

En 1985 aumentan las protestas y el descontento del pueblo haitiano contra la dictadura de Jean Claude Duvalier. Desde el púlpito, los curas atacaban al gobierno por las injusticias sociales que se cometían contra la población y por la falta de libertad en que se vivía en Haití. Las críticas de la Iglesia tuvieron un rol decisivo en la movilización de las masas populares. Los levantamientos principales ocurren en las provincias y no en la capital, siendo el más importante el de Gonaives, en el que mueren 3 estudiantes en un enfrentamiento con los totos macoutes. A pesar de la violenta represión de este grupo paramilitar, las protestas continúan y se extienden a la capital, pues el pueblo ya no temía a sus verdugos. La dictadura de Jean Claude Duvalier se tambaleaba, pues había perdido el apoyo de la mayoría de los sectores con los que antes contaba: la burguesía, los militares y los Estados Unidos.

Así las cosas, el 7 de febrero de 1986, Jean Claude Duvalier abandona Haití auxiliado por el presidente Reagan, quien le negó asilo político en Estados Unidos, pero accedió a ayudarlo a salir del país. Desde su salida de Haití, se estableció en Francia.

En la actualidad, aunque ya no existe el cuerpo de Voluntarios Para la Seguridad Nacional como una entidad del Estado, prevalece con otros nombres. La palabra macoutes se sigue usando para referirse a cualquier cuerpo paramilitar que use la violencia y el terror para defender a un tirano, a la mafia o a los poderosos del país.

2.4. *La trenza de la hermosa luna*: Del regreso del marinero a la huida del dictador.

El argumento.

Jean LeRoy, un marinero haitiano que había pasado los últimos veinte años entre las islas de Jamaica y Santa Cruz, regresa a Haití contestando el llamado de su mejor amigo de la infancia, el hougán Marcel Rigaud. Éste le pide que venga a ayudarlo a sacar a Jean Claude Duvalier de Haití y lo envía en una misión: debe buscar unos polvos venenosos en Terre Neuve. Cuando viene de regreso, lo detienen los macoutes, rebuscan el automóvil y encuentran un paquete. Le preguntan qué contiene, como él no les contesta porque cree que han descubierto los polvos venenosos, le dan una golpiza, pero al enterarse de que es azúcar negra, lo dejan en libertad. Cuando llega a Gonaives, se entera de que, en realidad, no había ido a buscar los polvos, sino a llevarlos y se enfurece porque Marcel no le había dicho la verdad. LeRoy piensa que ya Marcel no es tan buen amigo, pues no confía en él, pero cuando le cuestiona su proceder, Marcel le responde que no era necesario que lo supiera y que ellos trabajan así. Ante las recriminaciones de LeRoy por haberse involucrado en la política, Marcel se justifica aduciendo que ahora los que mandan son los mulatos de Port au Prince, que ya no es como antes, cuando estaba en el poder Papá Doc. El hougán le cura los golpes y se acuestan a dormir. Al día siguiente, LeRoy va a casa de la viuda Choucune, la mujer que a la que siempre ha querido y a la que había abandonado, instado por Marcel, para irse a las islas. Allí los antiguos amantes recuerdan los tiempos pasados, ella le prepara almuerzo, y después de dormir la siesta, lo viene a buscar uno de los hombres que trabaja con Marcel y lo lleva a la casa del hougán. Al llegar, LeRoy se asusta, pues ve un carro del gobierno y varios guardias; cuando pasa a ver a Marcel lo encuentra enfermo, débil, adolorido, y recuerda que uno de los houganes que había conocido cuando llevaba los

polvos, le había contado que Marcel había estado enfermo, aparentemente del corazón. El hougán le informa que tiene que ir al palacio presidencial a una reunión con Jean Claude, pero que a la mañana siguiente quiere verlo. Cuando LeRoy le dice que volverá a la casa de Choucouné, el hougán le advierte que tenga cuidado con Bonaparte Aghena, que es un hombre violento.

Esa tarde el marinero se toma unos tragos en un bar del puerto y luego se dirige a casa de la viuda. En el camino se encuentra con el levantamiento popular: se oyen toques de tambor, hay un clima de fiesta, la gente bebe alcohol, un hombre da un discurso en el que exige que se marche Jean Claude; las multitudes, hombres, mujeres y niños, se lanzan a las calles armados de machetes y palos, forman barricadas, atacan a pedradas a la policía, rompen las vitrinas de los negocios y luego los saquean, queman la Corte Civil, los hombres se desnudan y se ponen a bailar. Jean LeRoy se detiene a contemplar el levantamiento; se siente orgulloso y conmovido de que el pueblo se haya unido para sublevarse y le hubiera gustado que Choucouné hubiera estado allí con él para compartir ese momento.

Uno de los jóvenes rebeldes es Alex, el hijo de la viuda. En los momentos en que LeRoy visita a Choucouné, él está con otros de los rebeldes escondido en un cuartucho; la noche anterior había participado en los saqueos de los negocios, así que con el dinero que tenía fue a comprar desayuno para sus compañeros. En el mercado, la mujer de uno de sus amigos le informa de que los guardias habían arrestado a su marido esa mañana y que tenían vigilado el cuartucho en el que se escondían. Alex va entonces a ver a su madre, quien le reclama porque no le ayuda a traer el agua, él se la busca y le dice que al día siguiente volverá a hacerlo. El muchacho se despide y su madre le vaticina que lo van a

matar por estar metido en las candelas. Alex se encuentra con uno de sus compañeros que le cuenta que los guardias han descubierto el escondite y se han llevado a uno de los compañeros que estaba herido; se van a la casa de este camarada hasta que oscurece, y entonces, vuelven a salir a las candeladas. Luego de escuchar los discursos y participar en las protestas, Alex y sus compañeros van a saquear los negocios, Alex se lleva unos zapatos rojos de tacón alto y un osito para su novia, entre otras chucherías. Como había quedado en ir a visitarla esa noche, se lleva los zapatos y el peluche envueltos en su camisa y se va con sus amigos a beber a un bar.

Esa misma noche, después de escuchar y aplaudir los discursos improvisados y compartir con el pueblo sublevado, Jean LeRoy continúa su camino hacia casa de la viuda. Al llegar, teme que Bonaparte Agena esté allí, pero no es así y lo recibe Choucouné como si hubiera estado esperándolo y hacen el amor.

Mientras tanto, los macoutes llegan al bar en el que se encuentra Alex, y por el contenido del paquete que lleva, se dan cuenta de que había participado en los robos a los negocios del pueblo, así que lo matan. En la madrugada, vienen a avisar a la viuda que los macoutes acaban de matar a su hijo; la mujer está desconsolada, Jean LeRoy la acompaña al hospital a buscarlo, lo llevan a la casa y allí se despiden porque él ha quedado con Marcel en que iría a verlo.

En la reunión que sostienen los hounganes con el Presidente, éstos le aconsejan que abandone el país, pues tanto su vida como la de ellos corre peligro. En el transcurso del viaje a la Capital y de su regreso a Gonaïves, la salud de Marcel empeora y llega muy enfermo a su casa. El día que se va Jean Claude, muere el houngán, pero antes de morir, mientras agoniza, vienen los jóvenes rebeldes a su casa a pedirle a Jean LeRoy que les

entregue al hougán, se lo quieren llevar para desquitarse de todas las traiciones que cometió con el pueblo. Marcel tiene la suerte de que sus amigos Jean LeRoy y Henri Pascal lo protegen y no están dispuestos a entregárselo a las turbas. Marcel le deja a Jean LeRoy un cafetal como herencia para que lo venda y regrese a Santa Cruz, le dice que no le conviene quedarse en Haití porque allí va a haber mucha sangre. Le advierte que Choucouné no es para él, pues mantiene una relación con otro hombre.

Jean LeRoy, sin hacer caso de las advertencias de Marcel, regresa a casa de la viuda y le propone que se vaya con él a Santa Cruz. Sorpresivamente, Choucouné lo rechaza y le contesta que se casará con el hombre que ha amado siempre, Bonaparte Agena. El marinero decide, entonces, regresar a Santa Cruz, tal y como se lo había pedido el hougán, pero en eso llega otro amigo de su juventud, Gregoire, que lo insta a quedarse para que entre todos, especialmente los que han vivido y trabajado fuera, que tienen otros conocimientos, puedan encaminar el país. Aún así, LeRoy resuelve irse y cuando está a punto de abordar el transporte que lo ha de llevar a Cap Haitien, un hougán desquiciado porque lo persiguen las turbas, le entierra las uñas y le deja una marca como una media luna. Ahora Jean LeRoy, al igual que Papá Marcel, tiene su marca como elegido de los dioses, por eso cambia de parecer y se queda finalmente en Gonaives. Acepta la oferta de Nicolasina, la dominicana que convivía con Marcel, para mudarse con ella.

A la par de esta narración que describe lo que ocurre en el presente, se relata por medio de retrospectivas la historia de lo que sucedió en el pasado. Los personajes principales, Marcel, Jean LeRoy, Choucouné, viven en la barriada de Petit Doigt; todos son pobres, con excepción de Marcel que es hijo del hougán Toussaint Rigaud, un hombre autoritario y conservador que apoya al dictador Papá Doc Duvalier y es amigo de los

militares y de los macoutes. Además, tiene propiedades, porque posee una buena casa en lo alto de una loma y un cafetal. Su único hijo, Marcel, siente predilección por Jean LeRoy y se hacen muy amigos; el aprecio es mutuo. Jean LeRoy admira a Marcel por sus habilidades mágicas y éste le cuenta sus experiencias: las duras pruebas que tiene que superar para iniciarse como hougán, su visita al palacio presidencial y el descubrimiento de la trenza de la hermosa luna que Papa Doc le señala en la palma de la mano y que lo marca como uno de los elegidos de los dioses.

Después hacerse hombres, todos los muchachos del barrio se enamoran de Choucouné, la joven más bonita y sensual del lugar. En su adolescencia, la muchacha es seducida por un vendedor ambulante y poco después se casa con Hubert, el mayor de los muchachos de Petit Doigt. Al día siguiente de la boda, Choucouné enloquece por un hechizo que le hace una antigua amante de su marido. Durante el tiempo que está loca, puede predecir el futuro; finalmente, la cura un hougán de un pueblo vecino. A los tres años de casados, ya tienen un hijito, pero los macoutes arrestan a su esposo, delatado, supuestamente, por el hougán Toussaint Rigaud. Jean LeRoy pide a su amigo Marcel que interceda por Hubert ante su padre, pero el padre le dice que a Hubert lo apresaron con razón, dando a entender que conspiraba para derrocar la dictadura. A los pocos días aparece muerto.

Jean LeRoy se gana el cariño de la viuda y vive con ella en feliz concubinato durante un año, hasta que Marcel lo convence para que se vaya a Jamaica. El único hermano de LeRoy trabajaba en unas minas donde habían puesto como capataces a dos macoutes que abusaban de los obreros. Como Jean Baptiste, el hermano de LeRoy, protestó y exigió que les quitasen de encima a los abusadores, lo asesinaron a tiros. Marcel convence

a Jean LeRoy para que abandone Haití y evitar así que le ocurra lo mismo que a su hermano y que a Hubert, pues ya los macoutes lo habían abofeteado un día en el que habían ido a advertirle a su hermano que no se metiera en los asuntos de la mina.

Marcel está enamorado de la misma mujer que Jean LeRoy; una vez éste, que ya convivía con la muchacha, le dijo que le gustaría irse por un tiempo fuera del país para hacer dinero y regresar luego a poner un negocio con ella. Marcel le toma la palabra, habla con su padre y le anda los pasos para embarcarlo. A última hora, LeRoy no quiere irse por miedo a perder a su mujer. El hougán le dice que ya le había advertido que Choucouné no sería para ninguno de ellos dos, aunque después de que LeRoy se haya ido, Marcel convivirá por un tiempo con Choucouné.

En estas retrospectivas se describe también, aunque muy brevemente, la vida de Jean LeRoy en Jamaica como marino, la soledad y la nostalgia que siente por su patria, la ausencia de noticias de Haití... Luego, en Santa Cruz, cuenta cómo conoce a Rose, la santomeña con la que convive desde hace dos años, que también es practicante del vudú; esta mujer tiene dos serpientes como mascotas que le pronostican que Jean LeRoy regresará a Haití.

2.4.1. El autor en el texto: actitud y punto de vista

Como acabamos de ver, Montero sitúa la historia en el contexto de los disturbios y la efervescencia política y social que tuvo lugar en Haití durante los últimos cuatro días del gobierno de Jean Claude Duvalier. La novela está narrada en tercera persona, por un

narrador omnisciente neutral, que se proyecta en el interior de los personajes para describir los acontecimientos desde una distancia lejana.

La autora asume una postura objetiva al relatar con fidelidad lo que ocurre en el ámbito político. Describe detalladamente las protestas del pueblo, la pobreza, la violencia, la falta de respeto por la vida de los haitianos más pobres, los problemas de salud y de higiene, los abusos de los macoutes. Al describir las relaciones afectivas entre los personajes, sus pensamientos y sentimientos más íntimos, se mantiene igualmente en un plano objetivo.

En muy pocas ocasiones interviene el narrador como comentarista o juez de los acontecimientos y permanece mayormente fuera de la acción. A veces se funde la voz del personaje con la del narrador y no se sabe cuál de los dos relata. Veamos un fragmento del comienzo de la novela donde se puede apreciar la narración desde el interior del personaje principal, el marinero recién llegado del exterior:

Localizó en el grupo a Pierre, que apenas le llevaba un par de años, pero estaba envejecido hasta la punta del cabello, escaso ya y canoso. Se acordaba también de Henri Pascal, pero le era difícil identificarlo en aquel guñapo hosco, el ojo izquierdo retorcido por algún mandato cerebral e invisible, y la comisura de ese mismo lado tirándole hacia abajo el rostro. El muchacho delgado, pero evidentemente ágil que se arrinconó junto a la puerta, se le parecía demasiado a Claude Valcin. Tenía que ser el hijo. (12)

En otras instancias percibimos cómo se funden el personaje y el narrador:

Le respondió que no hacía falta y bajó por la escalerita interior que desembocaba junto al bar. Antes de salir a la calle miró por la rendija de la puerta decorada con sombras chinescas y lotos de cartón. Las sillas descansaban patas arriba sobre las tres únicas mesas y una mujer fregaba los pisos con un trapo mojado y jabón de lavar. Parecía un día cualquiera. O tal vez no. Había más niños que de costumbre jugando en las calles, porque los pocos que iban a la escuela se habían quedado en casa. Las vendedoras ambulantes pregonaban las verduras de siempre, pero se les notaba la expectación en el rostro y el susto en las manos. (66)

En este fragmento se advierte que el narrador focaliza desde el interior de la conciencia de Alex, uno de los jóvenes rebeldes que ha estado la noche anterior en las protestas populares. Aunque recurre a la omnisciencia neutral, en la que no se supone que opine, ni juzgue o valore lo que ocurre, se percibe que las últimas tres oraciones parecen más bien consideraciones del narrador que observaciones del personaje. Cuando dice que parecía un día cualquiera y después se contradice, es porque sabe que ese es el día en que el joven morirá. Fijémonos en el sutil comentario sobre los pocos niños que asisten a la escuela. La autora critica así de forma indirecta el régimen gubernamental que se desentiende de la educación de los más jóvenes; al gobierno le conviene que el pueblo continúe siendo ignorante para poder manipularlo y mantenerse en el poder.

La postura objetiva se transforma en subjetiva y fantástica cuando nos transporta al mundo mágico del vudú. Se presentan entremezclados estos dos contextos, el de la realidad político-social haitiana y el mitológico de la religión afrocaribeña. Transcribo un fragmento de la reunión dirigida por el hougán Marcel Rigaud y sus colaboradores en la que traman acabar con los macoutes por medio de la magia de unos polvos venenosos:

Les decía que me han avisado anoche -dijo al fin, resumiendo la noticia para el recién llegado-. Si no cambian los planes, tendremos que salir a la cuestión el viernes. El bambú ya está listo. Pero faltan los polvos, que tú, Jean LeRoy, tendrás que ir a buscar a Terre Neuve. (13)

Jean LeRoy no ignoraba que aquellos polvos, que se dirigía a buscar ahora, se colocaban en pequeñas cantidades dentro de una concavidad diminuta ubicada en el fondo del tallo. [...] siempre que se soplara a una específica distancia y en la orientación determinada por el viento, se lograría colocar una invisible nubecita bajo el confiado aliento de la persona que se quisiera eliminar. La reacción no era instantánea, pero ya a las pocas horas de aspirar esa sustancia, la víctima yacía casi inconsciente y cianótica, con la vista fija y las extremidades endurecidas. Unos segundos antes de que la muerte le llegara por asfixia, los miembros parecían recobrar la flexibilidad perdida y se podía escuchar, desde el fondo atribulado de los pulmones, un gorgoteo fatal que mucho sugería del horror y la abominación de aquel veneno. (37-38)

Se puede observar también la magia del vudú en el otros textos. Por ejemplo, cuando el protagonista, en una retrospectiva, recuerda las habilidades sobrenaturales que su amigo, el hougán Marcel Rigaud, mostraba desde niño: “Ya en aquella época, Marcel solía fijarse en las copas de los árboles, esperando que una ráfaga de viento se escurriera como el agua entre los dedos de las ramas. Así, por el murmullo de las hojas, lograba vaticinar lo que su madre le daría de comer a mediodía” (13). Y más adelante:

[...] Era un proceso natural e incontenible, como cuando distinguía entre los montes, qué tarántula le auguraba un mal de estómago, o cuál lagarto había subido, desde las fundiciones del infierno, a presagiar la muerte. [...] A veces transcurría una hora entera antes de que pudiera darle alcance y trozarlo en diez pedazos, con gran rigor y sin dejarse dominar del todo por su furia. Así, decía jadeando, no podría regresar de nuevo junto al diablo con los nombres y apellidos de los hombres que había encontrado en el camino. (15)

2.4.2. Perfil de los dos amigos: caracterización de Jean LeRoy y de Marcel Rigaud

Montero caracteriza al hougán Marcel Rigaud de forma directa, mediante los comentarios del narrador. Desde el comienzo nos habla de “ese tono sardónico y cortante que conservaba el hougán desde sus años místicos de niño” (11). Más adelante se describe su “[...] introversión congénita”, “sus gestos huraños” y “la resistencia animal que había

ofrecido siempre a mostrar cualquier tipo de afecto [...] (13)”. Esto último se evidencia al llegar Jean LeRoy, después de haber estado veinte años sin verlo, cuando al saludarlo apenas acerca su mejilla al pelo del hougán y éste tolera “el saludo sin mucho entusiasmo” (12). La caracterización de Jean LeRoy parece, sin embargo, más bien indirecta, ya que en muy pocas ocasiones el narrador destaca rasgos particulares del personaje. Una de estos escasos ejemplos ocurre cuando destaca “su mansísima existencia” (84). Sabemos, por lo tanto, que Jean LeRoy es un amigo fiel, bondadoso y trabajador, pero solamente porque lo vemos actuar así frente a Marcel, y también con Choucouné y su hijito, con su hermano y sus demás amigos. Notamos que tiende a ser afectuoso, a diferencia de lo que sucede con Marcel.

Si observamos el diálogo entre estos personajes, percibimos otras cualidades de los dos amigos que ayudan a hacerse una idea más detallada de su carácter, al revelarse cómo piensan y qué tipo de personas son. Veamos uno de los diálogos en el que se percibe el carácter dominante y persuasivo del hougán Marcel Rigaud y el carácter débil de Jean LeRoy. Marcel manipula fácilmente a su amigo de la infancia para que se vaya y le deje el camino libre para cortejar a la viuda.

-Yo no me voy, Marcel, mejor me quedo.

-¿Lo has pensado bien, Jean Leroy?

-El hombre no te devolverá el dinero. Papá Toussaint va a darte las señas de un amigo de él que vive en Kingston. Nada pierdes con probar.

-Perderé a Choucouné.

-Te dije una vez que la viuda no era para ti.

-Vamos a que nos dé esa dirección de Jamaica, que ya tenemos que acercarnos al puerto.

Marcel se levantó y observó de reojo el gesto abatido de Jean Leroy. Lo vio incorporarse y escuchó su voz cascada.

-No me voy... Regreso a casa.

Caminó unos pasos hacia la puerta y allí lo alcanzó el vozarrón de ceremonias que se sacó Marcel del pecho.

-Tú piénsalo bien, Jean Leroy. Te quedas en las mismas. Esta noche puede que te diviertas mucho en la cama de la viuda. Pero mañana a mediodía estarás renegando de haberte quedado. (92- 93)

Se percibe en esta conversación a un Jean LeRoy indeciso, un hombre que sufre porque emigrar supone perder el amor de su vida, pero se percibe asimismo a Marcel como un personaje egoísta, que no se conmueve por el sufrimiento de su amigo, ni siente tristeza porque parta al exilio. Con este diálogo se logra también que el lector sienta las mismas dudas que Jean LeRoy alberga sobre las lealtades del hougán. El marinero piensa que Marcel quiere alejarlo de Haití para que no lo maten los macoutes que asesinaron a su hermano; pero aunque esto fuera cierto, ¿cómo explicar entonces por qué convive con la viuda después de habérselo sacado del medio?

El autoritarismo de Marcel Rigaud no se limita a la manipulación de Jean LeRoy y alcanza también al Presidente y a la Primera Dama. En la conversación que sostiene Papá Marcel con el mandatario se percibe también su carácter fuerte y absorbente, que no se siente intimidado ni cohibido frente a nadie. En esa escena el narrador señala que dirigió

una mirada fulminante a la esposa del dictador y les dijo a ambos que la gente quería que se marcharan. Estos detalles y algunas de las conversaciones que sostiene con Jean LeRoy en distintas ocasiones revelan las facetas negativas de su carácter: su orgullo, sus aires de superioridad, su autoritarismo y también cierta envidia hacia su amigo LeRoy, tan bondadoso con todos, lo que le había granjeado la amistad de muchos y el amor (por un tiempo) de Choucouné.

Es también él quien toma la voz cantante entre los hounganes en el palacio presidencial, y le dice a Jean Claude que debe irse. “-Si yo me voy- dijo Jean Claude-, los matarán a todos. -Nos matarán más rápido si usted se queda – terció Papá Marcel-. Pero lo matarán a usted también.” (121)

Antes de emigrar, Jean LeRoy era un personaje ingenuo y sumiso, tal vez por la admiración que sentía por Marcel, al haber sido testigo de sus poderes mágicos; sin embargo, en el presente de la historia principal, ha madurado y ya no se deja manipular tan fácilmente. Marcel desea continuar ejerciendo su influencia sobre LeRoy aun después de muerto, y por eso ha decidido que su amigo venda el cafetal y se vaya nuevamente a Santa Cruz, olvidando a la viuda, que no será para él. No obstante, LeRoy decide hacer su voluntad; una vez muerto el amigo, toma sus propias decisiones y va donde Choucouné para proponerle matrimonio. Y finalmente decide quedarse renunciando al plan que habían ideado para él. De esta forma, se percibe cómo el personaje de Jean Leroy evoluciona a lo largo de la novela, mientras que el del houngán permanece inalterado desde el comienzo.

2.4.3. Haití: veinte años no es nada

Montero se vale de los recursos de la ficción para describir también una serie de sucesos reales que comienzan con la matanza de estudiantes en Gonaives y que culminan con la huida del dictador. A través de los distintos episodios de la novela, la autora nos entera de las circunstancias político-sociales que conducen al levantamiento popular que, finalmente, obliga al caudillo a marcharse. Por otra parte, las retrospectivas transportan al lector a la época de la dictadura de Papá Doc, el creador del cuerpo paramilitar de los tontons macoutes. De hecho, muchos de los abusos que recuerda el protagonista ocurrieron bajo esta dictadura que contaba con el apoyo de los hounganes.

Las escenas de los primeros capítulos, en los que se relatan las andanzas de Jean LeRoy de Gonaives a TerreNeuve, sirven para enterarnos de las condiciones del país. El marinero lleva veinte años fuera y descubre con cierto desaliento que no ha cambiado nada. Se nos retrata la pobreza endémica de Haití, la gente que encuentra en el camino resulta maleducada y grosera; visten ropa raída, viven en chozas miserables, la carretera está llena de hoyos. Además, por medio de los recuerdos del personaje principal nos adentramos en la magia, tan ligada a la tradición mítico-religiosa del vudú.

Desde el comienzo se establece un marcado contraste entre el haitiano recién llegado del exterior y los que han permanecido en el país. El primero ha progresado económicamente, ha aprendido otros idiomas, ha adquirido experiencia, mientras que los que se quedaron en Haití están envejecidos, enfermos, desmejorados, pobres, estancados. Desde que el protagonista arriba, repite una y otra vez que todo sigue igual en Haití. La casa donde vivió por un año con Choucune, se mantiene tal y como la dejó, los olores de su pueblo siguen siendo los mismos, y la situación política y el despotismo de los macoutes

prevalece como antes. Tal vez, con esta insistencia del protagonista de que nada ha cambiado, la autora intenta sugerir que el régimen de Duvalier hijo es igual al de su padre y que la situación no ha evolucionado a lo largo de los años.

2.4.4. La estructura: las retrospectivas y el estancamiento del país

En *La trenza de la hermosa luna*, la autora emplea la técnica del contrapunto de retrospectivas como se puede observar principalmente en los primeros capítulos de la obra; a partir del momento climático, ésta prosigue linealmente hasta el final. La novela consta de once capítulos, los primeros tres forman la introducción y en ellos se describe la reincorporación del protagonista a la realidad haitiana. La novela comienza con la llegada del marinero cuatro días antes de la huida de Jean Claude Duvalier a una reunión dirigida por su amigo, el hougán Marcel Rigaud, en la que planifican la Operación Bambú. Las escenas retrospectivas sirven para informar al lector sobre la amistad entre el recién llegado y el hougán, desde la infancia de ambos, y para acercarle al mundo del vudú y de sus sacerdotes que estaban muy ligados al gobierno de los Duvalier. Se presenta, además, en esta parte, otro personaje importante en la novela: Choucouné, la muchacha de la que estaban enamorados todos los jóvenes del barrio. Mediante las retrospectivas descubrimos también los abusos cometidos por el gobierno y ejecutados por los macoutes: injusticias, persecuciones, torturas, asesinatos. Según Rubén Ríos Ávila, las retrospectivas someten los hechos a una mirada y la novela se convierte así en una reflexión sobre el peso de la historia en la conciencia mítica de la cultura haitiana (20).

Según comprobamos anteriormente, la acción en las primeras escenas se desarrolla en el presente, pero avanza muy lentamente debido a los frecuentes retrocesos y

evocaciones. El capítulo cuatro de la novela marca el inicio del conflicto y tiene una estructura distinta a la de los capítulos precedentes, ya que se rompe el patrón de las retrospectivas; no se narra a través del personaje de Jean LeRoy, sino de Alex, el hijo de Choucouné. La narración en este capítulo es lineal y el narrador describe todo lo que hace Alex desde que se levanta hasta que lo matan los macoutes ese día. Truman Capote en su novela *A sangre fría*, describe también todo lo que hace cada uno de los miembros de la familia Clutter el día que los matan. Pero la coincidencia no acaba aquí, porque en ambas narraciones hay también ironía: el Sr. Clutter compra un seguro de vida ese día y el vendedor le dice que sabe que vivirá muchos años; en *La trenza...*, Alex le dice a su madre que vendrá al día siguiente a cargarle el agua. Pero ambos mueren antes de veinticuatro horas.

El cambio de estilo en este capítulo se justifica porque el narrador se sitúa en el meollo de la situación política sobre la que la autora quiere informarnos: el levantamiento y las protestas del pueblo. Y la elección del narrador y de la focalización explica también que en este capítulo no se haga alguna referencia alguna al vudú. Alex, que ha sido criado por una madre que desconfía de los hounganes y piensa que colaboran con el dictador para oprimir al pueblo, no se puede sentirse verdaderamente identificado con estas prácticas.

A partir del capítulo cinco se reanuda el contrapunto de retrospectivas hasta el momento culminante de la novela. Aparte de la lucha entre el pueblo y los macoutes, el conflicto se construye también a partir de las dudas que el protagonista tiene sobre las verdaderas lealtades del houngán: ¿está con el pueblo o está con el dictador y los macoutes? Al principio, la posición del houngán parece ambigua. Las mujeres lo acusan de estar ligado a la dictadura, al igual que su padre, pero como Marcel ha sido bondadoso con Jean LeRoy

y éste lo aprecia profundamente, no puede creer que su amigo apoye al dictador. Aún así, da vueltas a todas las posibilidades y llega a pensar que si fuera cierto lo que dicen las mujeres, tal vez fue por eso que Papá Marcel había querido que se fuera de Haití, para poder unirse a su padre en los trabajos de colaboración con la dictadura. Al lector, sin embargo, se le aclara el asunto con la visita del hougán al palacio presidencial. Papá Toussaint había apoyado siempre la dictadura y su hijo Marcel también, pero solamente hasta que Jean Claude se había casado con una mulata. Como hemos señalado anteriormente, en Haití hubo dos bandos que se disputaban el poder: los negros y los mulatos. Duvalier favorecía la permanencia en el poder de la burguesía negra y además estaba muy identificado con las tradiciones vuduistas, por eso se hacía llamar Papá Doc, como si fuera un hougán. Se reunía periódicamente con los houganes, que colaboraban con él informándole sobre cualquier disidencia en su región, que luego sería sofocada por los macoutes. De ese modo se aseguraba su permanencia en el poder. Sin embargo, su hijo, Jean Claude, después de haberse casado con una mulata, cambió de bando, lo que debilitó la tradicional alianza entre la dictadura y los houganes, quienes apoyaban la continuación en el poder de los negros.

El clímax de la novela es la huida del dictador, hecho que coincide en la ficción con la muerte del hougán Marcel Rigaud. Este suceso representa la ruptura entre la dictadura y los houganes. Mueren los jóvenes que ofrendan sus vidas por la libertad de su patria y por su lucha contra la persecución de los macoutes, y contra sus colaboradores, los houganes. Con la huida del Presidente llegan al poder los mulatos, representados por el nuevo gobernante, el general Namphy.

En el desenlace prevalece una atmósfera de venganza. El pueblo busca en sus casas a los hounganes y a los macoutes para torturarlos y matarlos por los crímenes cometidos contra sus familiares. Las masas enfurecidas se vengan de esta forma de las traiciones de los hounganes y de la crueldad de los macoutes. La ferocidad del desquite responde a la crueldad que los macoutes habían cometido contra ellos. Veamos un ejemplo de la venganza del pueblo contra los hounganes que les robaban sus tierras, y cuando reclamaban, los acusaban ante los macoutes.

...esa mañana había visto cómo molían a palos a un houngán y a su mujer. Los amarraron a un guayacán moribundo que había a la entrada del barrio donde tenían el hounfort, y pasó medio pueblo a golpearlos por las piernas, por las piernas solamente, para que no se les murieran enseguida. Luego les hincaron bambúas en los vientres y les vaciaron por encima unos hormigueros enteros de bichos rabiosos [...] Al final los apalearon de nuevo y les prendieron fuego (171).

En el desenlace comprobamos que Choucouné rechaza la oferta de matrimonio que le propone Jean LeRoy porque aun le guarda rencor al haberla abandonado cuando más lo necesitaba. Marcel no había podido quedarse con ella porque su padre no se lo había permitido y Jean Leroy no lo había podido hacer porque Marcel se lo había impedido. Así pues, ambos habían permitido que otros tomaran decisiones por ellos, y les había faltado el coraje, la voluntad; por eso Choucouné los rechaza y permanece con el único hombre que había permanecido fiel a ella desde siempre, Bonaparte Agena.

Finalmente, Gregoire insta a Jean LeRoy a asentarse en Haití para ayudar a encaminar el país. La novela cierra con un hálito de esperanza, depositada en los haitianos que viven en el exterior y que en este momento deben regresar a aportar para la recuperación de su patria. Se hace un llamado no solo a los haitianos proletarios, como Jean LeRoy y Gregoire, sino a los educados, a los intelectuales que son los que verdaderamente pueden cambiar la situación del país. Veamos este diálogo:

-Sé que tú sabes leer y escribir. Aprendiste otros idiomas. Hablas inglés, ¿verdad que sí? Y seguro que hablas un poco de español...

-Claro que sí-exclamó Jean Leroy-¿Cómo crees que me entiendo con las putas en los bares de Puerto Plata?

Se echaron a reír. Era la primera vez en varios días que Jean LeRoy se reía a carcajadas.

-Aquí hará falta gente con tus conocimientos- prosiguió Gregoire-, gente que pueda enseñar a los demás, que los sepa organizar, que los prepare para lo que viene... Se fue Jean Claude, es verdad, pero ahí se quedó toda su gente, metida en el palacio, mandando todavía desde Port au Prince.

-Yo no sé de política-dijo Jean Leroy-, ni quiero saber...

-Es que esto no es política-dijo Gregoire-Si no nos quedamos nosotros, los que aprendimos cosas afuera, los que sabemos quiénes dicen verdad y quiénes hablan mentiras, la gente de Jean Claude seguirá mandando. Con

otros nombres o con otros jefes, los tonton macoutes volverán a darnos cuero, aquí en Gonaives y en todas partes (185-186).

Al final de la novela, el hombre descontrolado que huye de las turbas enfurecidas dice algo importante: están matando a los hounganes aunque no tuvieran nada que ver con los macoutes. Después de la muerte de Papá Marcel, Jean LeRoy va al hounfort y se da cuenta de que está invadido por alimañas, hay ratas y cucarachas merodeando por allí. Señala el narrador: “[...] se dolió por segunda vez de no haber nacido tocado por alguna señal que le mostrará el rumbo. Se volvió a mirar las manos, emitió un largo suspiro y enseguida divisó la choza. Silenciosa en el claro del monte, inofensiva frente a los árboles y bajo el asedio de las alimañas” (182).

Con esta aseveración la autora expresa una ambigüedad, una contradicción; la choza está en el claro del monte y el monte se asocia con la naturaleza, con lo limpio, reiterado por la palabra claro; en la cultura africana el monte se asocia con los dioses. Sin embargo, está bajo el asedio de las alimañas, con lo que se alude tal vez a aquellos hounganes que, en connivencia con los macoutes y el dictador, oprimieron y persiguieron al pueblo. El narrador reconoce lo bueno de la tradición religiosa vuduista, pero al mismo tiempo es consciente de que hay que sanearla. El protagonista se siente perdido, desorientado, desearía haber venido marcado, como Marcel, para saber qué rumbo debería tomar. Finalmente, el hombre trastornado que huye de la turba lo marca con sus uñas, dejándole la señal de la media luna, que parece decidir su destino.

Jean LeRoy cree en la cultura de los hounganes, en sus artes para el bien y para el mal, en sus habilidades mágicas y en todos los conocimientos que pasan de generación en

generación estos elegidos de los dioses. Por eso decide finalmente quedarse, con el fin de ayudar a encaminar el país y defender la tradición religiosa.

El contrapunto de retrospectivas, la continua vuelta atrás, que se reitera una y otra vez a lo largo de toda la novela hasta llegar al punto culminante, se puede interpretar como el estancamiento del país, su falta de progreso, que parece achacarse a las dictaduras de los Duvalier. Una vez el dictador sale huyendo y muere el hounngán Marcel Rigaud, el relato continúa sin interrupciones hasta el final, hay un movimiento continuo de avance, que parece sugerir el posible progreso una vez que ha quedado atrás el lastre del pasado.

2.4.5. Sufrimiento, violencia, muerte

El tema central de la novela es el sufrimiento del pueblo haitiano, que alcanza a todos los estratos sociales. Sufre Choucoun: primero le matan a su esposo, luego su compañero consensual la abandona, instado por el hounngán, muere su madre por los pésimos servicios médicos del hospital, mueren sus hermanos, arrojados al mar por los transportistas que los llevaban a Miami y, finalmente, los macoutes matan a su único hijo. Sufre Jean LeRoy porque pierde el amor de la mujer que amaba cuando Marcel, para alejarlo, gestiona su emigración a Jamaica; y seis meses antes había sufrido la muerte de su único hermano a la que se sumará la de su padre que muere mientras él está en el exterior. Sufre Papá Marcel, pues tiene que soportar el carácter autoritario de su progenitor, que no le permite casarse con la mujer a la que ama; y sufre también la ausencia de su mejor amigo, alejado del país por su egoísmo – no quiere que se case con la mujer a la que ambos desean- y para que no descubra la complicidad entre los hounnganes y los macoutes. Sufre por último el pueblo, que tiene que soportar los vejámenes de los macoutes, el desempleo o

el subempleo, el vivir en extrema pobreza, el perder a sus hijos en plena juventud, o el tener pésimos servicios de salud.

Y en este contexto de dificultades, la amistad se convierte en otro de los temas importantes de la novela. Entre Jean LeRoy y Marcel se establece un fuerte vínculo desde la infancia y aunque estarán separados por un lapso de veinte años, este sentimiento entrañable prevalece. El afecto es mutuo, aunque se haya visto amenazado por la envidia de parte de Marcel; su amigo Jean LeRoy siempre sentirá afecto por él y no tomará en cuenta sus faltas. De ahí que trate de comprenderlo y de justificarlo sin recriminarle que lo hubiese apartado del amor de su vida. Marcel, por su parte, también le tiene cariño, aunque ponga en riesgo su vida enviándolo en una misión peligrosa o aproveche su ausencia de Jean Leroy para enamorar a Choucune, y por eso lo manda a buscar para que lo acompañe en el momento de su muerte. Veamos la hermosa definición de la amistad que la autora exponea través del pensamiento de Papá Marcel: “Pero todavía habitaba entre los dos un sentimiento cálido y pequeño como la voz menesterosa del cocuyo; un vínculo tan tierno, sin embargo, que ni siquiera quiso crecer para no hacerse daño. Un amor sedado, insobornable, de los que duran una vida” (127).

También trata la novela, como hemos visto al resumir el argumento, el tema de la muerte. Y, de hecho, el clímax de la obra coincide con el fallecimiento del hougán Marcel Rigaud, que enferma y muere relativamente joven. Esta muerte supone la ruptura del lazo que unía a los hounganes con la dictadura, sugiriéndose así la conveniencia de separar la política y la religión.

El vudú ocupa asimismo un lugar prominente entre los temas de la novela. Sin embargo, se presenta de forma superficial, como algo folklórico, y se trata más bien la

magia y las supersticiones de estas creencias. A diferencia de lo que sucederá en las otras dos novelas haitinas –como veremos más adelante- la autora no se detiene en la descripción de los ritos ni de los postulados de esta religión.

La rebelión popular, ligada al tema de los abusos de la dictadura perpetrados por los macoutes, ocupa asimismo un renglón importante entre los asuntos de la obra. Son los jóvenes pobres los que se levantan y arriesgan sus vidas por la libertad, porque ya no soportan más la opresión ni las arbitrariedades e injusticias. Al igual que en otras obras de la autora, alude a los que reclaman sus derechos y se sublevan como “hombres despiertos”. Mientras Jean LeRoy observa a la multitud que protesta contra el Presidente y que ha prendido fuego a la Corte Civil, piensa que:

Le hubiera gustado compartir con ella esta visión magnífica: los hombres *despiertos* bajo la lluvia de pavesas, los chiquillos descontrolados y rabiosos, y el tono amenazador de las mujeres que gesticulaban con el rostro más adusto que les hubiera visto jamás (113) (Lo destacado es mío).

La autora juega con la oposición despierto-dormido: el pueblo sublevado está despierto; Jean LeRoy, por otro lado, está dormido, no sabe qué está pasando en su país y no conoce las actividades políticas de los hounganes. “[...] Porque él había permanecido un poco como ausente de sí mismo durante todos estos años. *Sumido en un sueño lerdo* de goleta en goleta...” (183). (Lo destacado es mío). Por eso en gran parte la novela es también el

proceso de concienciación de Jean LeRoy, que acaba descubriendo muchas cosas que ignoraba sobre su propio país y sobre su destino personal.

En la novela, Montero logra combinar la descripción de sucesos reales, como el levantamiento popular ocurrido durante los últimos cuatro días de la dictadura de Jean Claude Duvalier, con una historia de ficción. La autora ha recreado así los hechos ficcionalizándolos y, al hacerlo, ha intentado ofrecernos su interpretación. Según hemos visto, recurriendo a las múltiples retrospectivas que nos transportan a los años del gobierno de Papá Doc marcado por las injusticias y los abusos, ha descrito el sufrimiento del pueblo haitiano durante la dictadura duvalierista. Por otra parte, la narración del presente de la acción se ubica en tiempos de Jean Claude en los que continúan los atropellos de los gobernantes contra el pueblo. En la sección central de la novela, que describe la sublevación del pueblo, se pueden percibir las simpatías de la autora hacia las multitudes alzadas. La novela cierra con un cierto espíritu optimista, pues una vez el dictador ha huido se espera que regresen los haitianos que habían emigrado, tanto los obreros como los intelectuales, para ocuparse por fin de encaminar el país hacia el progreso, la justicia y la paz.

2.4.6. Rasgos del nuevo periodismo en *La trenza de la hermosa luna*

Com ya he señalado, *La trenza de la hermosa luna* es una obra de ficción que se inspira en parte en hechos reales. Según la clasificación de Albert Chillón que discutimos en el Capítulo 1, sería una novela ficticia de tenor realista. Este tipo de obra se caracteriza por “la búsqueda de una verdad esencial destilada por medio del cultivo de la verosimilitud referencial, por su carácter mimético respecto de un mundo posible reconocible para el

interlocutor” (39). Ese mundo reconocible para el lector es el que se vivió en Haití los días que precedieron a la salida del dictador. Sin embargo, como los personajes principales no son personas reales, sino tipos creados por la autora, y lo que les ocurre a ellos también es inventado, no se puede afirmar que la obra, a pesar de que describa varios de los hechos tal y como éstos sucedieron, sea factual. Citamos a Chillón cuando opina acerca de la invención de personajes: “La invención de un personaje, por típico y convincente que sea, es un procedimiento demasiado arriesgado; viola, de hecho, uno de los dogmas básicos del periodismo convencional, aquél que exige al reportero escrupulosa veracidad en el tratamiento de los hechos.” (262)

La propia autora nos ayuda a establecer la calidad de ficticia de esta novela, ya que en una entrevista realizada por Ileana Cidoncha, titulada “Cuando cuento y realidad son uno,” expresa que en su primera novela fantaseó e inventó mucho. Explica así que el personaje femenino principal se inspira en una tía abuela suya que se casó a los trece años y que al día siguiente de la boda enloqueció. Por otra parte, en un artículo de la propia Montero, “Melancólicos palmeros”, se relata la historia de su familia canaria y allí cuenta la historia completa de esa tía abuela que sirvió de modelo para Choucouné, el memorable personaje de ésta su primera novela. Con estos datos, el lector tiene claro que se enfrenta a una historia de ficción, en la que se intercalan entre los sucesos narrados algunos hechos verídicos de la historia política de Haití en los últimos días del gobierno de Jean Claude Duvalier.

Así como la novela de Tom Wolfe *The Bonfire of Vanities* suscitó una gran controversia en torno a si era periodismo o literatura, esto mismo ocurre con algunas obras actuales que mezclan datos o sucesos realmente ocurridos y ficción. Wolfe publicó su

novela quince años después de haber proclamado la muerte de la novela realista y haber afirmado que el nuevo periodismo la sustituiría. No obstante, para redactarla siguió los postulados de los autores emblemáticos del realismo y del naturalismo de fines del siglo XIX. Comenta Albert Chillón que “para el escritor Anthony Burgess, el libro de Wolfe no era, como su autor proclamaba, una auténtica novela realista de ficción, sino buen periodismo hábilmente ataviado con los vestidos y ornamentos de la novela” (294). Chillón difiere de esta opinión porque aunque la obra se basa en una rigurosa documentación, al igual que sucede en el nuevo periodismo, esto es algo que hacían también los escritores realistas y naturalistas en los que se inspiró Wolfe al escribir su novela. Además Wolfe creó verdaderos personajes, protagonistas y secundarios, bien caracterizados, tanto biográfica como psicológicamente; supo describir el ambiente con profusión de detalles, incorporó el diálogo para que el lector percibiera las distintas hablas de la ciudad de Nueva York, y, en general, la novela presentaba un cosmos cerrado. (295)

En los momentos en que el nuevo periodismo estaba en su apogeo, algunos críticos pensaron que éste desplazaría a la novela de ficción realista; otros opinaban que era simplemente una moda pasajera y que pronto se olvidaría; ambos se equivocaron. Hoy día ambos géneros mantienen su pujanza; se continúan escribiendo novelas de ficción y también se sigue cultivando el nuevo periodismo. Uno de sus teóricos, Norman Sims, quien se refiere a los nuevos periodistas como periodistas literarios (*literary journalists*), comenta:

Muchos nuevos periodistas, como Tom Wolfe y Joan Didion, han continuado produciendo libros extraordinarios [...]. Y ahora ha aparecido una generación más joven de escritores que no piensan necesariamente en sí

mismos como nuevos periodistas, pero que han encontrado en la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo las señas de identidad de su trabajo. (citado por Chillón, p. 287)

En *La trenza de la hermosa luna* se observan algunos rasgos del nuevo periodismo. Al igual que muchos textos de este género, la novela se basa en testimonios de personas que vivieron los hechos narrados; trata de un suceso reciente y se escribió y se publicó poco después de ocurridos los hechos que describe; la autora se documenta exhaustivamente antes de escribirla; informa sobre asuntos sociales y culturales; se vale del símbolo, la alegoría y de la ironía para enfatizar algunas ideas.

2.4.6.1. Contrato autor-lector

Como indicamos en el capítulo 1, los autores del nuevo periodismo establecen un pacto con los lectores al subrayar que todo lo que cuentan en su obra es cierto. Por lo general, este contrato aparece en forma de una nota del autor que suele enmarcar la obra, al comienzo o al final del texto. *La trenza de la hermosa luna* carece de este contrato, lo que nos lleva a concluir que no pertenece al nuevo periodismo. Sin embargo, la obra ostenta varios rasgos de este género.

2.4.6.2 Testimonio ficcionalizado y documentación rigurosa

La trenza de la hermosa luna es una novela de ficción, sin embargo, guarda algunos puntos de contacto con el nuevo periodismo. En el párrafo anteriormente citado,

justo antes del contrato autor-lector, encontramos algunas características del género que aparecen en la novela que comentamos. Una de ellas es la inmersión; este afán por documentarse, lo heredaron los nuevos periodistas de los escritores realistas y naturalistas del XIX. “[...] tanto los veteranos como los más noveles periodistas-literarios han continuado cultivando los ingredientes clásicos de la tendencia: de un lado, la esmerada y exhaustiva búsqueda de información, por medio de diversos procedimientos de indagación, observación participante e inmersión en los hechos [...]” (Chillón 288).

El proceso de documentación para escribir *La trenza de la hermosa luna* comienza con las conversaciones que la autora sostuvo con varios informantes haitianos residentes en Puerto Rico. Sus fuentes poseían contactos en Haití que les describían con todo detalle el alzamiento del pueblo, los abusos de los tontons macoutes, la relación de los hounganes con el dictador, las precarias condiciones socioeconómicas en que vivía el pueblo, las injusticias. La escritora recurre a esa información y en torno a ella crea una historia de ficción, de manera que el lector se interesa en una trama inventada, pero que, a la vez, incluye la descripción de acontecimientos reales. En su artículo “Novelas como champiñones” confiesa Mayra Montero:

De mis conversaciones con los líderes de la oposición haitiana, pocos meses antes de la caída de Jean Claude Duvalier, surgió mi primera novela. Uno de ellos me refirió la historia de un niño de Gonaïves, que durante su primera visita a Port-au-Prince se echó a llorar al pie de una escalera, por no saber cómo subirla. Ese sería el chispazo que dio origen a *La trenza de la hermosa luna* (5).

Hace varios años, cuando investigaba el tema del nuevo periodismo para este estudio, recordé a un profesor de economía, exiliado haitiano, que comentaba las noticias en la radio sobre la crisis de Haití durante la década de los ochenta, el Dr. Paul Latortue. Logré comunicarme con él con el propósito de que, como estaba empapado de los hechos ocurridos en su país antes de la huída de Duvalier, me ayudara a distinguir lo que era realidad y lo que era ficción en *La trenza de la hermosa luna*. Cuál no sería mi sorpresa cuando me confesó que él fue uno de los informantes de la autora. El Dr. Latortue me confirma que todo lo que se cuenta en la novela con relación a los sucesos políticos ocurrió en realidad tal y como se describe en la novela.

Le pregunté por la quema de la Corte Civil de Gonaïves, el levantamiento del pueblo, que, armado con palos y con piedras, se aprestaba a enfrentarse a las autoridades, los saqueos a los negocios de los ricos, la persecución, las torturas y las ejecuciones que cometían los macoutes contra los rebeldes y a todo contestó que sí, que fueron hechos reales. De la misma manera, en la novela se describe cómo las huestes enfurecidas con Jean Claude tumban la estatua del Almirante Cristóbal Colón y la arrastran hasta tirarla al mar. Este es también un hecho cierto que se puede constatar en Internet en un artículo publicado en *Diario 55*.

Otro hecho verídico incluido en la novela, según Latortue, fue la reunión de los hounganes (sacerdotes del vudú) con Jean Claude Duvalier. Durante la época de Duvalier padre, era conocida por todos la alianza entre los hounganes y el dictador, que era un estudioso del vudú y se hacía llamar Papá Doc, como si él mismo fuera un houngan, es decir uno de los elegidos de los dioses. Sin embargo, su joven hijo, criado a la europea, se

distanció de estos aliados de su padre. No obstante, cuando se ve presionado por los Estados Unidos y por la rebelión popular para que abandone el país, manda a llamar a los hounganes, los amigos y asesores de su padre, para escuchar su consejo.

Refiere además la novela algunos sucesos ocurridos veinte años atrás, cuando gobernaba Duvalier padre. Durante esta época reinaba una absoluta intolerancia a toda disidencia. Uno de los personajes va a la República Dominicana, según él a buscar mercaderías para revenderlas en Haití. Cuando regresa, los macoutes lo arrestan y lo llevan a Fort Dimanche, lo interrogan y luego lo matan. Mientras está preso, la familia trata de rescatarlo y piden ayuda al houngan del pueblo, para que interceda ante las autoridades, pero éste les responde que el acusado no estaba comprando, sino que había ido al país vecino a otra cosa. Se infiere con estas palabras que los hounganes y el dictador tenían conocimiento de las conspiraciones para derrocar el régimen y que no condonarían a ningún sospechoso. En el libro *Tout Moun se Moun* de Jean Bertrand Aristide también se menciona este fuerte, confirmando que, en efecto, era un lugar de represión y castigo: “Se ejecuta a treinta mil opositores, muchos en Fort-Dimanche, un centro de interrogatorio y de detención del que no se sale vivo nunca.” (42)

En la entrevista con el Dr. Latortue, indagué también sobre la operación bambú, que fue una conspiración entre los hounganes y sus allegados para matar a los tontons macoutes con polvos venenosos creados por medio de la magia y los conocimientos de los hounganes. Me contestó que fue real, pero que estábamos entrando al mundo de lo real maravilloso. El vudú forma parte de la tradición teológica-cultural de Haití y casi toda la población del país cree en estos rituales. Me aseguró que, aunque los polvos aspirados por los macoutes no pudieran matarlos, el soplarles con estos polvos, supuestamente letales, ayudaba a los

rebeldes a huir, pues el pueblo haitiano tiene un gran respeto a todo lo relacionado con el vudú y la magia negra. El realismo mágico, tan popular entre los escritores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, se materializa en esta obra por medio del vudú y sus ritos, tan ligados a la historia y la vida haitianas.

Los novelistas del realismo y especialmente del naturalismo investigaban sus temas a fondo para poder reflejar la realidad social que intentaban reproducir; en nuestros tiempos postmodernos, los periodistas, los novelistas y los nuevos periodistas hacen lo mismo. El escritor debe familiarizarse con el ambiente donde se desarrolla su novela, de manera que pueda describir la gente y el entorno que encuadra los hechos que narra. Debe hacer acopio de un cúmulo de información sobre los asuntos que tratará y no debe escatimar el tiempo necesario para documentarse intensamente sobre éstos. Algunos escritores han pasado varios años recopilando información para poder escribir una obra con dominio pleno de sus temas -Tom Wolfe, por ejemplo, tardó once años en documentarse para escribir su segunda novela de ficción, *Todo un hombre*.

Cuando Montero escribe *La trenza de la hermosa luna*, todavía no había visitado Haití y por eso el proceso de inmersión tuvo que realizarse de forma indirecta recurriendo a las entrevistas con los haitianos residentes en la Isla, que le informaron detalladamente sobre la situación política y la efervescencia que se vivió en las ciudades de Gonaives y Puerto Príncipe los meses y los días previos a la salida de Jean Claude Duvalier. Como hemos mencionado, la autora admite que inventó mucho en esta novela, y sin embargo hay descripciones muy bien logradas y muy verosímiles, como la del hospital.

En la escena en que Choucouné y Jean LeRoy van al hospital a buscar el cadáver del hijo de ella, la narradora multiplica los detalles para retratar la pobreza, la suciedad y la

falta de higiene apropiada en este hospital de Haití. Al entrar, la protagonista recuerda la operación de su madre en este mismo lugar:

Choucouné se estremeció cuando observó aquel edificio chato de paredes mugrientas donde varios años atrás le habían abierto el vientre a su madre en busca de un tumor de sangre, eso sin anestesia, con la falda aún enrollada sobre la cintura. [...] La fila se movía con lentitud. El olor del desinfectante se mezclaba con el tufo agrio de los excrementos y ambos divisaron a un mismo tiempo el enorme charco de sangraza y pus que había en el suelo. La viuda espantó de un manotazo el enjambre de moscas que volaba en círculo por la hedentina y el calor. [...] Jean Leroy sintió una lástima concreta por sus manos poderosas, sus sandalias descosidas y su bata empapada de sudor (136).

También el presidente haitiano y su esposa están certeramente descritos y la autora ofrece datos precisos sobre sus características físicas y morales. Los detalles en estos ejemplos sirven para indicar la posición social, pero además dicen mucho sobre el carácter de los personajes (que son a la vez personas históricas). La autora se regodea en la descripción de la mujer, dando a entender que para esta tipo de gente lo más importante es ser guapos por fuera, lucir elegantes, pero no se preocupan por desarrollar su interior y no les importa que la mayoría del pueblo haitiano pase hambre y viva en la más absoluta pobreza. La descripción de la primera dama contrasta con la de las demás mujeres que aparecen en la novela (todas pobres y vestidas casi con harapos):

Un instante después y por la puerta grande, apareció la figura del Presidente, más delgado y alto de lo que se veía en las fotografías, enfundado en un traje azul oscuro, el rostro envuelto en sombras graves y el paso despistado y rígido. Detrás venía su mujer, vestida de azul claro y con el cabello suelto; impregnando el aire con los efluvios de un perfume delicioso, compuesto a base de narciso y de jengibre. Papá Marcel se fijó en sus manos, en las uñas larguísimas pintadas de un rosa tenue; en las sortijas de brillantes y la pulsera de gruesos eslabones de oro. (118)

El detalle del plato único, el cuenquito de higüero y los cubiertos de madera señalan hacia la pobreza de esta familia: “Después de almuerzo, la viuda le trajo el café en un cuenquito de higüero y enseguida se puso a fregar el plato único que utilizaron ambos, los cubiertos de madera y el jarrito donde le sirvió el tafiá” (100).

Otro renglón en el que la autora realizó sin duda una profunda investigación es en el de la religión del vudú. Por los detalles que incluye, puede asegurarse que consultó distintas fuentes. Seguramente entrevistas a practicantes de los ritos, pero sin duda libros clásicos como el de Milo Rigaud, *Secrets of Voodoo*, a cuyo autor parece ofrecer un velado homenaje al elegir apellido para Papá Marcel –también Rigaud.

El culto vuduista se practica en toda el área del Caribe, además de en el Sur de los Estados Unidos y en África, de donde es originario. La autora ubica parte de la acción en la islita caribeña de Santa Cruz, cuyos habitantes son, mayormente, descendientes de los

esclavos africanos y también practican el vudú En un hounfort de este lugar, el protagonista conoce a una santomeña con la que convive por varios años antes de regresar a Haití. La mujer tiene como mascotas dos serpientes. Las dos serpientes en esta religión representan el dios todopoderoso, el antepasado mayor, el primer ser viviente (Rigaud 43).

2.4.6.3. Uso del símbolo y la alegoría

Montero recurre con frecuencia al uso del símbolo y la alegoría para presentar sus temas velada e indirectamente. En sus novelas este simbolismo se encuentra a menudo relacionado con los personajes femeninos. Hay que recordar que en ésta su primera novela la protagonista, Choucouné, se presenta como símbolo de Haití y a ella le atribuye la narradora cualidades propias del país: Choucouné representa a la patria que sufre y pierde a sus hijos por la situación política. El nombre elegido para la coprotagonista proviene de un poema haitiano escrito en 1880 por Oswald Durand; fue el primer poema importante escrito en creol, más tarde se musicalizó y se convirtió en una canción muy popular. En el poema, Choucouné es un nombre de mujer que representa a un amor encontrado y perdido, y evoca la belleza indómita de Haití y de su gente al tiempo que induce a la nostalgia. Choucouné es negra, hermosa, sensual, trabajadora, buena madre, buena hija, buena esposa, de carácter fuerte. Veamos algunas instancias en las que se equipara a Choucouné con la patria haitiana: “A partir del segundo trago, Gerard se ponía sentimental y hablaba de esa mujer de la que nunca hablaba en otras circunstancias, una corpulenta jamaíquina... Jean Leroy también solía ceder a la nostalgia y sollozaba por Haití” (110). En algunos pasajes, establece estas asociaciones valiéndose de un hermoso lenguaje literario:

[...] Una noche regresando a Kingston [...] Había luna llena y sobre la ciénaga cercana descollaban unos lirios alados que se balanceaban como gaviotas. Jean Leroy nunca había visto un espectáculo igual, ni jamás volvería a ver nada parecido. Los lirios del pantano, esa florescencia inmaculada emergiendo por sí sola entre los malsanos efluvios de la tierra, lo arrojaron a tal punto que enseguida se acordó de Choucune. (110)

A Jean LeRoy le habían conmovido en Jamaica los lirios blancos, hermosos, que crecían en una ciénaga. Algo puro y noble puede salir de un lugar hediondo y asqueroso. En Haití sentirá esa misma conmoción cuando observe la multitud rebelde, sublevada, que lucha por liberarse del dictador y de los abusos de los macoutes, y de ahí que en ese preciso momento se acuerde de la viuda, que simboliza a la patria amada. Siente miedo y alegría, deseos de unirse a la muchedumbre y aplaude a un joven que ofrece un discurso. LeRoy se siente orgulloso y feliz de que en su patria, a pesar de la opresión, haya gente con dignidad y coraje, dispuesta a protestar, a rebelarse, sin miedo a las consecuencias; ellos son como las flores blancas que nacen en el centro de un pantano. Jean LeRoy va camino a casa de la viuda cuando se encuentra con la rebelión popular. Después pasar un tiempo con ellos, sigue su camino hacia la casa de Choucune, que lo espera. En un sutil paralelismo podemos observar que al igual que la viuda espera al marinero de goleta para hacer el amor, lo espera la patria haitiana para que despierte y colabore a encaminarla con sus conocimientos. Por eso, finalmente permanecerá en Haití: “Y Jean Leroy pensó que Haití tenía una sola cosa que no había encontrado en ninguna de esas islas grandes y pequeñas

por las que había transitado. Tenía su propio olor [...] El olor de Haití, como el olor de Choucouné” (188). Se reitera así la comparación Haití/Choucouné.

Por su parte, el protagonista, Jean LeRoy, representa a los haitianos que han emigrado y han adquirido conocimientos y experiencia en el exterior. Honrado y trabajador, amigo fiel, orgulloso de la herencia religiosa africana, el marinero de goleta adquiere, mediante el ejemplo de las masas sublevadas, el coraje y la voluntad que precisa para luchar por su patria y contribuir a su mejora.

Marcel, el houngán de Gonaives, hereda de su padre el carácter fuerte y autoritario; y, como las personas reales, posee una personalidad a veces contradictoria. No cabe duda de que aprecia mucho a Jean LeRoy, sin embargo, lo envía lejos y no le permite alcanzar la felicidad junto a la mujer que ama. Aún después de muerto quiere seguir dirigiendo la vida del marinero, pues le ordena que venda el cafetal y que regrese a Santa Cruz, que no permanezca en Haití. Con la excusa de protegerlo, lo aparta de Haití de la misma forma que lo apartó de Choucouné, la mujer amada. Vemos aquí nuevamente como Choucouné es una representación de Haití. Choucouné rechaza a Marcel y a su padre porque ambos están ligados a la dictadura y a los macoutes y recrimina a Jean LeRoy por dejarse manipular por Marcel.

El nombre del padre de Marcel, Toussaint Rigaud, es también muy sugestivo; si buscamos su significado en español, significa “todos los santos”. Es un personaje que está muy lejos de la santidad, por lo que su nombre resulta irónico, ya que había sido aliado de Papá Doc y amigo de los macoutes, y él mismo delata a cualquiera que intente oponerse a la dictadura. Además, su nombre recuerda a Toussaint Louverture, el esclavo sublevado que consiguió liberar a su pueblo de los franceses, pero que, al llegar al poder, prohibió que

continuaran practicando el vudú, traicionó su herencia religiosa africana y convirtiéndose al catolicismo. Tanto uno como otro encarnan una forma de traición.

2.4.6.4. *La trenza de la hermosa luna*: novela reportaje

Carlos Monsiváis advierte que el nuevo periodismo “quiere fundir la novela y el reportaje en un solo género, que no se abstiene de interpretar ni de recrear” (citado por Federico Campbell) y podemos observar algunos de estos rasgos en *La trenza...* La novela presenta lo que podría conceptualizarse como un reportaje sobre los levantamientos ocurridos en los últimos días del gobierno de Jean Claude Duvalier y los antecedentes políticos que llevaron hasta ese punto. Pero sería, eso sí, un reportaje artístico, pues el nuevo periodismo se vale de la ficción y del lenguaje literario para otorgar valor estético a la obra. La autora se identifica con los perseguidos, denuncia los abusos cometidos contra ellos, toma partido, para así interpretar los hechos: la revuelta popular es consecuencia de la opresión ejercida por las dictaduras duvalieristas contra el pueblo, contra los más pobres. La novela termina con la esperanza en un futuro mejor que se logrará gracias a la intervención de los haitianos que regresan del exterior con conocimientos y deseos de que el país progrese.

2.5. *Del rojo de su sombra*: un argumento que se apoya en el vudú

Zulé Revé es una sacerdotisa vuduista que manifiesta facultades mágicas desde niña. Su madre, su abuela y sus hermanos mueren ahogados en Haití, así que su padre emigra a República Dominicana, donde vive su hermano, para trabajar como bracero en

una central azucarera. Papá Luc se establece en un barracón y Zulé en casa de su tío Jean Claude y su esposa, la dominicana Anacaona, y sus cinco hijos. Por aquellos días, Anacaona está encinta y Zulé se hace a la idea cuidar al bebé; cuando éste nace muerto, la muchacha se enfurece y se esconde en un platanal durante dos días. Su padre logra sacarla del monte, ofreciéndole llevarla el sábado siguiente a los preparativos del Gagá de Coridón.

La ceremonia del Gagá es la principal celebración de los congos, es decir, los braceros dominicanos que trabajan en los ingenios azucareros en la República Dominicana. Los fieles salen en peregrinación, dedicada a sus dioses, desde el Jueves Santo y recorren las distintas centrales azucareras de la localidad. Durante la procesión, se encuentran con otros feligreses de los ingenios vecinos que celebran igualmente su recorrido hasta el Domingo de Resurrección en que regresan a sus bateyes. Todo el año los fieles se reúnen para practicar los cánticos, los bailes, para escoger a sus líderes y para cumplir con diversas exigencias de su religión.

Al llegar a la ceremonia religiosa que sirve como ensayo para la procesión y fiesta vuduista conocida como Gagá, Zulé escucha a las reinas cantando y se acerca hasta el frente; allí se pone a bailar sin mover los pies. Coridón, el hougán dueño del Gagá, se fija en la muchacha y coge un cigarro encendido y se lo introduce hasta la garganta; Zulé no se inmuta, pero a Coridón le da un ataque. Cuando se le pasa la reacción, el hougán le dice a Papá Luc que tiene que prometer a su hija. El padre, aunque se siente orgulloso de los poderes de Zulé, le contesta que todavía es una niña, pues sólo tiene doce años. Esa noche, Papá Luc regresa con su hija a la Colonia Engracia, pero al día siguiente se enferma, y no recupera la salud hasta que accede a prometer a Zulé. Desde entonces, Papá Luc la lleva todos los sábados para que aprenda los cánticos y los deberes de un prometido.

Zulé aprende de Coridón la ley de los amarres (para amansar el alma de un hombre, para poder herirlo y matarlo) y de los resguardos (para evitar que amansen a los hombres o que los hieran o los maten). Por esos días, a su tío Jean Claude lo pican las avispas y muere de una reacción alérgica, pues Zulé con todo lo que ha aprendido, no puede salvarlo. La muchacha le pide entonces a Anacaona que se case con su padre, y así lo hacen.

Unos meses después, Zulé se va a vivir a la casa de Coridón, la misma esposa de éste, María Caracoles, la va a buscar. Después de un corto tiempo de estar con Coridón, empieza a crecer su fama como mambo. A los pocos meses, la coronan como reina con una gran fiesta a la que asisten Papá Luc y Anacaona. Zulé, que quiere verlo todo, había insistido, cuando vivía con Anacaona y Papá Luc, en que la dejaran ver cuando ellos tenían relaciones; después le pide lo mismo a María Caracoles, quien no sólo la deja ver, sino que la invita a que se meta con ellos en la cama; así que Coridón se acuesta con las dos. Un día Zulé le pide a Coridón que le trabaje la mirada y la baje al mundo de los muertos. Al principio, Coridón se niega por el peligro de que la muchacha enloquezca, pero Zulé hace que María Caracoles le prometa que la cuidará si llega a enloquecer. Ella quiere conocer ese mundo, pero también quiera aprender cómo hacerlo. Coridón le trabaja la mirada y al día siguiente la muchacha enloquece. La amarran de la cama, mientras relata todo lo que ve: culebras en las vigas del techo, a su madre, a su abuela y a sus hermanos muertos cubiertos de limo que les sirven a los loas del río, a una mujer china que se saca lombrices del bajo vientre. María se ocupa de alimentarla y cuidarla según lo prometido, mientras Zulé habla con los muertos, aúlla y llora. Coridón y María la ponen a dormir, amarrada en un catre, en el cuarto de Jeremie, el hijo medio chino de Coridón. El muchacho le tapa la boca cuando se pone a gritar, y un día María Caracoles lo sorprende acostado encima de

Zulé. Poco a poco Zulé va volviendo a la normalidad hasta que regresa al dormitorio de Coridón y María. Sin embargo, ahora Zulé llama a Jeremie cada vez que va a tener relaciones con Coridón para que el muchacho los vea. Una noche Coridón despierta a Zulé y le hace dos pedidos: quiere que cuando él muera, ella funde un Gagá en la Colonia Engracia, que recoja los mayores, músicos y cantores que eran parte de su Gagá y que además se case con su hijo Jeremie Candé. Zulé accede a complacerlo en lo primero, pero le dice que no se casará con su hijo.

Después de la coronación de Zulé, la caña se enferma y le pegan fuego al cañaveral, viene entonces una plaga de mangostas que transmiten la rabia a muchos miembros de las familias de los congos. Una de las afectadas es María Caracoles, y por eso la amarran a un catre y Zulé la cuida, pero un día intenta morderla. Al ver esto, Jeremie, sin pensarlo dos veces, busca un machete y le corta la cabeza. Coridón, ahora viudo, decide casarse con Zulé, lo que no sorprende a nadie; no obstante, una noche, Anacaona escucha ruidos y piensa que han vuelto las mangostas, así que busca un quinqué y descubre a Zulé acostada con Jeremie. Anacaona la reprende y le dice que puede quedar embarazada y que tendrá que darle explicaciones a Coridón si el niño le sale chino. Zulé le contesta que está embarazada. El hijito de Zulé nace enfermo y muere a los pocos días. Coridón le dice que le hará otro, pero Zulé se niega, desde entonces evita tener relaciones con Coridón y termina definitivamente con Jeremie.

Después de la muerte de Coridón, y siguiendo sus indicaciones, Zulé se convierte en la dueña del Gagá de la Colonia Engracia. Jeremie vive con ella, pero sólo como su guardaespaldas, ya no hay nada entre ellos. Varios años después aparece por la Colonia Engracia un bokor (sacerdote vuduista que trabaja para hacer maleficios) haitiano, Similá

Bolosse, lleno de llagas, cansado y enfermo; viene huyendo de las persecuciones contra los tontons macoutes, agrupación a la que pertenece. Sale de Haití el mismo día que huye Jean Claude Duvalier; las turbas matan a pedradas al jefe de los macoutes y se meten al hounfort de Similá buscándolo para matarlo; al no encontrarlo, matan a sus perros. Él ha subsistido escondido en el monte hasta llegar a República Dominicana. Nadie ha querido ayudarlo, sin embargo, Zulé lo cura, se enamora de él y se entrega a este hombre, sin hacer caso de los sabios consejos de Anacaona. Jeremie va una noche a pedirle a Zulé que lo deje mirar mientras ellos hacen el amor, Zulé se niega y se enoja, le dice que tatará todas las hendijas para que él no pueda verlos. Jeremie se desquita pellizcándola en uno de sus pezones.

Poco tiempo después de haberse ido Similá, ella le manda tres recados pidiéndole ayuda. Zulé tiene que rescatar a una mujer dominicana que ha desaparecido; le han pagado buen dinero por buscarla. Similá no responde a ninguno de los recados, así que Zulé consigue que un viejo hounbán apodado Cuernos los lleve al área donde están los muertos vivos, en el Lago del Peligro, que queda en el pueblo de Paredón, en la frontera entre Haití y República Dominicana, donde vive Similá Bolosse. Llegan a la casa de Similá, pero éste le dice que no la ayudará, pues a la mujer que busca la bajaron al mundo de los muertos y no sirve para nada. Una mambo vieja que los había acompañado hasta casa de Similá, entra y les dice que los muertos vivos han bajado a beber agua y que entre ellos está la mujer que buscan. Similá sale con los demás hacia el lago; ven a la mujer, pero el bokor insiste en que no se la puede llevar. Regresan al hounfort de Similá, éste le pide alianza a Zulé; quiere que permita que pase sus cargamentos por la Colonia Engracia y le dice que si ella accede a cooperar, habrá paz entre ellos; de lo contrario, habrá guerra. Zulé se niega a permitir que

pasen los cargamentos de droga por su ingenio, pues le prometió a Coridón que trabajaría para hacer el bien y no desea que su Gagá se involucre en actividades delictivas. Esa noche hacen el amor, y en la madrugada, después que Zulé ha salido de la cama, Jeremie Candé entra a la casa de Similá, lo encuentra dormido e intenta estrangularlo; se lo impiden Zulé y las demás personas que los acompañaron hasta el hounfort. Cuando salen de la casa de Similá, Cuernos observa que hay por allí aves de rapiña, indicio de que la mujer dominicana que buscaban y que se quedó a orillas del lago, ha muerto.

Zule y Jeremié regresan a la Colonia Engracia y continúan trabajando cada cual en lo suyo hasta que el Jueves Santo sale el Gagá en su peregrinación por los demás ingenios. Les llega la noticia de que Similá ha jurado matarla, que se ha bañado en la sangre de cien cabritos. Todos le aconsejan que cambie la ruta del Gagá para no enfrentarse a Similá, pero ella se obstina en seguir el trayecto de siempre. Papa Luc y Anacaona regresan a la Colonia Engracia, temen por la vida de Zulé y no quieren presenciar el enfrentamiento con el bokor.

La noche del sábado llega el Gagá de Zulé a la Colonia Angelina, allí hay dos guardias que les dicen que no pueden entrar, que allí no quieren trifulcas y que hay un congo que quiere pelear con ellos. Zulé les pide que los dejen quedarse a dormir porque su gente está muy cansada. Logra convencerlos ofreciéndoles unos pocos dólares; ellos acceden con tal de que permanezcan todos dentro del barracón. Al poco rato, van a buscar a Zulé para que prepare a un muerto para su entierro, no puede negarse porque el muerto es compadre de uno de sus hombres. De vuelta en el barracón, Zulé, que ha bebido mucho aguardiente, se acuesta en el área de las mujeres y hace el amor con una de sus reinas, Christianá.

Al día siguiente, cuando descubren finalmente al bokor en el platanal, Jeremie está poseído por Carfú y provoca a Similá que está montado por Toro Belecou. Similá le pide a Zulé que negocien, pero sin que esté presente Jeremie. Los hombres de Zulé sacan al guardaespaldas; Similá le propone a la sacerdotisa alianza o guerra, Zulé recuerda en esos momentos las palabras de Coridón que le había recomendado que no cediera ante las exigencias del que viniera después. Similá la insulta, ella saca su cuchillo, el bokor saca su machete. Ella comienza a caminar sumisamente hacia Similá y éste cambia la estrategia, le dice que vivirán juntos y que harán el Gagá grande, ella tira lejos la cuchilla, pero no cede ante los requerimientos de Similá, le dice claramente que no romperá su Gagá. Zulé se siente aturdida, mareada, pues le viene todo el tiempo a la mente la imagen de Anacaona, que es como su conciencia, que la reprende cuando actúa mal y desapueba su relación con el bokor. Inesperadamente, Jeremie Candé reaparece por detrás y la asesina de dos machetazos. El hijo de Similá mata a Jeremie. Termina la novela con el velorio de Zulé en casa de su padre y de su madrastra, la vidente Anacaona, que había pronosticado su muerte.

2.5.1. El autor en el texto: Objetividad, fantasía e ideas obsesivas

La postura del narrador ante lo que relata oscila entre la objetividad y la fantasía. En su descripción de los trabajos excesivos de los obreros del cañaveral, las condiciones de vida de éstos y la descripción del Gagá prima la objetividad. Sin embargo, en las secciones donde se describe la posesión de uno de los fieles por una de las deidades del vudú, en la narración del episodio en el que a Zulé le ponen un cigarro encendido en la boca y Coridón percibe los poderes que ella posee, o en el que le trabajan la mirada y la bajan al mundo de los muertos, predomina una visión sobrenatural. Podríamos decir también que en estos casos prevalece el realismo mágico, al igual que en la despedida de Similá cuando una

bandada de cotorras anida en una ceiba del ingenio y trituran las vainas del árbol de las que salen unas motas blancas parecidas al algodón que flotan por el aire como si fueran nieve.

A veces la autora recurre a la ironía. Muchos le han advertido a Zulé que cambie el rumbo de su Gagá, que no se enfrente a Similá porque éste ha jurado que la matará. El narrador, sin embargo, escribe lo siguiente, como anticipando un final diferente: “Cuando todo haya pasado y regresen a la paz de la Colonia Engracia, ella recordará esta noche como una horrenda pesadilla... (83)”. Pero lo cierto es que Zulé no regresará nunca a la Colonia Engracia porque muere en el enfrentamiento entre los dos Gagás, a manos de su guardaespaldas. De esta forma se subraya la dimensión trágica de su destino.

La historia la relata un narrador omnisciente en tercera persona, aunque alterna entre una focalización interna –a través de los personajes, pero especialmente de Zulé, la protagonista- y una focalización externa, distanciada y objetiva. Esta última predomina, como es lógico, en las descripciones de las condiciones de vida de los obreros y en el “estudio” de la microsociedad que supone el cañaveral, mientras que la primera se reserva para aquellos episodios en los que se describen vivencias intensamente subjetivas que suceden en el interior del personaje. Así, por ejemplo, percibimos la visión interior de Zulé cuando Coridón le trabaja la mirada y la lleva al mundo de los muertos. Es un fragmento que traslada al lector la visión interna de la protagonista y trasciende los límites de lo real convencional, acercándose al territorio de lo mágico o lo maravilloso:

El suelo se había cubierto de unos caracoles retintos, del tamaño de un puño, que iban subiendo lentamente por las paredes de la casa. Veía a su madre, o lo que había quedado de ella; veía a sus hermanos, podridos y salvajes,

jugando con el limo del fondo y sirviendo a los loases del río, dos loases que respondían al mismo nombre, ambos llamados Simbí; veía sobre todo a su abuela, la pelambarrera de miedo volando en el verde líquido de la quebrada quien se la había llevado lejos, a las negruras invencibles del Mayombe. (75)

No obstante, en esta novela, y a diferencia de lo que sucedía en la primera, predomina la voz de un narrador objetivo. Es como si a la autora, que se ha documentado muy bien sobre el Gagá y sus ritos por medio de entrevistas, de la lectura de libros y de otros escritos, le interesara transmitir de forma directa y objetiva, casi al modo de un antropólogo o un etnógrafo, una información precisa sobre las formas de experiencia propias de la sociedad haitiana:

...Pero los hombres del Gagá, los que ya ostentan la dignidad intocada de mayor, se han quedado fuera desafiando el fogaje, atándose a los cuerpos sudorosos las ristras perfumadas de pañuelos, grandes pañuelos de colores, todos los que puedan, mientras que las mujeres, las que son reinas por derecho, terminan de guarnecer las moñas de sus coronas y se abanicen en silencio. Todo está a punto y concertado. Cuando más tarde amaine la calura, la dueña acudirá con sus más íntimos a liberar los seres que habitan en la Palma, a prodigarles su alimento, a prender delante de ellos la chispa anunciadora que arrastrarán secretamente hasta el batey (15-16).

El narrador es aquí un observador preciso que describe minuciosamente los preparativos para la celebración del Gagá. El lector puede acercarse así a un mundo que le resulta ajeno y descubre las normas que rigen ese universo de creencias ancestrales. Conocerá la jerarquía de los miembros de esta organización -la dueña, los mayores, las reinas-, por ejemplo, pero también alguno de sus rituales (los hombres se colocan pañuelos de colores en la cintura y, antes de salir en peregrinación, deben dar de comer a sus dioses que están en la Palma y deben prender el fuego). El fragmento copiado se acerca, por su objetividad, al reportaje de un periodista que ha visto o que ha investigado sobre el rito del Gagá.

Y esa objetividad se aplica también en la descripción de la situación político-social en Haití después de la salida de Jean Claude Duvalier:

Desde que se revolvió el mundo por Haití y huyera el mandamás de Port-au-Prince, los bateyes de la Dominicana se habían llenado de macoutes que cruzaban la frontera para escapar del fuate. Llegaban tiznados por la saña de las candelas y atolondrados por los aullidos de sus perseguidores, y algunos se quedaban a vivir en los barracones, sobre todo porque la zafra estaba en su apogeo. La mayoría, sin embargo, seguía rumbo a la costa y por allá pagaban por embarcarse en las goletas de mercancía cuyos patrones accedían a desperdigarlos por las islas. (88)

En todo caso, Montero escribe con absoluta libertad, alternando distintas perspectivas, porque le interesa que su novela no sea únicamente el relato de una historia

inventada, sino también el testimonio directo de un proceso social e histórico que estaba sucediendo en sincronía con la escritura de la novela.

La autora trata insistentemente en la novela el tema del vudú. Aunque los obreros haitianos se encuentran fuera del suelo patrio, su religión los mantiene anclados a las tradiciones culturales de su nación. A pesar de que los fieles invierten mucho tiempo preparándose para el Gagá con anticipación, sus prácticas religiosas abarcan mucho más que este rito: celebrar ceremonias para los funerales, preparar resguardos y amarres, curar a los enfermos, mantener unida a la comunidad y asegurar su sana convivencia, así como otras ocupaciones de los hounganes.

Se insiste también en las difíciles condiciones de vida de los haitianos expatriados: el trabajo fuerte y excesivo de los obreros del cañaveral, los abusos de los patrones y la crueldad de los macoutes, que capturan hombres libres y los venden para que trabajen como esclavos. La autora insiste particularmente en este último aspecto de su denuncia y a lo largo de la novela presenta reiteradamente a los tontons macoutes involucrados en el tráfico de drogas, armados y amenazantes. Son personajes siniestros que, aliados con los gobernantes haitianos, se valen de la fuerza para imponer su voluntad a los demás.

2.5.2. Algunas recurrencias temáticas: Vudú, sexo y muerte

En el artículo “Nuevas rutas hacia Haití en la cartografía de Mayra Montero”, Carmen Rivera Villegas expone la importancia que para la supervivencia de los haitianos en el país vecino tiene su tradición cultural religiosa. Las cofradías religiosas ayudan a mantener la comunidad unida ante la amenaza de fragmentación que representa la emigración. Zulé se convierte así en la novela en portavoz de su comunidad, pues llega a

ser la líder espiritual de su grupo. Observa Rivera Villegas que al celebrar su principal actividad religiosa durante la Semana Santa católica, la cofradía invierte la “religiosidad eurocéntrica que se les impuso” (163).

Del rojo de su sombra presenta la religión vuduista, específicamente el rito del Gagá, como una liberación del trabajo esclavizante que realizan los braceros haitianos en los ingenios azucareros de la República Dominicana. El fenómeno más importante en sus ceremonias religiosas es la posesión ritual: en ésta un luá o misterio puede montar el cuerpo de uno de los creyentes, cuya personalidad es sustituida por la del caballo. El vudú que se practica en la República Dominicana se basa en los elementos de los ritos petró, mientras que el que se practica en Haití se inclina mayormente por los elementos radá. Afirma June Rosenberg:

Los dioses Radá representan nociones y mitos ancestrales de la religión africana (dahomeyana), los dioses Petró representan los “mitos” y nuevas formas vividas por los africanos en el Nuevo Mundo. De este modo la violencia suprimida y la impotencia que los africanos esclavizados sufrieron en América se proyectan en la concepción de estos dioses peligrosos y violentos. [...] Así, pues, la nación Petró, y la nación de los loas bozal, y otros productos de gestación histórica como los Guedé representan los mitos de la gesta que fue la adaptación del africano a las experiencias del Nuevo Mundo (163).

Estos dioses del rito petró se asocian con la muerte; Jeremie Candé, el guardaespaldas de Zulé, esta poseído por Carfú, uno de los luá petró que controla los cruces del camino, en el momento del encuentro con Similá. Según Rosenberg, este luá es capaz de causar mala suerte y destrucción, y contrario a lo que espera el lector, es éste el que asesina a Zulé y no Similá Bolosse.

Desde el comienzo de la novela se asocia también el vudú con el sexo. Coridón introduce la candela en la garganta de Zulé desde el primer día que la ve. Los términos candela y fuego se usan aquí para referirse tanto a la religión como a la sexualidad. El padre de Zulé “sintió algo parecido al temor y algo parecido al orgullo cuando reparó en la estampa delicada de aquella niña que ya había probado el fuego” (26). El hougán y Zulé se miran como si estuvieran jurados, es decir, que hay una conexión amorosa o sexual entre ambos que a la vez se relaciona con los poderes de Zulé para la religión vuduista. Más adelante, cuando Zulé visita a Anacaona y a su padre para invitarlos a su coronación, su madrastra le dice: “Se te nota que probaste la candela” (47). Anacaona se ha dado cuenta de que Zulé ya ha tenido relaciones sexuales con Coridón. Veamos otra instancia en la que se hace referencia a la candela, pero esta vez con significado religioso: “El batey esta en penumbras, pero en el patio sigue ardiendo, dueña y señora de la madrugada, la candela sagrada que enardece todos los misterios” (51).

La fusión de religiosidad y sexualidad no es extraña, porque en la novela ésta última adquiere una notable importancia: Zulé se inicia sexualmente siendo todavía una niña, antes de sostener relaciones con Coridón, cuando le pide a su madrastra que la deje observar lo que ella y su esposo hacen en la intimidad. Pero además de acostarse con Coridón, lo hace también con el hijo de éste, Jeremie. La relación se inicia cuando Zulé enloquece después

de bajar al mundo de los muertos y la ponen a dormir en el mismo cuarto con el muchacho, pero el sexo en esta ocasión servirá para sacarla de la locura, para ayudarla a olvidar el macabro más allá, hasta volver a la normalidad. Cuando aparece Similá Bolosse en la Colonia Engracia, enseguida se enamora del bokor y se entrega a él.

Por otra parte, algunos de los personajes de la novela manifiestan una sexualidad desviada: Zulé se inicia en el voyeurismo desde niña, como acabo de señalar; Jeremie lo hace a instancias de Zulé que lo llama para que la vea hacerlo con Coridón (aunque se niega, sin embargo, a que la vea con Similá). La relación entre el vudú –la experiencia religiosa- y el sexo se insinúa en el siguiente fragmento mediante el empleo del adjetivo “lujurioso”: “La misma noche en que le dieron nueva luz a los ojos de Zulé, hubo un toque dulzón y lujurioso, dedicado a las metresas (son las deidades femeninas, pertenecientes a la división Radá del panteón vuduista) más sutiles del Panteón” (74). Aparte de los amantes de Zulé y del hecho de estar enamorada de Similá, sostiene intimidad también con una mujer, una de las reinas de su Gagá: “Christianá Dubois, atontada aún por su felicidad reciente, abre primero un ojo y luego el otro, y enseguida los cierra ambos y estira su cuerpo marinado en la saliva nocturna de la que más lamió” (150). Y esta inclinación lésbica viene subrayada por el hecho de que besa en la boca a María Caracoles y, como indica el narrador, tiene fama de ser poco femenina o machuna.

En el vudú, la muerte, la resurrección mística, la generación y la sexualidad están interrelacionadas, pues todos morimos y se cree que resucitaremos; además, mediante la relación sexual se generan nuevas criaturas y se prolonga el ciclo de la vida. De hecho, entre las deidades del vudú, los Guedé se asocian con la muerte, la resurrección y lo erótico. “Guedé es el abismo cósmico que es juntamente la tumba y la matriz” (Rosenberg

164). Carfú, el loa que monta a Jeremie, también pertenece a los loas Guedé, por eso además de relacionársele con la muerte se le asocia con la sexualidad, debido a que en el Gagá la muerte y la vida se encuentran relacionadas por el acto sexual que lleva a la generación y a la resurrección mística. En el libro de June Rosenberg ya mencionado, se incluyen ejemplos de canciones en donde se evidencia la relación de la religión con la sexualidad: “Están copulando allá, están copulando allá/ (Contra) todas las paredes” (135). La explicación de esta canción arguye que “se trata de la significación mística del acto sexual que los loas ejercen en la vida de los creyentes” (Rosenberg 135). Un hombre celoso puede tirar un loa maligno encima de alguien para hacerle daño. Y esto será precisamente lo que sucederá en el caso de Zulé: Jeremie está celoso porque piensa que ella va a aliarse con Similá y a convertirse en su pareja y por eso la mata, poseído por Carfú, loa asociado con la mala suerte y con la muerte.

2.5.3. Animalizados, machistas, esclavos y otros temas

En *Del rojo de su sombra*, la autora recurre reiteradamente a las animalizaciones. Compara a la protagonista, Zulé Revé, con distintos animales: “... muerde como una iguana mal atada” (34); “[...] estira el cuello y mueve la cabeza de un lado para otro, exactamente igual que un animal de madriguera” (34); “Respira con la boca abierta y su pecho se eleva y desciende con un silbido de animal remoto” (35). Para referirse al ronquido de Papá Luc, utiliza la palabra “rebuzno” y, al describir a Jeremie, señala que es “un muchacho flaco y achinado, resbaloso y eléctrico como una anguila”. Se refiere también a él en otro momento como “camaleón”. En relación con Similá utiliza la frase “jabalí rabioso”. Hay muchas instancias más en las que la autora recurre a la animalización

para describir a los personajes y a sus acciones; por ejemplo, cuando Zulé enloquece después de bajar al mundo de los muertos, María Caracoles le lame la cara como un perro hasta que se duerme. Sin duda, la insistencia en este procedimiento está directamente relacionada con la importancia que los animales adquieren en el mundo del vudú y con el hecho de que en las creencias de los habitantes del cañaveral las fronteras entre lo animal y lo humano se difuminan y se diluyen. Y ello sin descartar que las animalizaciones sirvan también para restarle humanidad a los personajes, recalcando el modo instintivo en el que viven. Hay que recordar así que se emborrachan durante las ceremonias religiosas y, una vez que el alcohol los ha privado de racionalidad, actúan movidos por los instintos y empujados por los espíritus.

En la novela se denuncia también la lacra del machismo, y el narrador lo pone de manifiesto al describir las tareas habituales de las mujeres que viven en los ingenios: todas dependen de un hombre para que las mantenga, deben preparar las comidas e ir a llevárselas a sus maridos, lavar y zurcir la ropa, cuidar de los niños. El único ámbito en el que parecen anularse esas diferencias es el religioso, porque en él se permite que una mujer, en este caso Zulé, alcance el papel de líder espiritual del grupo. Pero no conviene engañarse, porque esta actitud machista se observa en la misma Zulé a quien le gustan los hombres autoritarios, dominantes, y no soporta a los hombres sumisos o apocados. Podemos comprobarlo cuando Simila le pide a Zulé que le ponga unos ungüentos para curar sus llagas: “Ella obedeció, contenta de recibir mandatos después de tantos años en que sólo había podido darlos” (91). Ante los hombres fuertes, se torna sumisa, pero ante los hombres débiles, saca carácter y los humilla. Observemos cómo se despide de Simiá: “[...] ella se tiró al suelo para lamerle los pies; para abrazarse humildemente a sus rodillas; para

apretar su boca hambrienta contra la bicha sigilosa donde se rejuntaban, desde su origen triplicado, las tres mentadas leches...” (96). Y veamos el desprecio con que trata a Jeremie después que éste haya intentado matar a Similá:

-Eres muy estúpido –dijo Zule a Jeremie Candé cuando ya habían cruzado la frontera-. Pensé que tú podrías matarlo. [...]

-Pero para matarlo había que ser muy hombre –remató mirándole hacia la entrepierna-. Y en eso Simila tiene razón: Coridón no supo dónde ponía su meaja (165).

Similá es igualmente machista y se comporta como si se lo mereciera todo. Desagradecido, no corresponde la ayuda y los buenos tratos de Zulé, la ignora cuando ella le solicita su colaboración, y la insulta y la amenaza de muerte por no acceder a sus requerimientos.

Al final de la novela, cuando Jeremie ataca a Zulé, es difícil saber si lo hace porque está verdaderamente poseído por uno de los dioses más violentos del panteón vuduista, o si su acción es producto de la borrachera y de unos celos salvajes (no hay que olvidar que en las ceremonias del vudú se consume mucho alcohol). ¿Estará Jeremie verdaderamente poseído por uno de los dioses o mata a Zulé movido por los celos y el machismo que no le permite reconocer que ella es libre para amar a quien quiera? Este es uno de los temas “periodísticos” que Montero ficcionaliza en su novela, en la que incluye incluso una posible interpretación de estos hechos. Señala así la la autora en la nota con la que se abre la

novela, que “[d]etrás de un caso que la policía dominicana cerró como un simple ‘crimen pasional’, palpita el hechizo de una guerra que aún no termina de pelearse” (10). La autora parece desaprobador así la terminología usada por la policía al catalogar el crimen como pasional porque se está disculpando al asesino, se quiere hacer ver que la pasión lo cegó, que no estaba en sus cabales, que la mujer hizo algo para provocar la acción de él; es decir, que con esas palabras parece que se justifica el crimen. Se infiere también de las palabras finales de Montero que las mujeres todavía mantenemos una condición de inferioridad con respecto a los hombres y que tenemos que continuar luchando hasta alcanzar la igualdad.

En *Del rojo de su sombra* no hay demasiados diálogos significativos para desvelar el verdadero carácter de los personajes, su manera de ser. No obstante, hay uno entre Jeremie Candé y la protagonista en el que se puede apreciar la dureza de la protagonista, su capacidad de infligir daño y una vertiente cruel de su personalidad. El narrador compara el sufrimiento, las heridas que causa la planta de henequén, con la lengua o las palabras de Zulé.

-¿Por qué no me dejaste ver aquella noche?

-Si quieres te dejo ver ahora.

Jeremie Candé retornó al catre y desde allí observó cómo la dueña se alzaba la batola y la arrojaba contra la tierra apisonada del suelo.

-¿Esto es lo que querías ver?

Avanzó desnuda, levantándose los pechos con ambas manos.

-Quería verte con Similá.

Zulé se quedó como clavada al piso, mirando a Jeremie crecer, gemir, aullar y finalmente desaguarse sobre los carbones encendidos de un solitario brote de pasión.

-Ahí te pudras- le escupió en la cara-. Esas son cosas de chino (108).

Como se puede comprobar, la muchacha humilla, insulta y desprecia a Jeremie, pero no sólo por su falta de carácter, sino por su origen racial (es hijo de china y haitiano). Él va acumulando rencor, celos y odio, hasta que supuestamente poseído por uno de los dioses del vudú, la mata.

Se establece asimismo una relación antitética entre las personalidades de Jeremie Candé y Similá Bolosse. A lo largo de la novela se presenta a Similá como un hombre violento, que ha pertenecido a los tontons macoutes, y sobre el que se rumora que mató a sus dos mujeres, torturó y asesinó a Truman Babiole (el hermano de Honoré que se infiltraba en el Gagá de Similá para enterarse de los planes de éste y prevenir a Zulé). Además, anuncia que matará a Zulé. Por otra parte, Similá está dotado de tres testículos, lo que aumenta su virilidad y ha tenido tres mujeres, que sepamos: Zulé y las dos esposas que se le han conocido. Similá insulta a Zulé cuando ella se le enfrenta y le indica que él ha invadido su territorio. La figura de Jeremie Candé se presenta, por otro lado, como un muchacho débil, acomplejado y sumiso, celoso, pusilánime. Su única mujer ha sido Zulé, que lo abandona y lo desprecia. Jeremie nos sorprende tres veces: primeramente cuando mata a María Caracoles de un machetazo porque ésta, en su enfermedad, intenta morder a Zulé; luego, cuando, movido por los celos, intenta matar a Similá; y la tercera ocasión cuando, poseído por Carfú, mata a Zulé.

Aparte de la religión vuduista y el rito del Gagá, la novela aproxima al lector a la cruel realidad de la explotación esclavista de los braceros haitianos. Durante sus viajes a la frontera entre Haití y República Dominicana, la autora conoció de primera mano las condiciones en que vivían y trabajaban estos obreros -sus casas, su alimentación, su higiene, los servicios de salud, sus distracciones o entretenimiento- y todo ello se incorpora abiertamente a la novela. Así, por ejemplo, se menciona su alimentación habitual (que carece, todo sea dicho, de proteínas): “A la hora del almuerzo, Zulé preparó como siempre el plato con los dos trozos de yuca y el plátano hervido [...] Agregó a las viandas un pedazo de casabe...” (43). Pero también se mencionan sus difíciles condiciones de trabajo, muchas veces agravadas por los accidentes naturales:

Ella sabía lo que significaba la caña quemada: más trabajo y menos paga, porque la tongada perdía peso. Lo había sufrido ya, en la carne casi propia de su difunto esposo, que llegaba a casa con las ropas tostadas y la respiración de piedra. Y muchos días después de concluida la molienda, cuando comenzaba la pesadilla del Tiempo Muerto, todavía Jean-Claude sudaba la tinta pernicioso de la ceniza que se le quedaba incrustada en la piel (43).

Igualmente se destaca la ausencia de servicios médicos y la necesidad de recurrir a remedios caseros o de curanderos vuduistas, como mejor podían:

Luc Revé fue amarrado entre todos y llevado a la fuerza al barracón, donde llegó rígido y verde por las convulsiones. Poco antes de la medianoche, dos hombres fueron a la casa de tablonés de Jean Claude para avisarle que su hermano se moría. Anacaona despertó a Zulé y caminaron juntas hacia el barracón, sólo para encontrar aquella especie de cadáver asfixiante, rodeado por un coro de picadores aturcidos que le lanzaban cubos de agua helada y le asperjaban ron (28).

De hecho, como una de las tareas propias de las sacerdotisas o mambos, Zulé debe ejercer como curandera (aprende con Coridón las responsabilidades correspondientes a su dignidad y las ejecuta con dedicación y esmero). Así cuando las avispas pican a su tío Jean Claude, que es alérgico a ellas, Zulé “preparó compresas desesperadas y lo roció con agua bendita. Luego le dio a chupar un trapo que había embebido previamente en la pócima de palo para mordidas de culebra. Pero todo fue en vano” (40-41).

Cuando el padre de Zulé le ofrece llevarla a los preparativos del Gagá de Coridón, vemos cuán importante es el Gagá para los congos y para sus familiares, incluyendo a los niños, pues para entonces Zulé tiene apenas 12 años. Estos preparativos para la ceremonia religiosa son festivos y equivalen a una diversión: “Así que, para la ocasión, el padre de Zulé compró una botella de ron y el sábado al atardecer, aun extenuado como había llegado de los cortes, salió al camino con su hija para alcanzar un transporte que los acercara a la fiesta” (24).

También hay lugar para la crítica de los abusos que los propios haitianos cometen contra sus compatriotas y se denuncia así el papel de los hounganes, que se alían con los

tontons macoutes para abusar e imponer su voluntad a los demás. Se ilustra este caso con el bokor Similá Bolosse, que trafica drogas desde Haití y se escuda en sus actividades religiosas para disimular su verdadera ocupación: pasar la mercancía por la frontera con República Dominicana para luego llevarla a la costa y exportarla.

Otro tema lateral que aborda la novela es el del prejuicio racial que sufren los haitianos en la República Dominicana. Mary Ann Gosser Esquilín en su artículo “*Del rojo de su sombra* de Mayra Montero: cruzando fronteras” establece que la marginación contra los haitianos en la República Dominicana ha sido fomentada desde las esferas políticas, pues sus gobernantes niegan sus propias raíces africanas. (2)

La mujer de Jean Claude Revé era una dominicana visionaria y paciente, que decidió casarse con aquel haitiano bajo el chaparrón de maldiciones que le echó su familia. [...] Las dominicanas, en cambio, reinaban distantes y burlonas, los miraban mal desde su altura, y se resistían a juntar sus carnes mejoradas con la polvorienta negritud de aquellos bichos de cañaveral (22).

A pesar de la bondad de Anacaona el prejuicio contra los haitianos aflora de vez en cuando, especialmente cuando llama la atención de su hijastra por andar medio desnuda: “Pareces una haitiana con las tetas al aire” (89). Además, no sólo se les dificulta a los haitianos conseguir mujer, sino que son maltratados por los guardias, como se percibe cuando llegan a la Colonia Angelina e intentan impedir que pernocten allí; Zule tiene que sobornarlos para que acepten.

Como hemos visto, la autora denuncia la explotación de los obreros haitianos y los abusos que cometen con ellos sus propios paisanos, los macoutes, quienes los venden a los dominicanos dueños de la central para que trabajen como esclavos. Critica también las condiciones de trabajo infrahumanas de los haitianos que salen de su país voluntariamente a ganarse la vida como picadores de caña en la República Dominicana. Todos viven muy pobremente, están mal alimentados, expuestos a las plagas, a las picadas de insectos y a las enfermedades. Trabajan desde el amanecer hasta el ocaso y algunos ni siquiera descansan el domingo para ganar un poco más. Cuando llega el tiempo muerto no les queda otro remedio que irse a trabajar a las plantaciones de henequén, con todo y lo difícil que resulta este trabajo. Su religión, manifestada en la región con el rito del Gagá, representa su única diversión, su único escape.

2.5.4. Estructura del texto

Esta novela, al igual que la anterior, sigue el patrón contrapuntístico de retrospectivas y está dividida en veinte apartados sin numeración alguna. El primero se sitúa en el presente y comienza con los preparativos para la salida del Gagá. El segundo, aunque arranca en el presente, trata casi exclusivamente del pasado, ya que relata la llegada de Zulé a República Dominicana con su padre. En el tercer capítulo también se combina el presente con el pasado: mientras los mayores aconsejan a la dueña que abandone la ruta que ha seguido siempre su Gagá, Zulé recuerda como conoció a Similá. Los tres primeros capítulos constituyen la introducción: se nos presentan los personajes principales, el tema del vudú en la ceremonia del Gagá, la emigración de una familia haitiana a la República Dominicana y se establece la época en que se desarrolla la historia principal -después de la

salida de Jean Claude Duvalier (aunque los capítulos que se refieren a la vida de esta familia en Haití y su emigración a la República Dominicana tienen lugar durante la dictadura de los Duvalier). El hecho que marca el final de la introducción es la decisión de Zulé, la dueña del Gagá, de seguir adelante con la ruta de siempre, a pesar de las recomendaciones de sus mayores y de las amenazas de Similá.

En el conflicto se nos presenta el tema de la explotación de los braceros haitianos, el duro trabajo que deben realizar, el tiempo muerto y el trabajo en los sembrados de henequén. Se introduce también el tema del narcotráfico en el que está involucrado Similá. Otro de los temas importantes que se abordan en el conflicto es el del sexo. Zulé, de la misma manera que mostró interés y aptitudes para la magia vuduista, las muestra para el sexo.

La organización del texto se modifica a partir del capítulo cuatro, pues deja de combinarse en un mismo apartado el presente con la retrospectiva. De aquí en adelante se alternan los capítulos: los pares tratarán del pasado y los nones se referirán al presente, excepto al final, pues los dos últimos capítulos tratan sobre el presente. Tanto el relato del pasado reciente sobre el recorrido del Gagá, como el relato del pasado remoto en el que se nos narra la vida de Zulé y de su padre desde su llegada a la Colonia Engracia, así como su relación con Similá, están fragmentados; se interrumpen mutuamente para crear suspenso. Los capítulos más importantes son los pares, pues cuentan el pasado, la vida de Zulé y su familia en la Colonia Engracia, su desarrollo como mambo, sus primeros trabajos, guiada por la tutela de Coridón; en los capítulos nones se nos cuenta por dónde va el Gagá, las novedades que hay, se va informando poco a poco de lo que ha dicho Similá, con quién

anda, cómo son los integrantes de los Gagás que encuentran. Estos últimos tienden a ser repetitivos.

En el capítulo cinco nos enteramos de que Similá recibe dinero de Haití por traficar con drogas -se refieren a ella como hierba- y estos cargamentos son los que quiere que Zulé permita que se escondan en la Colonia Engracia. A partir del capítulo cinco comienza el conflicto, pues las desavenencias entre Zulé y Similá se inician cuando ella se niega a establecer alianzas con él, cuando no le permite que esconda el cargamento en sus barracones.

Zulé conoce a Similá justo después de la salida de Haití de Jean Claude Duvalier, es decir, en 1986. Cuando el padre de Zulé emigra a República Dominicana, todavía gobernaba Jean Claude Duvalier. Los sucesos que relata la novela nos remiten a finales de los años 80 o a principios de los 90. Se publica en 1992 y en la nota de la autora que abre el libro se precisa que se trata de hechos verídicos ocurridos pocos años atrás.

La novela tiene una estructura reiterativa, pues se repite la noticia de que Similá va a matar a Zulé y que seguirá la misma ruta que el Gagá de ella. Se remacha el hecho de que Similá se bañó con la sangre de cien cabritos. Y se repiten también los encuentros con otros Gagás, las premoniciones y las advertencias a Zulé de que va a morir: se lo advierte Anacaona, Lino, el haitiano, su padre, Galeona Troncoso... Igualmente se repite el patrón de alternar el presente con el pasado hasta que, por fin, convergen. Y se repite la comparación de Zulé con Cristo. Al igual que Jesús sudó sangre, se nos dice de Zulé: “El sudor de su rostro, espeso y calido como la sangre, le baja lentamente por el cuello...” (115). Según Jesús le pedía a Dios que apartara de él ese cáliz, Zulé “...no cesa de preguntar por qué el Barón le manda un sufrimiento que es más grande, mucho más grande

que la quebrada oculta de sus pocas lágrimas” (115). Cuando Jesús se va al monte a orar con los apóstoles, estos se quedan dormidos, a Zulé le pasa lo mismo: “...mira una por una las jetas soporosas de sus afiliados. –Similá ahí enfrente -dice mordiendo las palabras-, y mis mayores dormidos...” (115).

El punto culminante ocurre cuando convergen, en el penúltimo apartado, el pasado con el presente; se enfrentan, por fin, Similá y Zulé. La dueña actúa de forma contradictoria, primero camina sumisamente hacia el bokor, tira la navaja lejos, pero se niega a acceder a los requerimientos de Similá. Zulé se encuentra ante un dilema moral, debe escoger entre su amor y su atracción por Similá y sus convicciones y responsabilidades como dueña del Gagá. Es en ese momento de indecisión cuando la mata su guardaespaldas.

En el desenlace, que constituye el último capítulo, la vidente Anacaona lava el cuerpo de Zulé igual que lo hizo cuando la muchacha llegó de Haití; ella y Papá Luc lloran a su hija mientras los fieles de la Colonia Engracia van a despedirse de su dueña. Se ocupan, asimismo, los padres de culminar las ceremonias del Gagá: apagan así el fuego que habían encendido antes de salir en procesión.

En el punto culminante, la autora sitúa a la dueña en un platanal y hay que recordar que los plátanos se asocian, según la tradición del vudú expuesta en el libro *Secrets of Voodoo* de Milo Rigaud, con el primer hougán y la primera mambo, y se identifican con el árbol de higos de las sagradas escrituras. “Se cree que las hojas de la mata de plátano conducen a las mambos y a los hounganes a Ifé (el cielo, el paraíso) en los ritos vuduistas porque el árbol de higo tiene dentro de sí el poste central. Además el poste central es el sol del vudú y así como el sol se renueva, sale y se pone todos los días, la mata de plátanos

nunca deja de renovarse por sus brotes o hijos. Su continua regeneración simboliza la vida eterna. La mata de plátano es como los dioses, hermafrodita.” (Traducción mía) (Rigaud 98-99)

La elección del lugar de encuentro entre Similá y Zulé no parece, bajo esta luz, un gesto inocente por parte de la autora, bien familiarizada con las creencias del vudú. La muerte en el platanal abre la posibilidad de ascenso al cielo –Ifé- en las hojas del plátano. Por otra parte, el hermafroditismo de estas plantas que menciona Rigaud, se puede asociar con la bisexualidad de Zulé (hay que recordar que, aunque está enamorada de Similá, hace el amor con Christianá Dubois). Rigaud señala también en su trabajo que el cuchillo, la espada y el machete son símbolos fálicos y sirven para matar a la víctima que se sacrificará. Zulé es esa víctima que cae ante el machete de Jeremie. Y precisamente muere por causa del machismo de su guardaespaldas y de la maldad y el egoísmo de Similá.

Gross Esquilín en el artículo anteriormente citado interpreta de manera distinta el final, pues para ella el viaje de Zulé a Paredón, el cruce de la frontera dominico-haitiana, es casi un viaje de reencuentro. Tiene como propósito el encontrarse a sí misma, conocer sus verdaderos sentimientos y explicarse cómo perdió su fuerza después de entregarse sumisamente a Similá: “la mambo no sólo quiere hallar a la zombie sino que quiere hallarse a sí misma” (4). El encuentro lésbico de Zulé con Christianá, la noche antes de su muerte, es interpretado por Gross como un intento, por parte de Zulé, de proteger su Gagá, evitando la alianza con Similá. Por eso, sugiere esta autora, se involucra sexualmente con la reina: “ella decide estar con Christianá Dubois, Reina de Guerra, desplazando así la tensión sexual del encuentro Zulé/Similá a quien ya no desea someterse...” (7). Piensa Gross que en el encuentro entre Zulé y Christianá, la dueña, con sus besos, le transmite a Christianá su poder, y como ella sabe que morirá, la deja como sucesora.

2.5.5. El nuevo periodismo en *Del rojo de su sombra*

2.5.5.1. Contrato autor-lector

El escritor norteamericano Norman Mailer afirmó que no hay manera de aprehender la realidad compleja sin la ficción (citado por Hellmann 35). De ahí que los escritores que cuentan historias verídicas recurran a la ficción para hacernos entender mejor los sucesos reales. Según Hellmann, la ficción es el método más efectivo de dramatizar las complejidades y ambigüedades de la experiencia humana (18). Mayra Montero ha indicado, por su parte, en distintas entrevistas y en algunas de sus propias columnas, que sus novelas se lo deben todo al periodismo, pues todas se basan en sucesos reales que descubrió como periodista y que luego reordenó y ficcionalizó para convertirlos en obra de arte.

Según indicamos anteriormente, la diferencia mayor entre una novela de ficción y una de nuevo periodismo es el contrato autor-lector: en la primera el lector sabe que lo que está leyendo es imaginario, que todo proviene de la fantasía creada por el escritor y éste no tiene que preocuparse para que lo que narra parezca creíble, sólo tiene que darle una cierta coherencia interna. El nuevo periodista, por otro lado, advierte que los sucesos que narra en su novela están basados en hechos verídicos; debe convencer al lector de su integridad personal y de que sus fuentes son confiables. Otro rasgo propio del nuevo periodismo es que trata temas del mundo actual, de la vida contemporánea, vinculados a la propia experiencia del autor, que observa en mundo que lo rodea. Intentará, en sus obras, descifrar su significado literal y profundizar en su significado más amplio.

A diferencia de su primera novela, sobre la que Montero advirtió que había inventado mucho, la segunda viene acompañada por una nota en la que la autora indica que los hechos narrados son ciertos. Enmarcar una novela de nuevo periodismo con un prólogo

o una nota del autor fortalece el contrato autor-lector, pues sirve para convencer al segundo de que los sucesos narrados en la obra son verdaderos. También se dará por sentado que el autor ha sido testigo de los hechos que describe o que alguien que los conoce de primera mano se los ha contado, y que ha realizado una investigación exhaustiva sobre el tema.

Según explica en el artículo antes mencionado, “Novelas como champiñones”, la novela de la que hablamos es el producto de una exhaustiva investigación que realizó sobre los cortadores de caña haitianos que trabajan en la República Dominicana y sobre la explotación de que son objeto. Casualmente, por esos días en los que estaba investigando esta cuestión, Montero leyó una noticia en un periódico en la que se relataba un crimen pasional cometido por un haitiano, perteneciente a una sociedad religiosa, que había asesinado a una mambo, o sacerdotisa del vudú. La autora se apropió de la historia y decide cambiar los nombres de los implicados y los lugares para evitarles problemas a los informantes. Este dato permite entender que ella no fue testigo directo de los hechos, sino que los conoció por medio de la prensa, pero el suceso le servirá de inspiración para su tercera novela -la segunda de tema haitiano. En la obra, la escritora limita el tema del vudú a un rito específico que practican los obreros haitianos que trabajan en la República Dominicana en los ingenios azucareros: el Gagá.

Como hemos planteado al mencionar el contrato autor-lector, se proponen unos temas reales: la explotación de los braceros haitianos y el rito del Gagá, sobre los que la autora se documenta minuciosamente. Además, se aprovechará para la construcción de la trama otra noticia, la del asesinato de una mambo del vudú, víctima de la violencia machista. La novela ofrece así al lector un contrato en el que la balanza se inclina más hacia la realidad que hacia la ficción. Sin embargo, para comunicarnos efectivamente esos

sucesos y datos la autora se valdrá de la ficción, y, por medio de ésta, buscará un equilibrio entre ambos polos.

2.5.5.2. La inmersión en *Del rojo de su sombra*

Para su investigación, que duró cuatro años, la autora viajó varias veces a la República Dominicana, especialmente a la colindancia con Haití, que es donde están situadas las haciendas azucareras en las que trabajan los haitianos. Montero se familiarizó también en estos viajes con toda el área fronteriza entre los dos países en los que se desarrolla la acción de la novela, además de las localidades haitianas donde vivía el bokor.

Colaboraron con ella los folcloristas José Francisco Alegría y su esposa, Soraya Aracena, y la antropóloga estadounidense June Rosenberg, antropóloga estadounidense especialista en los ritos vudúistas del Gagá. Una de las principales fuentes de la autora es, sin duda, el libro *El Gaga: Religión y sociedad de un culto dominicano*, publicado en 1979 por Rosenberg y en el que se estudia el fenómeno desde un punto de vista científico. Sabemos, además, que Montero conoció personalmente a la señora Rosenberg, a quien admiraba profundamente, y dedicó uno de los artículos de *Aguaceros dispersos* a comentar su obra y su vida.

De hecho, no es difícil encontrar coincidencias puntuales entre las descripciones que ofrece Rosenberg y las que se incorporan a la novela. Sirva como ejemplo la descripción de la gorra que completa la vestimenta de los mayores en la ceremonia del Gagá. Escribe Rosenberg: “Llevan en la cabeza una gorra del mismo tipo que usan los jugadores de pelota, generalmente roja o azul y cubierta de objetos brillantes y de vivos colores tales

como tiritas y cintas del mismo tono” (51). Montero, por su parte, al describir a Coridón señala que “tenía una estatura tan pequeña como la de un niño, usaba pantalones cortos y llevaba siempre una gorrita azul, como de pelotero, que se ladeaba hacia la oreja izquierda” (24). Por sus descripciones de los ritos, de las vestimentas, de los bailes, de la música, de las posesiones de los loas, de las condiciones de vida de los obreros que trabajan en el cañaveral, que describe Montero en su novela y que Rosenberg había documentado previamente en su libro, además de por el hecho de que se conocieron y de que Montero simpatizó con ella, es obligado suponer que Montero utilizó el libro de Rosenberg como una de sus referencias principales para llegar a conocer lo que es el Gagá dominicano y trasladarlo a su novela.

Pero Montero presencié asimismo algunos ritos vuduistas. En la revista *O*, de Oprah Winfrey, de septiembre de 2005, la escritora relata su experiencia en una ceremonia de “desounin” ocurrida 14 años atrás, mientras recopilaba materiales para *Del rojo de su sombra* y se sumergía en el mundo del vudú. En este rito, un sacerdote vuduista separa al muerto del espíritu que lo protegió durante su vida. La descripción es pormenorizada y la escritora recuerda que la noche de la ceremonia se encontraba enferma, temerosa de haber contraído algún virus o alguna enfermedad peligrosa tan frecuentes en los países subdesarrollados. Sus amigos le explicaron al sacerdote del vudú su malestar y éste le preparó un brebaje amargo que la curó. La escritora recuerda que estaba desfallecida, a punto del desmayo, y explica que cuando el houngan le puso la taza en las manos, apenas podía sostenerla, pero que sentía como si otra mano estuviera allí llevando la taza hasta sus labios para que pudiera tomarse el guarapo. Después de beberlo, sintió cómo iba poco a poco recuperando las fuerzas, luego advirtió la sensación de un fuego en el pecho y afirma

que surgió en su alma y en su corazón una profunda reverencia hacia este culto. Montero asegura que hay otro mundo invisible que abraza el nuestro. En *Del rojo de su sangre*, Montero describe una ceremonia de desounin, que se basa casi con toda seguridad en la misma que presencié.

2.5.5.3. Uso del símbolo y el mito

En *Del rojo de su sombra*, cuyo tema central es el vudú, la protagonista, Zulé, representa a una de las deidades de esta creencia religiosa. Nuevamente observamos la importancia que Montero atribuye a los nombres de los personajes, especialmente a los femeninos. La protagonista, Zulé, tiene un nombre muy parecido al de una de las diosas más *importantes* del vudú, Erzulie. En la tradición vuduista, Erzulie tiene muchos roles. Es el misterio de los celos, la venganza y la discordia y, por otro lado, es el misterio del amor, de la ayuda perpetua, de la salud, la belleza y la fortuna. En *Secrets of Voodoo (75-76)*, afirma Rigaud que el atributo mágico de Erzulie es el corazón horadado y ensangrentado con la espada de Ogus. El personaje creado por Montero guarda algunas similitudes con las Erzulies que describe Rigaud: despierta los celos en Jeremie cuando ella alberga en su casa a Similá; sirve como curandera amorosa cuando sana las llagas y la fiebre del bokor, cuando le brinda ayuda en momentos en que todos se la habían negado; sufre también por las condiciones de trabajo y de vida de los obreros haitianos y esto le parte el corazón: “Apenas rompe la molienda, se turnan en jornadas de doce horas corridas, y luego salen arrastrando una fatiga impávida de bueyes y un olor insufrible a guarapo roñoso. Zulé olfatea aquellas miasmas con el corazón partido por la pena.” (113). Se evoca asimismo con estas palabras la imagen de la Virgen Dolorosa de la tradición católica.

Según Milo Rigaud, Erzulie es el misterio más atractivo del vudú. Es la esposa del sol y representa a la luna; Erzulié es negra porque está quemada por los rayos del sol, su marido. Por eso, al comienzo de la novela vemos a Zulé tomando el sol candente. En la última parte de la obra, el personaje de Zulé es montado por Erzulié Freda, una de las diosas más importantes del panteón vuduista. Según la mitología vuduista, Erzulie estaba enamorada de Toro Belecou, otra deidad, que en esta obra monta al bokor, Similá Bolosse. Al igual que en la mitología, Zulé está enamorada de Similá, que, como sucede con Toro Belecou, es también desdeñoso.

El nombre de Anacaona, la madrastra de la protagonista, también resulta representativo. Anacaona es dominicana y su nombre recuerda a la india taína homónima. El personaje de Anacaona, al igual que la indígena, nació en la isla de Quisqueya y posee nobles cualidades, como la hospitalidad -es ella quien recibe a Zulé cuando llega con su padre a la República Dominicana. También le enseña lo que debe saber una mujer que viva en un ingenio: cocinar, lavar y ocuparse de la ropa, llevarle la comida a su padre a medio día. Anacaona demuestra asimismo su sabiduría y sus principios morales cuando aconseja a Zulé para que no engañe a Coridón con su hijo y cuando desaprueba la relación de Zulé con Similá. Comparte lo poco que tiene con sus familiares: Anacaona le presta su jabón de olor a Papá Luc para que se bañe. Esta mujer posee además un sexto sentido que le permite adivinar las cosas antes de que ocurran. La autora la presenta como alguien sensible, fuerte ante la adversidad, generosa y estoica. Es ella la que baña a Zulé cuando llega toda sucia de Haití y la baña también el día del velorio, después de muerta. Recibe a Zulé como a una hija y la llora como si fuera su madre. Los haitianos perciben el rechazo de la comunidad dominicana, sin embargo, el personaje de Anacaona, al igual que la india que recibió

hospitalariamente a los españoles y que representa a la isla de Quisqueya, que alberga a Haití y República Dominicana, recibe a los haitianos con los brazos abiertos, los mira como a iguales y no se siente superior porque sus carnes estén blanqueadas.

Yazmín Pérez Torres ofrece luz sobre la presencia del mito en *Del rojo de su sombra* en el extraordinario artículo “Regresando a la Guinea: historia, religión y mito en las novelas caribeñas de Mayra Montero”. Parte de la definición de mito de Mircea Eliade para explicar el comportamiento excesivo y extraño de los protagonistas. Como ejemplo de los excesos, menciona la miseria en que viven los braseros y las terribles condiciones del ambiente en que subsisten, “que dan pie a una fuerte denuncia de la condición social y económica inhumana en la que sobrevive esta población” (109). Compara además la situación de estos obreros con la de sus antepasados esclavos, al hacer referencia a la venta de braceros por Papá Doc al dictador Trujillo, que gobernaba la República Dominicana. Ante este panorama, los inmigrantes haitianos no encuentran otra solución para subsistir que recurrir a la religión, que los unifica y les permite conservar su herencia cultural y espiritual.

Indica Torres que aunque Zulé sabe que morirá si insiste en seguir con la ruta trazada, si se empeña en continuar, es porque le parece que al hacerlo cumple con un destino predeterminado. Alude al carácter profético de este destino según lo había señalado Coridón mucho antes de que apareciera Similá. Menciona asimismo la importancia de los elementos sobrenaturales, como la lluvia de peces: un narrador en tercera persona cuenta que los braceros más viejos todavía recuerdan un tornado con lluvia que cayó una Cuaresma y que trajo un pequeño tiburón que tenía en la boca un pajarito. Los integrantes del Gagá cantan una canción en la que se recuerda esta lluvia de peces y se termina

aludiendo al regreso a la Guinea, lugar utópico de libertad, el eterno retorno mitológico a la tierra de sus ancestros. Entre los elementos sobrenaturales que exhiben los personajes menciona las habilidades mágicas que, al igual que todos los hounganes, posee Zulé: puede curar, adivina el futuro e influye sobre la naturaleza. Similá ostenta el don de la ubicuidad y posee tres testículos. Además, ambos se comportan como las deidades que los montan; ella, valiente, sumisa y lujuriosa como Erzulie Freda y él, desdeñoso, temido y rencoroso, como Toro Belecou. Sin embargo, la identificación con los loas que los montan no se materializa completamente hasta el enfrentamiento final en el que el narrador explica la animosidad que ha existido desde siempre entre ellos. El narrador comienza con las palabras “Cuentan los santos”, que remiten a un pasado remoto, al comienzo de los tiempos, lo que convierte el relato en una historia sagrada y le presta un carácter mitológico. Zulé, al buscar el enfrentamiento con Similá, intenta lograr lo que no pudo hacer Erzulie Freda, ajustar las cuentas con Toro Belecou; no obstante, tampoco lo logrará porque estaba inscrito en el mito. Jeremie Candé encarna el papel de otro de los loas, Belie Belcan, al que Erzulie había hecho sacrificios para que le causara daño a Toro Belecou, pero no había cumplido. La relación amorosa entre Zulé y Similá no es otra cosa que una reactuación de un antiguo mito, por lo que es inevitable su trágico final, ya que, según Eliade, los mitos establecidos por las civilizaciones arcaicas son inmutables y éste remite a la lucha entre dos fuerzas que han existido siempre, el bien y el mal.

Torres señala también el patrón mítico de la circularidad que se observa en la vida de Zulé en la República Dominicana: comienza con un baño que le da Anacaona cuando llega y termina con otro baño que le da la misma Anacaona después de muerta. Asimismo, esta estudiosa ve a Similá como símbolo de la encarnación del mal, de toda la explotación y

los abusos que ha sufrido el pueblo haitiano, y el hecho de que haya salido ileso e impune deja abierta la posibilidad mítica de que el patrón se repita. Añade que, por ello, la novela deja en el lector un poso de pesimismo.

2.5.5.4. Nuevo periodismo y antropología

El tema de la práctica de la religión como escape de la vida dura del cañaveral ayuda a la escritora a exponer de forma amena un tema antropológico, como lo es el estudio del rito dominicano del Gagá realizado por la investigadora June Rosenberg. Aquí en este punto es donde confluyen la literatura con el periodismo investigativo y la antropología. Montero viajó a la zona de la frontera dominico-haitiana, conoció a la antropóloga y reconoció el enorme valor de sus estudios, y, al igual que Rosenberg, quedó fascinada por el culto. La autora ofrece en la novela una especie de reportaje de investigación sobre el Gagá y de ahí que se describan sus ritos con precisión y detalle. Vemos los preparativos antes de la salida, se describen las vestimentas, los instrumentos musicales, la jerarquía casi militar que componen los dirigentes, las comidas que se les ofrecen a los dioses, nos enteramos de la época del año en que se lleva a cabo -la Semana Santa-, y que durante el año entero los fieles se reúnen para practicar los cantos, los bailes y las oraciones.

Los personajes se relacionan en la historia con deidades vuduistas con quienes comparten algunas características. Por ejemplo, Zulé exhibe rasgos parecidos a los de Erzulie Freda, una de las deidades del panteón vuduista que vive enamorada de Toro Belecou por quien es despreciada, justo como le pasa a ella con Similá Bolosse. Jeremie Candé se relaciona con Carfú, uno de los dioses Guedé que se presentan como violentos y

con Belie Belcan, el loa que no cumple con la promesa hecha a Erzulie Freda de hacerle daño a Toro Belecou.

En *Del rojo de su sombra* se percibe claramente la ficcionalización de sucesos reales. El “crimen pasional” cometido contra una mambo en la República Dominicana le sirve a Montero para vincularlo con otros temas potencialmente periodísticos, como la explotación de los obreros de los ingenios azucareros de la frontera haitiano-dominicana y el interesante reportaje sobre el Gagá, todo ello hábilmente incorporado a la ficción novelística.

En una reseña de la novela, firmada por José Eduardo González y publicada en la revista *Chasqui* (166), este estudioso critica la “exagerada cantidad de descripciones y explicaciones de la sociedad haitiana y de sus ceremonias religiosas” y añade, además, que el “estilo, usualmente muy original y a veces poético se deforma en ocasiones al querer incluir las explicaciones dentro del texto mismo”. Las observaciones de González responden al hecho de que Montero construye una obra híbrida, con un doble foco: por una parte, la trama de ficción, que se inspira a su vez en un suceso periodístico – el asesinato de la sacerdotisa-; por otra, el componente documental e informativo que se abre, a su vez, en dos vertientes: la que aborda las condiciones de vida de los braceros haitianos y la que explora y presenta ante el lector un conjunto de cultos que le resultan necesariamente ajenos.

No se puede afirmar que todo lo que se relata en la novela es real, como ocurre en *A sangre fría*, de Capote; en *Del rojo de su sombra* la autora recurre a la imaginación para inventar detalles en torno a las figuras de Zulé, Jeremie y Similá, y los demás los personajes, pero la acción de partida –el crimen- es real. Al haber estudiado el entorno de

los congos y, sobre todo, su religión (gracias a sus conversaciones con los antropólogos y a sus trabajos), se apropia de un material de partida que le permite describir con detalle las vidas de sus personajes y elaborar su ficción a partir a los sucesos ocurridos.

Es preciso recordar que la autora era ya una periodista reconocida cuando publicó sus primeras novelas, y esa condición le brinda a sus textos un plus de credibilidad. Solemos aceptar sin cuestionarlo el compromiso de los periodistas profesionales con la verdad, y les atribuimos la misión de sacar a la luz temas que han sido silenciados u obviados por la prensa oficial. Y este sería el caso de los asuntos que aborda Montero en su novela: los problemas de la explotación de los obreros haitianos en la República Dominicana, su refugio en la religión vuduista como medio para encontrar sentido a sus vidas, y la violencia machista, que es un problema generalizado en todas las sociedades y en todas las épocas, constituyen tres asuntos primordiales que permiten concienciar a los lectores sobre la experiencia humana en algunas partes del Caribe en las postrimerías del siglo XX. La novela es, definitivamente, una obra de nuevo periodismo porque, aunque no se ajusta estrictamente a la ortodoxia periodística vigente -“cada circunstancia, cada nombre y cada hecho deben ser verificados y verificables” (Chillón 296)-, Montero se preocupa de señalar que tan sólo cambió los nombres de los implicados y de los lugares para proteger a los informantes. Además, según Chillón: “[...] la calidad de estas obras debe ser juzgada no apelando a las estrictas imposiciones de la ortodoxia periodística vigente -empeñada en alimentar, por medio del culto indiscriminado a la veracidad, el engañoso mito profesional de la objetividad-, sino a una ambición cognoscitiva y estética más arriesgada y valiosa, que trata de destilar un conocimiento verdadero de la realidad

social mediante las convenciones de representación acuñadas por la narrativa de imaginación” (301).

2.6. *Tú la oscuridad*

Esta segunda novela entretiene dos historias. La primera recoge las experiencias del herpetólogo Víctor Grigg en Haití del presente y en ella que se intercalan detalles de su vida pasada, de sus padres y de su esposa. Su visita al país la motiva el ofrecimiento de un científico australiano, que le propone dos años de sabático si consigue localizar una ranita que está en peligro de extinción y que se vio por última vez en un monte cercano a Puerto Príncipe. Una vez en Haití, contrata a un guía haitiano y se interna en el monte en busca del ejemplar, sin embargo, se ven obligados a abandonar el lugar porque encuentran un enterramiento de cadáveres. Thierry, el guía, localiza siete osamentas que muestran evidencia de que estas personas habían sido torturadas, y cuya muerte debía haber sido reciente, ya todavía había carne en algunos de los huesos. Además, alguien daña sus pertenencias, les rompen sus sacos de dormir y los frascos con especímenes de ranas. El científico y su guía logran huir, aunque saben los vienen siguiendo de cerca. Al día siguiente, dos hombres que se identifican como policías van al hotel donde se hospeda Víctor y le dicen que no puede permanecer en Haití más de treinta días. Al poco rato, cuando el herpetólogo sale a la calle, lo agarran dos hombres y le dan una golpiza. Víctor había pensado despedir a Thierry, pues no le tenía confianza, pero cambia de opinión cuando éste llama al médico para que lo atienda y permanece a su lado, cuidándolo hasta que mejora. El guía le explica que le dieron la golpiza para que desistiera de su idea de regresar a la montaña, pero como Víctor no entra en razón, porque está decidido a hacerse

con la ranita, una vez mejora, van a otro monte, el Casetaches, que queda cerca de Jeremie, el pueblo de donde es oriundo el guía. Llegan unos días antes de que lo ocupen los hombres de Cito Francisque, uno de los capos de las drogas. En el monte Casetaches Thierry, Víctor y los botánicos que conocen allí, pasan varios días; unos buscando la rana roja, y los otros algunas plantas que no logran encontrar. Con el asesinato del guía de los botánicos, al que han matado después de haberle cercenado los pies, los maleantes, que se disponen a ocupar el territorio, intentan amedrentar a los que todavía se encuentran allí para que lo abandonen cuanto antes. Esa misma noche, Víctor y su guía consiguen, por fin, el ejemplar de la casi extinta rana roja y salen del monte, no sin antes tratar de persuadir infructuosamente a Sarah, la botánica, para que baje con ellos, pues el peligro es inminente. Luego, Víctor y Thierry pasan la noche en Jeremie, en la casa de Thierry, y al día siguiente, se embarcan en el *Neptuno*, hacia Puerto Príncipe. Inesperadamente, el barco se hunde y mueren los dos, Víctor y Thierry, junto con la rana.

La narración de Víctor incluye, según acabo de mencionar, algunos datos de su vida y su familia. Su padre posee una granja en la que cría avestruces y está divorciado de su madre, que es pintora aficionada. Es su madre quien le insinúa que su esposa mantiene una relación amorosa con otra mujer, pues él no se había dado cuenta. Víctor sospecha que su mujer lo va a abandonar, pues la relación entre ambos está muy tensa y cree que su mujer lo engaña con Bárbara, la amiga con la que viajó a la India. Marta le cuenta, al regresar de este viaje, que le predijeron que él moriría quemado. Cuando él la llama desde Haití la víspera de Año Nuevo, ella le dice que tiene que informarle algo y Víctor sospecha que le confesará sus amoríos con Bárbara, pero Marta le dice que le envió una carta en la que se lo

explica todo. Sin embargo, Víctor nunca llegará a leer la carta porque morirá antes de que ésta llegue a sus manos.

La segunda historia tiene que ver con Thierry, que relata su vida desde su infancia hasta el presente. Es hijo de un cazador de zombis, un hombre mujeriego y cuya ocupación tiene mucho que ver con el vudú. Comienza recordando las comidas y reuniones familiares de las que disfrutaba cuando era niño, la abundancia de animales que había para comer y lo felices que vivían él y sus hermanos. Habla de la religión de la Guinea que practica, al igual que su padre, y sobre las supersticiones de esta religión: Thierry dice que la rana roja que busca Víctor trae mala suerte, que hay que dejarla vivir para que ella se lo cuente a los loas y los aplaquen.

A las reuniones familiares que celebraban sus padres venía una prima de la madre, llamada Frou-Frou, quien también fue amante de su padre y con la que tuvo el menor de sus hijos, Julien. Este medio hermano de Thierry eventualmente se convierte en un tonton macoute. Cuando su padre convivía con Frou-Frou, Thierry y sus hermanos acostumbraban tener intimidad con Carmelite, la hija de ella. Él y sus dos hermanos se acostaban con ella en el monte, hasta que la muchacha les dijo que ya no lo haría más, que el que quisiera acostarse con ella tendría que hacerlo en su cama y que de ahí en adelante se considerarían casados. Uno de los hermanos de Thierry acepta, pero el otro no queda conforme porque no está dispuesto a renunciar a la muchacha. Finalmente, el que acepta a casarse con ella primero, la abandona después de tener un bebé, pues aparentemente la niña no es del marido, sino del hermano.

Poco después que la muerte de su padre, Thierry toma a Frou-Frou por mujer. Al enterarse su medio hermano, Julien, le manda a dar una golpiza en la que pierde varios

dientes y queda muy lastimado. Frou-Frou se desquita de su hijo dándole una paliza delante de toda la familia; si no los hubiesen separado, habría sido capaz de matarlo. El muchacho se va de la casa, no vuelve a hablar jamás a su madre y con el paso del tiempo, se convertirá en uno de los macoutes más sanguinarios. Thierry le cuenta a Víctor sobre sus mujeres: Frou-Frou, Maude, con la que tiene una hija, y después Blanche, con la que tiene dos hijos; todos sus hijos mueren. Finalmente, se separa de su última esposa, y cuando conoce a Víctor, vive con uno de sus hermanos.

Thierry describe asimismo su amistad con un herpetólogo, Papá Crapaud, al que ha servido de guía durante mucho tiempo y quien le ha enseñado todo lo que sabe sobre los batracios. Cuando éste muere, envenenado por Ganesha, la guadalupeña con quien convive, Thierry lo prepara con un cuchillo en sus manos, para que nadie profane su cadáver.

También describe su iniciación en una cofradía vuduista para lo que tiene que pasar varias pruebas. Los miembros de la cofradía lo protegen para que su hermano Julien no lo mate y después lo mantienen informado sobre los riesgos que puede correr en los montes, en las ciudades o en los pueblos a donde se desplaza. También confiesa que se ha visto obligado a matar a un hombre como una encomienda de la cofradía porque éste había profanado el cuerpo de uno de los jefes de esta organización. Thierry cree y practica la filosofía de vida y las enseñanzas de la fe de la Guinea.

La novela intercala entre sus capítulos unas pequeñas notas en las que se ofrecen datos objetivos sobre la declinación o extinción de las ranas en distintas partes del mundo, sin dejar rastro y sin causa aparente. Hay un total de diez informes y nueve de ellos ofrecen datos reales, verificables. El décimo, sin embargo y aunque sigue el patrón de los nueve que le preceden, es ficticio, y en él se informa sobre la desaparición de la especie inventada por

la autora. Curiosamente, en esta misma nota final se menciona la muerte de los dos protagonistas que viajaban en el barco, quienes, al igual que la rana inventada, desaparecen en el hundimiento del *Neptuno* sin dejar rastro.

2.6.1. El autor en el texto: Actitud, postura, punto de vista

En *Tú, la oscuridad* Montero opta por ensayar un nuevo planteamiento narrativo y abandona casi por completo la figura del narrador omnisciente. Todo el peso del relato recae ahora en los protagonistas, que son los que cuentan sus propias historias. Tanto el herpetólogo, Víctor Grigg, como su guía haitiano, Thierry Adrien, serán los narradores principales. En el caso de Víctor, su discurso recuerda al de un diario e incluye información, tanto sobre lo que está haciendo en Haití en el presente de la historia, como sus pensamientos y reflexiones sobre la relación con su esposa, con sus padres y con el herpetólogo de renombre que le pidió que buscara en Haití la ranita roja. Por otro lado, las historias de Thierry tienen a Víctor como destinatario, pues se despliegan en el diálogo entre ambos.

Según Mark Kramer, citado por Anuar Saad (3):

La voz personal le permite al escritor oponer un mundo a otro, jugar con la ironía. El escritor puede asumir una postura, decir cosas que no se propone decir, implicar cosas no dichas. La voz en primera persona puede ser un gran don para los lectores. Permite la calidez, la preocupación, la compasión, la adulación, la imperfección compartida.

En todo caso, la voz más destacada es la de Víctor, que ejerce como narrador principal. Las demás historias están subordinadas a la suya o forman parte de ésta. Su relato es menos expresivo que el de Thierry –no conviene olvidar que este último es parte de un intercambio directo, frente a frente-, pero no por eso es menos subjetivo y elusivo. El lector conce bastante bien las circunstancias personales y familiares del investigador, pero hay también datos e hilos sueltos que quedan sin aclarar –por ejemplo, la posible relación de Martha, la esposa de Víctor, con su amiga Bárbara.

Finalmente, hay también una tercera voz en la novela, la de un narrador objetivo y externo que describe y explica la extinción de diferentes especies de batracios en el mundo actual. Su papel es menor, pero, de manera muy significativa, se articula como una sucesión de reportajes cuasi periodísticos –o como un pseudoreportaje en el caso de su última intervención, ya que la rana a la que se refiere es un objeto de ficción. Una vez más, Montero introduce en su ficción elementos aparentemente ajenos y logra fundir la divulgación científica, al modo periodístico, con una historia que es un mero juego imaginativo. El entrelazamiento de ambos discursos –el factual y el ficticio- y las resonancias, ecos, iluminaciones y contrastes que se establecen entre ellos justifican en parte la peculiaridad de su escritura.

2.6.2. Personajes en contraste: Víctor y Thierry

Los relatos de Víctor y de Thierry reflejan, como es lógico, la visión que cada uno tiene de la vida, su manera de entender la realidad en la que están inmersos, y de esta forma se establece un marcado contraste entre personajes que pertenecen a mundos completamente diferentes. Sus orígenes, su formación, sus experiencias, son radicalmente distintos y la autora se ha preocupado de subrayar la distancia que les separa. La oposición es tan marcada que parece que por momentos Montero está jugando con la vieja contraposición “civilización versus barbarie”, pero, en realidad, la situación es mucho más compleja. A pesar de la pobreza material y de la violencia que se vive en Haití, el guía haitiano sobresale a los ojos del lector como un ser humano de mayor riqueza espiritual y mejor conocimiento de la vida que el norteamericano, con todo y su doctorado. De hecho, el científico, en su vida personal, está confundido y se muestra inseguro, así que el haitiano, además de servirle de guía en los montes donde van a buscar la rana, actúa como guía espiritual.

Estábamos tumbados en la maleza y lo dejé que hablara un rato. Es imposible pretender que un hombre como Thierry permanezca callado mucho tiempo. Acabábamos de grabar la voz de un ejemplar precioso, un sapito de vientre azul que sólo se dejaba ver una semana al año y pensé que la felicidad de haber captado este sonido me ayudaba a ser condescendiente. Fue acaso esa felicidad, y no el relato acerca de la pera, lo que me obligó a pensar en la muerte, en mi muerte, y en lo que le habían dicho a Martha en Dharamsala. (13)

...Thierry dice a menudo que lo malo no es que un hombre sienta miedo de morir, lo malo de verdad es que un hombre nunca piense en la muerte. No lo dice con esas palabras, acaso use otras mejores, más adecuadas. Thierry es de una elocuencia grave, profunda, casi bíblica. (15)

En el primero de los fragmentos se comprueba que Víctor Grigg se concibe a sí mismo como el jefe -él es el que controla lo que se hace- y su actitud bordea la prepotencia. Víctor piensa, al igual que los exploradores de todos los tiempos, que tienen todas las respuestas y que puede resolver los problemas del mundo con su ciencia. Se siente superior al Otro y por eso lo deja hablar actuando con condescendencia. En el segundo fragmento se percibe, sin embargo, un cambio de actitud, ya que observa ahora con cierta admiración a su guía haitiano, un hombre con escasa escolaridad, pero con gran conocimiento del mundo y de la vida.

De hecho, en la novela destaca la figura de Thierry sobre la de Víctor. El primero se asocia con la luz que connota inteligencia, sabiduría, el bien, Dios. Thierry siente respeto por la naturaleza y sabe identificar las señales del peligro cuando las ve porque posee una sabiduría natural. Por el contrario, a Víctor, el hombre letrado y urbano, se le hace difícil darse cuenta de un peligro o un problema inminente y será incapaz de entender las señales que le mandan los hombres de Cito Francisque para que abandonen el monte. Pero peca de prepotente y tampoco le hace caso a Thierry, que sí advirtió las amenazas. Y en su relación personal con Martha, aunque se da cuenta de que su matrimonio marcha muy mal, no toma medidas para resolver el problema a tiempo.

La incapacidad para bregar con los problemas de la vida que exhibe Víctor es la misma de Papá Crapaud, que no supo cómo enfrentarse a la infidelidad de Ganesha, su mujer. En ambos casos es Thierry quien se da cuenta de la falta de carácter de los científicos e intenta ayudarlos explicándoles, en distintos momentos, cuál es la fuente de su sabiduría: la Ley del Agua que aprendió de la religión de la Guinea.

El mundo de Thierry presenta circunstancias muy difíciles y muy diferentes a las del de Víctor. Su hermano menor forma parte de los temidos tontons macoutes, y, aunque él no pueda amar a un hermano que lo maltrató cruelmente, no lo odia, pues su religión le ha enseñado el respeto por los familiares.

Y la verdad era que Julien olía a demonio, no sólo había matado a muchos hombres, sino que había matado a las mujeres, muchas a punto de parir, y había matado niños. (...) mi padre, después de muerto, había dejado en mí toda la fe de la Guinea. Lo que se amaba había que respetarlo. Y lo que no se amaba, pero había que amar, se respetaba también. (193)

Víctor, sin embargo, tiene problemas de otra índole; piensa que su esposa lo engaña con otra mujer, pero no se decide a preguntárselo para aclarar el asunto. La relación con sus padres tampoco es satisfactoria y no tiene confianza con ninguno de los dos. Esto se evidencia cuando trata de escribirle una carta a su padre y no se siente conforme con ninguno de los borradores que redacta, así que terminará escribiendo una frase que le enseñó su padre para que la repitiera cuando tuviera miedo, la echa en un sobre y se la

envía. Le falta la seguridad y el carácter que demuestra Thierry en su comportamiento s e hace visible en varios momentos.

Decidí llamar a Martha. Le conté lo del robo de las cartas y el informe para Patterson, pero a medida que lo hacía, notaba que mis palabras se iban tornando un poco falsas, como si me estuviera inventando una excusa, una historia descabellada [...] No le mencione lo de la golpiza, me hubiera gustado preocuparla, pero el episodio en su conjunto era humillante y en todo caso no estaba seguro del efecto que le iba a causar [...] Al colgar, me invadió una especie de vergüenza o de coraje sordo, me arrepentí de no haberle preguntado lo que a todas luces debí preguntar. Un hombre, en estos casos, necesita saber ciertos detalles. Levanté el auricular para llamar de nuevo, pero lo colgué enseguida. Un hombre en estos casos necesita todo su control. (126-127)

2.6.3. Estructura de *Tú, la oscuridad*

Tú, la oscuridad consta de veinte capítulos en los que se alternan las voces de Víctor y de Thierry, a los que se suma una especie de epílogo. La narración se fragmenta dos veces, primero por el cambio de narrador y, en segundo lugar, por los informes objetivos de naturaleza científica que se intercalan entre un capítulo y otro y en los que se describe la declinación de las ranas en distintas partes del mundo.

Los primeros cuatro capítulos conforman la introducción, pues en ellos se presentan los personajes principales y se ubica la historia en un momento del año –noviembre- y en un lugar -Puerto Príncipe, Haití. Desde este presente, descubrimos los problemas matrimoniales de Víctor y las razones que le han llevado hasta allí, en busca de la rana roja. Los capítulos en que habla Thierry, por el contrario, abordan asuntos de su pasado personal y familiar y nos aproximan al mundo de la religión de la Guinea, practicada por su padre.

En el capítulo cinco es donde comienza el conflicto: Víctor y Thierry tienen que abandonar el monte donde están buscando la rana porque ha sido invadido por los hombres de Cito Francisque. Se presenta Haití como un lugar muy peligroso y mueren violentamente varios personajes, cuyos cadáveres son profanados para robarles. En el nudo se alude con frecuencia a la religión de la Guinea y a sus enseñanzas y se relaciona la desaparición de las ranas con la religión: los dioses las han llamado para que se vayan al fondo del mar por un tiempo.

El punto culminante de esta sección se alcanza cuando aparece muerto el guía de los botánicos, como una advertencia para que los demás abandonen el monte. En el desenlace, Víctor y Thierry abordan el *Neptuno* con la ranita roja, el barco se hunde y mueren todos los pasajeros. Sin embargo, el lector no “presencia” el desenlace, porque éste se desvela en un pequeño epílogo redactado en forma de noticia, tal y como las que se han ido ofreciendo sobre la extinción de las ranas entre uno y otro capítulo. El diecinueve, narrado por Víctor, termina transcribiendo las últimas palabras de Thierry: “Tenga cuidado con la rana –fue lo último que le oí decir- agarre bien a esa demonia” (233). Lo que se nos cuenta en el veinte ocurre, sin embargo, justo antes que lo que se relata en el diecinueve y parece sugerir que la autora ha optado por dejar este capítulo para el final precisamente porque trata de la muerte,

el fin de la vida. Sin el epílogo añadido, podríamos pensar que ambos personajes alcanzan su destino sanos y salvos.

La trama principal, que describe la visita de Víctor Grigg a Haití, su relación con Thierry y sus aventuras en busca de la rana roja, se despliega linealmente en los capítulos pares, pero hay dos subtramas adicionales subordinadas a ésta y que convergen en el final: las historias personales de Thierry y de Víctor. La de Thierry, que se presenta en los capítulos pares, resulta mucho más detallada y rica que la de Víctor, quien apenas brinda algunos datos superficiales sobre su relación con Marta y sobre la vida de sus padres. Tanto la vida de Thierry como la de Víctor aluden al pasado. Pero llegará el momento en que las historias de ambos confluyan: Thierry termina de relatar su pasado a Víctor, y se da cuenta de que ha llegado al momento de su vida en que conoce a este herpetólogo, donde sus destinos se cruzan, y reflexiona sobre los caminos que les toca recorrer a los hombres. Para el guía, todos los caminos de los hombres se repiten, aunque uno no se dé cuenta de ello, y lo ilustra al recordar que ya había servido antes de guía a un herpetólogo, Papá Crapaud, y esta situación se repite al encontrarse con Víctor.

2.6.4. La muerte, el vudú, la violencia, el machismo, la sexualidad y otros temas

La muerte es uno de los temas centrales de la novela y se despliega en múltiples modulaciones. Desaparecen las distintas especies de ranas y desaparecen los animales de comer, pero también los montes se encuentran pelados, pues los árboles han desaparecido. Además, todos los días encuentran en Haití hombres muertos, colgados de árboles, sin la piel del rostro, con alguna parte del cuerpo cercenada y hallan osamentas humanas en los montes. Hasta los miembros de las cofradías religiosas se matan unos a otros por cuestiones

de su fe de la Guinea. De la misma manera que en distintas partes del mundo se extinguen las ranas, en Haití sus hombres y mujeres están en constante peligro de extinción. La novela sugiere así una analogía entre lo que pasa con las ranas en el mundo y lo que está pasando con los haitianos que también están desapareciendo. Las ranas desaparecen como consecuencia de la industrialización, de la contaminación ambiental generalizada; los haitianos están desapareciendo por la violencia que existe en el país a causa del trasiego de drogas y de la corrupción gubernamental.

También resultan muy significativas las constantes alusiones a la religión de la Guinea, otro nombre para referirse al vudú. Esta fe se presenta como un asidero para enfrentarse la vida, para crecer espiritualmente y adquirir fortaleza y paz interior. La religión ayuda a los feligreses a ser respetuosos con la naturaleza, a respetar y a amar a sus familiares, aunque también en ocasiones les exija matar a otro ser humano. Se hace referencia asimismo a las múltiples supersticiones de esta religión. Thierry explica que al iniciarse en la cofradía experimentó un nuevo nacimiento bajo la voz de Tanze, el pez. Asimismo, en esta parte de la narración se propone una explicación para justificar la desaparición de las ranas. El Dr. Boukaka, médico y herpetólogo haitiano, asocia las declinaciones de las distintas especies de sapos con la religión africana. Los campesinos dicen que el dios de las aguas llamó a las ranas para que se fueran al fondo por un tiempo.

Las supersticiones nos llevan al desenlace; varias veces Thierry menciona el hecho de que la rana roja trae mala suerte. Por eso no resulta extraño que, aunque Thierry y Víctor logren salir a salvo de los peligros que enfrentaron en el monte y aborden el *Neptuno*, éste se hunda y mueran todos. Si creyéramos en las supersticiones, diríamos que, como Víctor

lleva amarrada a sus brazos la mochila con la rana, ésta oye el llamado del dios y se marcha llevándoselos a todos al fondo del mar.

La novela presenta Haití como un país donde la violencia es omnipresente y las diferentes historias que se van relatando lo demuestran abiertamente. El padre de Thierry, por ejemplo, es un cazador de zombis, a quienes captura para sacarles un pedazo de carne de la parte posterior del cuello, mientras otro de sus compañeros los mata. En Jérémie matan a la gente desde hace años y luego los cuelgan de un árbol; les sacan la piel del rostro y les cortan la nariz, para que se haga difícil identificarlos. La religión también se asocia con la violencia: Thierry tuvo que matar a un hombre porque había profanado el cuerpo de uno de los jefes de la cofradía a la que pertenecía. Ganesha, la mujer de papá Crapaud, utiliza unos polvos blancos sacados de las culebras y los sapos para envenenar a su marido. En la familia se ve igualmente la violencia: el hermano de Thierry, que desde los quince años pasó a formar parte de los totons macoutes, manda a sus compañeros a darle una golpiza a su medio hermano porque éste sostiene relaciones con su madre. La madre, a su vez, le da una paliza a su hijo y agarra un cuchillo con intención de agredirlo.

La muerte violenta aparece en el nudo varias veces: Papá Crapaud, el padre de Thierry, el vendedor de manzanas que Thierry mata, uno de los hijos de Thierry que muere en una refriega, el guía de los botánicos, Julien, el hermano de Thierry que pertenece a los macoutes, aparece asesinado, al igual que su hijita, quien había sido secuestrada y a la que le cortan los dedos.

Se muestra, igualmente, el país como un lugar peligroso, inhóspito, sucio, maloliente, donde la gente se siente insegura y teme por su vida.

(...) cómo explicarle que Haití no era un lugar a secas, un nombre solo, una montaña con una rana sobreviviente? ¿Cómo contarle sobre Cito Francisque, el hombre que me había sacado a palos del Mont del Enfants Perdus? ¿Cómo hablarle de los animales que echaban todavía vivos a las hogueras, y del polvo y de las pestilencias, las abominables, impensables desconocidas pestilencias? ¿Cómo describirle las calles, los albañales abiertos, la bosta humana en medio de la acera, los cadáveres del amanecer, la mujer sin sus manos, el hombre sin su rostro? ¿Cómo meterle en la cabeza que Haití, gran Dios, se estaba terminando, y que esa loma de huesos que iba creciendo frente a nuestros ojos, una loma más alta que el pico Tête Boeuf, era todo lo que iba a quedar? (226-227)

Ni siquiera los muertos descansan en paz, pues por las supersticiones de su religión, muchos que trabajan el vudú para hacer el mal profanan los cadáveres y por eso los creyentes preparan a sus muertos con un cuchillo entre las manos para protegerlos del mal.

Al igual que en las dos novelas anteriores, la presencia de los tontons macoutes revela otro asunto que preocupa sobremanera a la autora. Los presenta como crueles y sanguinarios, involucrados en negocios ilegales, egoístas, violentos. Julien, el hermano del personaje principal, entra a este cuerpo paramilitar a los quince años, y se termina de formar con ellos. Nunca está muy apegado a sus hermanos, tal vez debido a que no es hijo del matrimonio oficial, sino que sólo es medio hermano de los demás. Además no lo crió su propia madre, sino la esposa del padre, lo que explica en parte en la rebeldía que

manifiesta desde niño. A diferencia de Thierry, que se dejará guiar por las enseñanzas de su religión, Julien no ama ni respeta a nadie y no sigue las enseñanzas de la fe de la Guinea.

Los matrimonios disfuncionales es otro de los asuntos que se abordan la novela. En el de Víctor y Martha existe falta de comunicación y desconfianza. Víctor piensa que su esposa lo engaña con su amiga Bárbara por lo que sus relaciones se han tornado tensas y distantes. Los padres de Víctor se separan porque su madre decía que él era amante de una de las empleadas del negocio de avestruces; además su madre no está de acuerdo con el hecho de haber invertido en ese negocio. Por su parte, Thierry también se separa de su esposa Blanche porque ésta sospecha que le mintió sobre su relación con Frou-Frou. Yoyotte, la hermana de Thierry, se fuga con un hombre casado, que la abandona después de haber concebido con ella unos gemelos. Carmelite, la hermana de crianza de Thierry, también termina sola, pues los dos hermanos de Thierry, que habían sido sus maridos, desaparecen de su vida. El matrimonio de los padres de Thierry que durará hasta la muerte de su madre, subsiste solamente porque ella soporta las infidelidades del marido. Algunas de las razones que explican los fracasos matrimoniales son la infidelidad, la falta de comunicación, el machismo o la mentira.

El machismo, uno de los aspectos recién mencionados, aparece en varias instancias de esta novela. El padre de Thierry tiene tres mujeres y el hijo que tuvo con una de ellas se lo lleva a su esposa oficial para que lo críe. Varios hombres en la novela cometen actos de violencia contra las mujeres: uno de los amantes de Ganesha, un albino, ha matado a dos de sus mujeres, y a Ganesha no la mata, pero le da una golpiza y Papá Crapaud también le pega por haberlo engañado. El machismo se manifiesta igualmente entre los hombres de la sociedad secreta a la que pertenece Thierry, pues piensan que las mujeres mienten siempre,

y por eso las excluyen de su organización. Irónicamente, el mentiroso es Thierry, pues engaña a su esposa al hacerle creer que Frou-Frou es su madrastra y ocultarle el hecho de que había sido su mujer. No sólo se observa el maltrato hacia la mujer entre los haitianos, ya que el alemán, cuya mujer tiene que ir a buscar Thierry a un monte a cambio de dinero, le grita a su esposa y la golpea delante de los haitianos.

El amor es otro tópico que se presenta en sus distintas vertientes: amor familiar, amor a los amigos y amor a la mujer. Thierry manifiesta su amor por sus padres, sus hermanos, sus hijos y sus amigos, especialmente por Papá Crapaud. Sin embargo, el amor por las mujeres es más limitado y lo manifiesta casi exclusivamente por Frou-Frou, pues se sugiere que a las demás mujeres no las quiere tanto. Ese sentimiento está aquí ligado al tema de la sexualidad, ya que la atracción hacia Frou-Frou, aunque haya sido la mujer de su padre y tenga más edad que él, ocupa siempre un lugar en su corazón y es una de las personas con quien espera reencontrarse en el momento de su muerte.

El tema de la sexualidad, aparte de presentarse conjuntamente con el tema del amor se presenta también como necesidad fisiológica. Así Thierry y sus hermanos se acuestan con Carmelite en el monte para satisfacer su instinto y Ganesha es un personaje cargado de sensualidad, que atrae irresistiblemente a los hombres impregnando los pisos con orín de vaca porque este olor hace que no puedan resistírsele. Por eso Thierry, a pesar de su amistad con Papá Crapaud, termina sucumbiendo ante la tentación de la mujer.

En *Tú, la oscuridad*, Montero aborda asimismo el tema del narcotráfico. Al igual que en sus otras novelas alude con ello a la historia reciente de Haití, en este caso a la situación política que surge después de la dictadura de los Duvalier. Cuando termina el gobierno duvalierista, toma el poder una junta militar que gobierna por varios años y cuyos

jefes principales se involucran en el tráfico de drogas. En la década de los 80, el Cartel de Cali se vale de los oficiales corruptos del ejército haitiano, quienes permiten que los cargamentos de cocaína lleguen a la isla por mar o por tierra y después se transportan a Miami -ya sea a través de la República Dominicana o directamente desde Haití. El espacio aéreo y marítimo haitiano está libre de monitoreo, lo que le facilita a la gente del Cartel ingresar sus cargamentos en el país. A fines de la década de los ochenta, surge la carismática figura de Jean Bertrand Aristide, un sacerdote católico que desde su púlpito fustiga las acciones de la junta gobernante y abogaba por los desposeídos, utilizando las ideas de la teología de la liberación. La gran mayoría de las clases populares, así como los haitianos exiliados y la comunidad internacional vieron en él una esperanza para que Haití saliera del caos y de la miseria en que estaba sumida. Con el apoyo de todos estos simpatizantes, Aristide ganó las elecciones en 1990, sin embargo, siete meses después, tuvo que abandonar el país debido a un golpe militar. Vuelve a gobernar Haití la junta golpista, que se dedica ahora a perseguir y a asesinar a los seguidores de Aristide y continúa con el tráfico ilegal de drogas. El gobierno de los Estados Unidos interviene para acabar con la corrupción gubernamental y finalmente logran reponer en la presidencia a Aristide.

Las historias que relatan *Del rojo de su sombra* y *Tú, la oscuridad* suceden durante los años en que gobierna la junta militar, antes de la ascensión al poder de Aristide, y después de su elección, durante los tres años en que el Presidente estuvo exiliado, luego del golpe de estado. En ambas novelas Montero trata el tema periodístico del tráfico de drogas y su vinculación con los generales que han gobernado Haití.

Aunque nos parece que éste es el asunto más importante, aparece eclipsado por otros aparentemente más significativos. Sin embargo, la corrupción gubernamental y, en

general, los malos gobernantes que ha tenido Haití desde sus comienzos como nación son los que lo han llevado al estado desesperado en que se encuentra en el momento en que se sitúa la historia narrada. Los gobernantes haitianos han explotado a los campesinos, el único estrato productivo, para enriquecerse y perpetuarse en el poder. Al aumentar la población, aumentó la cantidad de empleados gubernamentales, a la vez que se redujo el tamaño de los lotes de los campesinos, cuyas tierras producían cada vez menos debido a las sequías y a la erosión que se llevaba la capa vegetal hacia el mar en la época de lluvias. Con pocos ingresos y muchos empleados, el gobierno recurrió a la violencia para mantener a las clases bajas controladas.

La violencia, asociada mayormente a los tontons macoutes y la corrupción gubernamental, se presenta al relatar la ocupación de los montes. Los hombres de Cito Francisque (un mafioso para el que trabajaba Julien, el medio hermano de Thierry que pertenece a los macoute), utilizan los montes para perpetrar crímenes y esconder sus cargamentos; y compite por el control del territorio con un coronel protegido por los gobernantes.

Las tres novelas haitianas de Montero retratan el problema de la violencia gubernamental en el país caribeño. Anteriormente la violencia se debía a causas políticas: Duvalier la usó para perpetuarse en el poder y la emplearon la mayoría de los gobernantes haitianos para controlar al pueblo y obligarlo a trabajar. La violencia, según se aprecia en las últimas dos novelas haitianas de Montero, se debe ahora al narcotráfico. Se intimida, se golpea, se asesina al que interfiere con el libre paso de los cargamentos hacia su destino. Como los gobernantes ya no pueden enriquecerse con el trabajo de los campesinos, surge

una nueva fuente de riquezas: el tráfico ilegal de drogas, en el que están involucrados los más altos jefes de la junta militar.

2.6.5. Puntos de contacto con el nuevo periodismo en *Tú, la oscuridad*

2.6.5.1 Contrato autor-lector

Al igual que en la primera de sus novelas haitianas, Montero no establece un contrato explícito autor-lector en *Tú, la oscuridad*. Sí aparece una nota al final de la obra en la que se imita los textos factuales que aparecen separando la narración novelesca a lo largo de la novela y que dan fe de las desapariciones reales de distintas especies de ranas en muchas partes del mundo. Sin embargo, esta nota es parte de la ficción, pues el ejemplar que desaparece es el que imaginó la autora, y el científico que se menciona es también ficticio.

2.6.5.2. Inmersión y documentación

Sobre su tercera novela de tema haitiano, *Tú, la oscuridad* (1995), Mayra Montero publicó un artículo, “A la luz de *Tú, la oscuridad*”, en el que desglosaba los temas que trataba, y explicaba su procedencia. Siguiendo este texto, el primer asunto que la sedujo fue el propio hecho de la declinación o desaparición de las ranas. La novelista se interesó en este tema después de leer un artículo titulado “Silence of the Frogs”, en el que una periodista narraba la desgracia de una bióloga que había comenzado su tesis doctoral en 1971 sobre una especie de batracio que vivía en el estado de Colorado. La cantidad de estos sapos era tan grande que en algunas épocas invadían las carreteras. En 1973, los sapos comenzaron a morir de una rara enfermedad conocida como “el Mal de la Pata Roja”

porque, debido al colapso de su sistema inmunológico, las ranas sufrían hemorragias que les teñían las extremidades de rojo. Por alguna razón no especificada, la bióloga tuvo que suspender su investigación por un tiempo y cuando la reanudó, en 1979, el sapo se había extinguido por completo en el ecosistema en el que habitaba. Así es que la científica se vio obligada a cambiar de objeto de investigación.

El problema de la desaparición de las ranas es una realidad actual y constituye un hecho cierto. La autora, según confiesa, se ocupó de documentarse leyendo *Froglog*, el boletín del Task Force on Declining Amphibians Populations y de esa manera logra informarse sobre el gran número de especies de sapos que han desaparecido y que continúan desapareciendo en todo el mundo. Con el asesoramiento de dos herpetólogos puertorriqueños, Juan Rivero y Rafael Joglar, la autora inventa una ranita roja que, siguiendo el patrón de las especies reales, se extinguirá en la novela y será el objeto de investigación de su personaje de ficción, Víctor Grigg. Los herpetólogos le ayudan a ponerle un nombre, *Eleuterodactylus sanguineus*, que sigue el patrón de nomenclatura usado por los especialistas de esta disciplina, y la ilustran sobre algunos tecnicismos de esta rama de la biología, como, por ejemplo, la noción de amplexus, que no es otra cosa que el abrazo sexual entre las ranas.

Este tema de la declinación de las ranas, según avanzamos anteriormente, lo plantea la autora de forma original, pues además de imaginar una historia de ficción en la que se extingue una especie inventada, incluye información cierta y verídica sobre la extinción de varias especies de ranas en distintas partes del mundo. Montero crea así una obra híbrida, pues, a pesar de que los textos con información factual están contenidos en la novela, la literatura y el periodismo se mantienen separados por la disposición tipográfica del texto,

que los aísla, separándolos visualmente, y por el estilo, que es muy distinto en una y en otra.

El carácter híbrido de la novela se evidencia también en otro aspecto, ya que se combinan dos campos distintos del saber: el literario y el científico -éste último a través del periodismo científico. En las exposiciones se pueden observar las características del estilo periodístico científico: es claro, directo, escueto, preciso, usa un lenguaje denotativo; contiene alusiones a autoridades en el campo para prestar apoyo y credibilidad a la información, se alude a investigadores, profesores universitarios, a revistas especializadas, a organizaciones para la protección de anfibios y reptiles. Como son artículos destinados a un público general, se evita el uso de tecnicismos o vocabulario científico especializado, y cuando es indispensable usarlos, se definen. Veamos un ejemplo de estos textos:

Entre 1974 y 1982, el sapo *Bufo boreas boreas*, mejor conocido como sapo del Oeste, desapareció de las montañas de Colorado y de la casi totalidad de sus hábitats americanos.

Según estudios realizados por la doctora Cynthia Carey, profesora de biología en la Universidad de Colorado, la causa de la desaparición fue una infección masiva, producida por la bacteria *Aeromonas hydrophila*. Esta infección provoca graves hemorragias, especialmente en las patas, que toman una coloración rojiza. De ahí el nombre de la enfermedad: el Mal de la Pata Roja.

Un sapo saludable no debería sucumbir a una infección por *Aeromonas*, Pero en el caso del *Bufo boreas boreas*, su sistema inmunológico falló.

Todavía se ignoran las causas. (21)

Los textos que se pliegan a las convenciones del periodismo científico, aparte de aparecer aislados de la ficción, poseen una notable autonomía y no interfieren con la historia narrada en la novela. Sirven únicamente para reafirmar con datos verídicos lo que se cuenta en la ficción. Son nueve artículos cortos que ilustran con datos concretos y verificables la desaparición de las ranas. Entre todos constituyen un documento facticio de tenor documental, que se caracteriza, en palabras de Alberto Chuillón, “por su veracidad y su alta verificabilidad” (Chillón 38).

Tú, la oscuridad combina así literatura y periodismo de forma original y, de hecho, es difícil encontrar ejemplos que se parezcan a éste en los manuales que se aproximan al nuevo periodismo. Sin embargo, a pesar de que combina periodismo con literatura, no se ajusta a la definición de novela de nuevo periodismo que ofrece Chillón y que usamos como base de este estudio. Aunque la novela cuenta con nueve apartados en los que se proporcionan datos verídicos, se incorporan a una novela claramente ficticia, así que no estamos una “novela de no ficción” tradicional porque lo que se relata en *Tú, la oscuridad* no ocurrió en realidad.

Mientras recopilaba información para escribir esta novela, la autora visitó también en Indiana un rancho de avestruces y confiesa que a partir de esa experiencia se le ocurrió otra historia, pero esta vez inventada, de una mujer, que, al igual que la Nora de *Casa de muñecas*, abandona a su marido y a sus hijos, consigue trabajo en un rancho de avestruces y se enamora allí de un vietnamita. Para conocer más sobre los avestruces contactó el American Ostrich Association y leyó una amplia bibliografía específica. Esa información de segunda mano le sirvió para complementar su experiencia personal y le permitió enriquecer sus conocimientos sobre la crianza de estas aves.

El tercer tema lo encontró por casualidad en una canción de una agrupación musical haitiana, llamada Boukman Eksperyans. Este grupo incluye en una de sus composiciones la frase “pwazon rat”. La traducción del verso completo donde aparece la expresión es: “No comas de las manos de ese tipo de gente, veneno para ratas”. La autora no conocía su significado, pero se dispuso a averiguarlo. Aprovechó un viaje que realizó a la frontera de República Dominicana con Haití y allí se enteró, mediante una conversación que sostuvo con un viejo hougán, que había sido “pwazon rat”, que con esa frase se aludía a los cazadores de bestias. Dio así por satisfecha su curiosidad, pues sabía que ni él ni ningún otro hougán estaría dispuesto a contarle los secretos de su religión. La autora asocia este tema de la cultura haitiana, que trata de los pwason rat, con los tontons macoutes, y que ambos tienen características en común: matan gente inocente y abusan de los más débiles.

La banda Boukman Eksperyans, una agrupación musical haitiana que trata de resaltar los valores de la cultura y de las tradiciones africanas, especialmente la del vudú, compone e interpreta música de protesta en la que censuran las condiciones de vida en Haití. Debido a la temática de sus canciones, tuvieron que exiliarse de su país poco después del golpe de estado a Aristide. Curiosamente, Montero trata en sus novelas los mismos temas que ellos en sus canciones y, al igual que esta banda, nuestra autora exalta en la novela la corriente vuduista procedente de la Guinea. Para escribir su obra Montero tuvo que documentarse sobre esta sociedad secreta y sobre los mitos en los que se basa la religión, pues hasta explica uno de los principales. Estas sociedades secretas, a la que pertenece Thierry en la ficción, son muy comunes en Cuba, lugar de origen de la autora.

Aunque Montero no lo especifica en el artículo que he venido glosando, es evidente que también tiene que haberse documentado sobre la geografía de Haití, estudiando mapas

que le permitieron ser precisa en la ubicación de las distintas escenas o consultando con algún con un haitiano que conociera bien estos lugares y se los describiera con detalle. Veamos un ejemplo: “La última vez que él había visto al *Eleutherodactylus sanguineus* no fue en el Mont des Enfants Perdus, sino en lo alto del monte Casetaches, una elevación rocosa y escarpada, cercana a Jeremie, su pueblo natal” (35). Y no se ha documentado sobre la geografía haitiana, sino que debe haber preguntado sobre las particularidades y los olores de este lugar para poder describirlo de manera convincente.

Nos despedimos en la puerta del hotel. Era noviembre y de la calle entraba un vaho indefinible, algo parecido al aire de mar, pero combinado con el tufo del sudor, el sudor de nadie en particular, el de los transeúntes, el de las mujeres que se acuclillaban en los alrededores tratando de vender su mercancía, casi siempre legumbres y sombreros, el sudor de los camareros y además el mío: en Haití el sudor se me había vuelto rancio, de una consistencia algo pastosa, que al secarse endurecía la camisa. (38)

Sin duda Montero conversó con haitianos y otras personas que conocían el Haití de los años en que sitúa la historia, pues ha sido capaz de describir el ambiente y la atmósfera de una manera realista y preciso, que suena verosímil y convincente. Veamos: “¿Cómo hablarle de los animales que echaban todavía vivos a las hogueras, y del polvo y de las pestilencias? ¿Cómo describirle las calles, los albañales abiertos, la bosta humana en el medio de la acera, los cadáveres del amanecer, la mujer sin sus manos, el hombre sin su rostro?” (226).

Por otra parte, la visita que Montero realizó a la frontera haitiana le sirvió para conocer de primera mano la situación política que motivó el golpe militar en Haití. Ya en su novela anterior, *Del rojo de su sombra*, había abordado el tema del tráfico ilegal de drogas y cómo los macoutes que vivían en ese territorio estaban involucrados en el paso de los cargamentos desde Haití a República Dominicana. Sin embargo, en *Tú, la oscuridad* va un poco más allá y trata el impacto del narcotráfico en las ciudades haitianas y no solamente en la frontera. Esto implica un proceso de documentación –en el que puede haberse servido de la prensa y de los testimonios de sus conocidos haitianos en Puerto Rico- sobre el grave problema del narcotráfico en las principales ciudades del país.

Tú, la oscuridad (1995) funde y entrelaza dos temas periodísticos: la desaparición de las ranas y el narcotráfico, que la autora introduce de manera velada, sin aludir a las fuentes que desvela en el artículo ya comentado; sin embargo, gran parte de lo imaginado en la novela tiene que ver con la colaboración establecida entre los macoutes y los capos de la droga haitianos y con otros bandos que siguen las órdenes de los militares que gobiernan el país y que están involucrados en el lucrativo negocio del tráfico ilegal de drogas.

Este asunto del narcotráfico asociado con los militares que asumieron el poder en Haití después de la caída de Jean Claude Duvalier está ampliamente documentado en las noticias sobre Haití de esos años. Se dice que ya desde el gobierno de Baby Doc, el narcotráfico se había introducido en este país y que el mismo suegro del presidente estaba involucrado en estos turbios negocios. En la década de los noventa, que es cuando se desarrolla la historia de la novela, los carteles de drogas colombianos ya tenían fuertes nexos con los corruptos gobernantes haitianos, quienes amedrentaban, maltrataban y

mataban a cualquiera que interfiriera con sus planes de esconder, transportar o hacer llegar sus cargamentos a su destino.

La autora también confiesa que, además de estos asuntos, tuvo el capricho de incorporar a su novela el culto a Mariamman. En las islas de Guadalupe y de Martinica los descendientes de los hindúes practican el culto y adoración a sus antepasados muertos, representados como vírgenes de muchos brazos, guerreros y tigres de papel maché. De esta forma, y aunque en este caso desconocemos el proceso concreto de documentación, la autora incorpora en su texto interesantes datos factuales sobre las creencias y los rituales que sustentan el culto a Mariamman.

2.6.5.3. Uso del símbolo y del mito

Al igual que sucedía en las dos novelas anteriores, es posible descubrir tras los nombres de los personajes femeninos algún simbolismo, aunque sea muy sutil. El personaje de Frou-Frou en *Tú, la oscuridad* es asimismo emblemático. Nos hace pensar en la hermosa yegua de color oscuro que compró Vronsky, el personaje principal de *Ana Karenina* de Tolstoy y que él mismo destruyó en la carrera de los oficiales. La descripción que se hace de la yegua en la novela es muy parecida a la descripción de la mujer, Ana; la yegua es robusta como Ana y se excita cuando Vronsky está cerca de ella, tal y como le ocurre a Ana. De esta manera se sugiere un cierto paralelismo entre ambas. En la novela de Montero, Frou-Frou es una mujer descocada a la que le gusta bailar de manera sensual y provocar a los hombres. Comete adulterio, igual que Ana, pues tiene relaciones con un hombre casado, el padre de Thierry. Además, después que el padre de Thierry enviuda y se casa con ella (no en un casamiento oficial, sino en una convivencia de facto), ésta lo engaña

con un hombre que sirve de intérprete para un alemán que anda buscando a su esposa en Haití y que pasa una noche en su casa. En Frou-Frou sobresale así lo instintivo, lo animal que está presente en los humanos. Y no sólo en el aspecto sexual, porque el personaje se deja arrastrar por todo tipo de pasiones. En un momento en que siente coraje con su hijo Julien, el macoute, porque éste le mandó a dar una golpiza a Thierry, está tan enfurecida que, después de pegarle a su hijo, está a punto de matarlo con un cuchillo.

Otro nombre cargado de connotaciones es el del ferry que toman Víctor y su guía para viajar de Jeremie a Puerto Príncipe, el *Neptuno*. Es el nombre que le dieron los romanos al dios del mar, se identifica con el Poseidón griego y lo asociamos enseguida con la película *La aventura del Poseidón*, un barco que es arrollado por un tsunami y se hunde en el mar. Ambos barcos tienen en común que son viejos. Dice Víctor sobre el *Neptuno*: “el barco aquel me pareció un desastre” (233). El *Poseidón* daba su último viaje porque ya se consideraba anticuado. Ambos se hunden como consecuencia del mal tiempo y mueren muchos de los pasajeros, entre ellos los personajes de la novela, el herpetólogo y su guía, junto con la rana roja.

Un dato interesante es que la autora rentabiliza para su novela la noticia del hundimiento del *Neptuno*, un hecho real sucedido en 1993, y esto le sirve para reforzar la visión de Haití como un país sin orden en el que ocurren desgracias como ésta porque no se regula el número de pasajeros que aborda los transportes, ni el exceso de peso, que contribuye igualmente a que se produzcan accidentes con terribles consecuencias. El recurso a un hecho que tuvo una amplia repercusión mediática es otro ejemplo notorio de la combinación de ficción y realidad característica de esta novela.

Al igual que ocurría en *Del rojo de su sombra*, aparecen también aquí los mitos y la sabiduría popular provenientes de la cultura y de la religión del vudú. Como vimos más arriba, Thierry intenta explicarle a Víctor cómo sobrevivir en Haití y además le enseña normas de comportamiento para cuando se relacione con la naturaleza, normas que forman parte de la Ley del Agua. El haitiano piensa también que la vida es cíclica y que los seres humanos, según enseñan los mitos del vudú, repiten todos sus caminos: “Un hombre repite todos sus caminos, los repite sin darse cuenta y se hace ilusión de que son nuevos” (238). Para Thierry, su experiencia con Víctor es una repetición de la que vivió con otro herpetólogo, Papá Crapaud.

En la visita que Víctor le hace al médico y herpetólogo aficionado haitiano Emile Boukaka, éste le ofrece una explicación mítica para la desaparición de las ranas:

Dicen que Agwé Taroyo, el dios de las aguas, ha llamado a las ranas para que se vayan por un tiempo al fondo. Dicen que las han visto partir: animales de agua dulce metiéndose de cabeza al mar, y las que no tienen tiempo ni fuerzas para llegar al lugar de la reunión, cavan huecos en la tierra para esconderse, o se dejan morir por el camino. (131)

Boukaka le explica a Víctor que ya empezó la huida de las ranas y que los científicos achacan la declinación de los anfibios a la contaminación ambiental y a la deforestación, pero que éstos, en realidad, desaparecen en zonas relativamente vírgenes,

donde no ha se ha producido nada de eso. Por lo tanto, el fenómeno, en la creencia haitiana, es consecuencia de un hecho mucho más simple: el llamado de los dioses.

2.6.5.4. Nuevo periodismo *sui generis*

En síntesis, podemos afirmar que *Tú la oscuridad*, a pesar de que no puede ser considerada un ejemplo cabal del nuevo periodismo de acuerdo con la definición establecida, comparte algunos rasgos con textos de este género. Como hemos visto anteriormente, la autora comienza a escribir tras un exhaustivo proceso previo de documentación, especialmente en lo que atañe al problema de la extinción de las ranas. Pero al mismo tiempo aborda temas actuales y sucesos recientes: por ejemplo, el problema de la extinción de las ranas no era estrictamente nuevo (los primeros estudios que denunciaban este hecho eran de 1974), pero a la altura de la década del 90 se había convertido en un tema de actualidad, con cierta repercusión pública. Así pues, Montero se interesa, como los “nuevos periodistas”, por asuntos próximos y cercanos en el momento de la escritura.

En cuanto a la elección de los temas tratados, podemos afirmar que la obra toca asuntos similares a los que han tratado algunas de las novelas emblemáticas del nuevo periodismo. Por ejemplo, la cultura de la droga, que elaboró Wolfe en *The Electric Kool Aid Acid Test* (1968) y Robert Sabbag con *Ciego de nieve. Una breve carrera en el comercio de la cocaína* (1976), aparece también en Mayra Montero, aunque en este caso se incide más en la violencia generada por el tráfico de drogas en Haití.

Como recuerda Albert Chillón, “[l]os nuevos periodistas trataban a menudo hechos y situaciones sociales que la prensa ortodoxa marginaba, deformaba o simplemente silenciaba” (Chillón 235). Montero se inspira en esta novela en un tema científico al que no se le daba mucha importancia en los medios masivos de comunicación. La extinción de las ranas no era un tópico que acaparase las primeras planas de los diarios, ni las primeras noticias en un noticiario; sin embargo, es capaz de convertirse en un asunto digno de reflexión, porque sitúa al lector frente a problemas fundamentales de nuestro mundo actual. La extinción de las ranas no es más que un síntoma de lo que va mal en el mundo y apunta indirectamente hacia las lacras de un desarrollismo desatento a los equilibrios del medio ambiente. Por otra parte, la autora se ocupa también de Haití, el país más pobre de América Latina, y lo hace de una manera original, porque no solamente describe aspectos de su cultura, su religión o sus problemas económicos, sino que también de forma muy sutil parece sugerir un paralelismo entre la crítica situación de las ranas y las de los propios habitantes de un país aquejado de enormes males de difícil resolución: los problemas socio-políticos del país son la causas de que los haitianos, al igual que las ranas, estén muriendo víctimas de la violencia (generada, en este caso, por el tráfico de drogas). Y estas noticias dramáticas y cotidianas tampoco acaparan las primeras planas periodísticas, pues parecen importar al público tan poco como la desaparición de los batracios.

Según señalaba anteriormente, creo que la novela combina realidad y ficción de una forma tan novedosa y original, que podríamos incluso llegar a calificarla como una obra de nuevo periodismo única en su clase. Mantiene la información objetiva y factual separada de la ficción. Proporciona información real, pero al mismo tiempo ilustra por medio de la

ficción el tema que ha tratado de forma expositiva y cuasi periodística. En mi opinión, con esta obra Montero ha inventado una forma nueva y distinta de escribir nuevo periodismo.

2.7. Novelas de ficción y nuevo periodismo

La trenza de la hermosa luna, *Del rojo de su sombra* y *Tú, la oscuridad* son tres novelas en las que Mayra Montero aborda diferentes cuestiones sobre la realidad político-social y la cultura haitianas. Una de estas obras, *Del rojo de su sombra*, pertenece abiertamente al género del nuevo periodismo, pues según queda establecido en el contrato autor-lector, presenta sucesos reales levemente ficcionalizados. Este género se ocupa de profundizar sobre cuestiones que la prensa oficial ha tratado superficialmente, debido a que se trata de temas sensibles a los intereses económicos o políticos. Mediante el uso de distintos recursos literarios las historias verdaderas se velan ficcionalmente para proteger a los informantes o a las personas implicadas

La estrategia de Montero en sus primeras dos novelas haitianas consistirá en la contraposición del foco interno de la ficción -mediante la fantasía urdida por el realismo mágico a través del vudú y por las alusiones a los sentidos, especialmente al olfativo-, con el foco externo de la noticia, de los hechos reales y de la situación político-social haitiana. De la misma manera en que algunos de los nuevos periodistas clásicos (Wolfe, Mailer, Tompson, Hunter...) recurrieron a la metaficción para conseguir un foco interno ficticio que se contrapusiera al foco externo de los hechos reales o periodísticos, Montero recurre a la magia del vudú, al realismo mágico, como estrategia para acercarse a estas realidades extremas -y a veces surrealistas- de los tiempos postmodernos.

Las novelas *La trenza de la hermosa luna* y *Tú, la oscuridad*, aunque no pertenecen al nuevo periodismo, poseen, como he señalado anteriormente, algunas características de este género: la documentación o la inmersión previa, que hará posible que el escritor logre describir de una manera detallada y realista las situaciones, el escenario, los personajes y sus rasgos; el hecho de abordar asuntos recientes, de la actualidad, y el uso del símbolo, el mito y la alegoría que le permite al autor tratar algunos temas delicados o comprometedores veladamente, a la vez que le sirve para transmitir emociones y acercarnos al mundo afectivo de manera más instintiva.

La trenza de la hermosa luna es una novela de ficción, pero está inspirada en testimonios de haitianos que vivieron el levantamiento popular contra Jean Claude Duvalier, y relata fielmente muchos de los sucesos que acontecieron durante esos años. La autora, como buena periodista que es, se documenta rigurosamente antes de escribir, tal y como lo hacen los nuevos periodistas. Trata temas de interés periodístico, como la participación de los hounganes en el gobierno de los Duvalier, o temas sociales y culturales, como el de la pobreza material del pueblo haitiano y la magia de su religión vuduista. Además, crea una hermosa alegoría en la que la protagonista representa la patria lejana que se ama y que se añora cuando se está lejos, y que los recibe amorosamente cuando regresan. Este recurso a la alegoría es habitual en muchas obras pertenecientes al nuevo periodismo. (Hellmann 14)

El nuevo periodismo, al combinar el periodismo y la ficción, proveerá al lector lo más característico de ambos. La función primordial del periodismo es dar a conocer la verdad de unos sucesos; la del novelista, crear un mundo de ficción valiéndose de los recursos literarios. El escritor de las novelas de no ficción tomará unos hechos reales y los

ordenará según su interpretación particular, creando así una versión de esos sucesos que se podrá comparar con otras.

Mayra Montero nos ofrece en estas tres novelas su visión de Haití, en ocasiones esperanzadora, como al final de *La trenza de la hermosa luna*, pero en otras instancias pesimista sobre el futuro de esta nación, como es el caso de *Del rojo de su sombra* y *Tú, la oscuridad*. La primera termina con la ilusión de que el pueblo haitiano conseguirá la prosperidad con la ayuda de los emigrados que regresan después de la salida del dictador para ayudar en la reconstrucción del país. Por otro lado, en *Del rojo de su sombra*, que está basada en un mito vuduista en el que se enfrentan las fuerzas del bien y del mal, augura un futuro aciago para el pueblo haitiano al resultar vencedor el mal, palpable asimismo en el tono sombrío con que acaba la obra. En *Tú, la oscuridad*, al igual que en la anterior, lo que prevalece es la muerte: al igual que las ranas se extinguen, el pueblo haitiano está abocado a la desaparición ocasionada por los distintos problemas político-sociales del país. Lograron salir de la sangrienta dictadura de los Duvalier, pero cayeron en las garras del narcotráfico ligado a las altas esferas gubernamentales. La situación para el pueblo continúa igual: pobreza, escasez de alimentos, desempleo, persecución, injusticias y muerte.

Del rojo de su sombra, a diferencia de las anteriores, no se desarrolla en Haití, sino en la frontera con República Dominicana, ya que trata de la diáspora haitiana, que emigra en busca de empleo y de progreso. Retrata la dura vida que llevan los obreros de la caña y de los sembrados de henequén, la pésima alimentación, la falta de servicios de salud, las viviendas tan inhóspitas donde les toca vivir. Sólo encuentran refugio para esta existencia miserable en la religión vuduista, y en especial, en el rito del Gagá. En la novela, la autora se vale del símbolo y de los patrones míticos, propios del nuevo periodismo, para presentar

la opresión que sufre el pueblo haitiano. El nuevo periodista toma partido por los silenciados, por los marginados, para denunciar la explotación de la que son objeto. Se nos presenta al pueblo haitiano como trabajador y profundamente religioso. En esta novela, que se desarrolla también después de la dictadura duvalierista, aparece igualmente el problema del narcotráfico como generador de conflictos y de violencia. Se suma a esta denuncia de problemas políticos, socioeconómicos y culturales reales, otro problema de índole social: la violencia machista. De las tres novelas, ésta es la única que, según establecimos antes, establece en el contrato autor-lector el carácter real de los hechos narrados, así que estaría muy próxima al género del nuevo periodismo.

Los textos de esta corriente, al combinar hechos reales con ficción crean cierta tensión, y a menudo relatan sucesos que han sido silenciados por la historia oficial. El autor les presta así su voz a los que no la tienen, a los más pobres, a las masas explotadas y abusadas por los más poderosos. Se valdrá de una trama ficticia que nos inducirá a pensar, a tomar conciencia sobre unos hechos, que por su crueldad, por su violencia o por su sordidez, nos parecerán increíbles y que nos iluminarán para conocer una verdad mayor.

A pesar de que dos de las novelas haitianas no pertenecen al nuevo periodismo, tanto *La trenza de la hermosa luna* como *Tú la oscuridad* logran concienciar al lector sobre la situación haitiana y sobre los peligros de un desarrollo que no respeta la naturaleza, además ayudarle a mirar de una forma más respetuosa la religión vuduista. Creo que al ser obras de una periodista que es a la vez novelista, consiguen transmitir la verdad por medio de la ficción, acercándose a esa fusión tan característica del nuevo periodismo.

Capítulo 3. Las novelas cubanas

Como un mensajero tuyo (1998) y *Son de Almendra* (2005) tratan temas de la historia, la etnografía, la política y la cultura cubanas. En ambas obras se ve reflejado el pueblo cubano: las distintas razas que lo forman, sus costumbres y creencias, su historia, sus problemas políticos y sociales. Al igual que en las novelas anteriores se encuentra presente el realismo mágico; en la primera, ligado a la santería, y, en la segunda, de forma exenta, sin mostrar relación alguna con la religión. La primera relata la visita de Caruso a Cuba en el 1920 y la segunda los manejos de la mafia en la isla durante los últimos dos meses de 1957. En ambas se ofrecen hechos verídicos ficcionalizados, algo característico del nuevo periodismo.

3.1. *Como un mensajero tuyo* y la influencia de Carpentier

La primera novela de tema cubano de Montero, *Como un mensajero tuyo*, presenta la huella del Carpentier de *El siglo de las luces*. De la misma forma en que este escritor establecía un diálogo intertextual entre su obra y la serie de los “Caprichos” de Goya, titulada “Los desastres de la guerra”, Montero juega con el paralelismo entre la ópera *Aída*, de Verdi, y los sucesos relatados en su novela. Y para que no haya confusiones, ambos destacan abiertamente el paralelismo al incluir epígrafes que apuntan claramente hacia el texto ausente: en Carpentier los epígrafes los forman los títulos de esta serie de grabados; en Montero, un verso extraído del libreto de la ópera *Aida*. En el primer caso se refuerza el mensaje antibelicista ya presente en los grabados de Goya, mientras que en el segundo se refuerza la dimensión trágica de un amor gobernado por la fatalidad (hay que recordar que en *Aída* los amantes planifican huir para poder vivir su amor en otras tierras, pero su

destino es otro: Radamés es condenado a muerte por traición y Aída se sacrifica y muere por amor con él). *Como un mensajero tuyo* resalta asimismo la fuerza del destino y el amor de la Aida cubana, que, al igual que la princesa etíope, está dispuesta a ofrendar su vida por su pasión. Ambos textos parecen subrayar la creencia en un destino inexorable, aunque hay que subrayar que la trayectoria de la Aida cubana no se cierra con la muerte en compañía del amado, tal y como se había pronosticado, y esa desviación se produce gracias a la intercesión de los orishas.

En *El recurso del método* (1974), el mismo Carpentier había tratado ya el asunto, que Montero retoma y desarrolla en esta novela, de la explosión de la bomba en el Teatro Nacional y la huida de Caruso por las calles de La Habana. Pero la influencia de Carpentier se percibe asimismo en el interés de la escritora por la historia y por la música y en su afán por estudiar los elementos étnicos y culturales que conforman la identidad del pueblo cubano. En la novela *Ecué-Yamba-O* (1933), Carpentier abordó el tema de la santería cubana, que interesa igualmente a Montero, quien lo desarrollará con detalle en *Cómo un mensajero tuyo*. Sin embargo, la visión que *Ecué-Yamba-O* presenta de este culto africano es negativa, pues sólo lo conceptualiza como brujería (es una mirada externa y radicalmente ajena). La novela refleja así las creencias prevalecientes en aquella época entre los criollos: se pensaba que las obras espirituales de la santería iban dirigidas a hacer daño. Y, de hecho, en el momento en el que Carpentier escribe su novela, el único estudio riguroso que existía sobre la santería era el que ofrecía la trilogía de Fernando Ortiz formada por *Los negros brujos*, *Los negros esclavos* y *Los negros curros*. Y en estas obras –hay que subrayarlo– se presenta la santería como brujería o como un conjunto de supersticiones que mantenían el pueblo en la ignorancia, al tiempo que se acusaba a los

practicantes de este culto de diversos crímenes y actos abominables: sacrificios humanos, necrofilia y aberraciones sexuales (Cole).

Por el contrario, la visión que Montero ofrece de la santería, aunque se inspire en Carpentier, es diametralmente opuesta y ensaya una mirada empática e interna. La autora escribe después de investigar y documentarse a fondo sobre estas creencias; sabemos, por ejemplo, que conocía muy bien el libro de Lydia Cabrera, *El monte*, pues muchos de los nombres escogidos para sus personajes afrocubanos están extraídos del trabajo de la antropóloga habanera. *El monte* es así un texto fundamental para acercarse al fenómeno de la santería, y de él escribe George Cole en su artículo “Transculturo cubano”, que “[d]e todos los libros publicados hasta este momento, éste es el que comienza a mostrar la complejidad de las prácticas religiosas de la santería, su rica tradición oral, la relación entre las deidades e información sobre una gran cantidad de sus rituales” (5).

La diferencia de planteamiento es, por otra parte, perfectamente lógica, ya que Montero escribe su novela muchos años después que Carpentier, y conoce la obra de Lydia Cabrera, al tiempo que tiene a su disposición un amplio conjunto de estudios relativamente recientes sobre la santería. Por ello ofrece una visión más respetuosa de este culto sincrético de origen africano. Y es que, como han demostrado los trabajos de campo más rigurosos, la santería abarca mucho más que supersticiones y brujería. Cada creyente tiene una rica vida espiritual acompañado por sus santo que lo protegen y lo guían en la vida y además atesora un saber milenario de curación de los enfermos por medio de hierbas, hojas y otros remedios naturales.

3.2. El elemento africano en la cultura cubana: la santería

La presencia de la santería en *Como un mensajero tuyo* refleja el fuerte arraigo de las creencias de origen africano en el pueblo cubano. La novela nos presenta un microcosmos de la sociedad cubana, especialmente durante la primera mitad del siglo veinte, y aparecen representadas las tres etnias conformadoras del pueblo cubano. Sin embargo, como los protagonistas no pertenecen a la cultura dominante, sino a las clases trabajadoras -a las masas mulata, negra y china-, la religión que profesan es la de estos grupos minoritarios que paulatinamente se ha extendido hasta ganar adeptos entre grandes núcleos de la población blanca.

La influencia africana se percibe fuertemente en las diversas manifestaciones de la cultura cubana: en la música, en el baile, en la literatura, en las artes plásticas. Sin embargo, donde se manifiesta con mayor fuerza es en la vertiente religiosa. La santería es un culto sincrético nacido en Cuba que combina las creencias africanas de la religión yoruba, procedente del oeste de África, con los santos del catolicismo.

Según expone Lydia Cabrera en *El Monte*, para comprender al pueblo cubano hay que conocer al negro, pues el peso de la influencia africana en la misma población es incalculable (9). Y no podemos separar al negro de su religión, pues ésta es algo inherente a su naturaleza. Dependen de ella para todo: su buena fortuna la determinan sus dioses, su éxito en el amor, en los negocios, su salud, su protección contra el mal que otros puedan hacerles, todo está en manos de sus deidades.

Entre los siglos XVI y XIX, se importaron cientos de miles de esclavos africanos a Cuba para trabajar principalmente en las haciendas azucareras. La mayoría de éstos procedían del oeste de África y hablaban la lengua yoruba. Trajeron sus mitos sobre la

creación del mundo y de los hombres; sus deidades y ritos africanos, sus conocimientos sobre el uso de plantas para curar las enfermedades y su magia para conseguir el amor, para librarse del mal, para hacerles daño a sus enemigos y para mucho más. Los amos españoles pretendían que los esclavos se convirtieran al catolicismo -los obligaban a bautizarse y a practicar los ritos de la iglesia católica- y los esclavos, en un afán por preservar sus creencias y, a la vez, librarse de los castigos de los amos por continuar con sus costumbres religiosas, equipararon los dioses africanos con los santos católicos, creando un culto mestizo en el que seguirían adorando a sus dioses africanos, pero bajo la apariencia de los santos del catolicismo.

Por ejemplo, Changó era para los africanos el dios del rayo, del trueno y de la guerra, mientras que Santa Bárbara era la santa católica que se invocaba cuando tronaba y se la asociaba asimismo con la guerra; basándose en estas similitudes, se fundió sincréticamente uno con la otra. Al rezarle los esclavos a Santa Bárbara, estaban invocando a su dios africano Changó. A cada santo se le asigna un color o colores y unos rituales que los seguidores debían realizar para conseguir su favor.

Los mitos y leyendas de la religión yoruba explican el origen, las costumbres, los ritos y las creencias de este culto que se conservaban por medio de la tradición oral (Llorens 6). La región de origen de este credo es muy extensa, por lo que todos los practicantes de estas creencias no adoraban a los mismos dioses, sino que había un orisha para cada localidad. Las divinidades que eran adoradas por un gran número de tribus se convirtieron en los orishas más importantes y así pasaron a formar parte del “panteón”, los dioses adorados por la mayoría de las tribus (Llorens 40- 41).

Entre los yoruba existe también la idea de la trinidad de sus dioses principales. Son estos Olofi, Olodumare y Olorún. Se cree que la idea de la trinidad surgió por influencia del catolicismo (Llorens 20). Los tres dioses son uno solo y la deidad más importante para los yoruba es Olodumare, que controla todo lo que ocurre en el mundo y es el que tiene potestad sobre la vida o la muerte de los habitantes de la tierra. También se adora a Olorún, dios del sol, de la energía vital que procede de este astro. Se cree que estos dioses mayores no se interesan tanto en las vidas de los hombres como los orishas, que son divinidades de menor jerarquía y en un tiempo remoto compartieron la vida en la tierra con los hombres. Por sus virtudes llegaron a conocer y a dominar las fuerzas de la naturaleza y al morir pasaron a convertirse en santos, en dioses.

Los orishas son así una especie de intermediarios entre los hombres y los dioses, y algunos de los mitos sugieren que fue el propio Olodumare quien los creó, aunque en otros se presenta a Yemayá, la diosa del mar, fuente de toda forma de vida, como la madre y creadora de éstos. Cada orisha tiene un poder conferido por los dioses para dominar algún aspecto de la naturaleza y se supone que el dios creador envió a cada uno a la tierra con una misión. El creyente debe ofrecer alimentos, sacrificios y oraciones a sus orishas para conseguir a cambio que éste le trueque la suerte, lo sane de una enfermedad o lo ayude con algún problema.

Cada uno de los orishas requiere ciertos elementos para su adoración que el feligrés debe conocer y recordar antes de ofrecerle un sacrificio: un color especial, un número (éste sirve para indicar cuantos objetos hay que ofrecerle), un día en que se celebra su fiesta, unas ofrendas preferidas, unos collares distintivos y unas plantas específicas en las que reside su poder (Llorens 46).

En la santería hay dos clases de sacerdotes: el santero o babalocha, y el babalawo. La diferencia entre ambos consiste en que el último está iniciado en la práctica de la adivinación; a las sacerdotisas se les llama iyalochas. Para llegar a ser santero se requiere pasar por un largo proceso de iniciación en el que el candidato debe memorizar las oraciones, conocer las historias y el poder de los orishas, y las ceremonias de esta fe. Los santeros son los tributarios de la magia, saben para qué se utilizan las distintas hierbas y dónde conseguirlas; además, mediante la posesión (cuando son montados por su santo), éste les indica lo que quiere y el orisha logra comunicarse con los feligreses por medio del santero. Otras funciones del santero son enseñarles a los feligreses las historias de los santos, preparar resguardos o amuletos para protegerse del mal, preparar los collares, conducir los ritos y ocuparse de que estos se lleven a cabo según las normas.

Escribe sobre los santeros Idalia Llorens en *Raíces de la santería*:

Para ellos la magia es en esencia una fuerza neutral, con una capacidad para alterar las leyes naturales del hombre. Creen que pueden controlar los problemas terrenales con simplemente manipular, por medio de la magia y con la ayuda de los orishas, el destino de las personas. Tienen fe en que su magia funciona porque fue utilizada y enseñada en el pasado por sus ancestros (Llorens 104).

El babalawo es el rango más alto de la santería, su cargo simboliza sabiduría y conocimiento. Posee dos instrumentos que permiten la comunicación entre su cliente y un orisha: el tablero de Ifá y una especie de cadena conocida como opelé. Cada vez que el

babalawo consulta uno de estos instrumentos le sale un oddún (historia) diferente que debe interpretar. Existen dieciséis odduns principales y doscientos cincuenta y seis subordinados, que consisten en historias sobre situaciones o problemas por los que pasaron los orishas mientras habitaban la tierra. El babalawo le relata las historias al feligrés, se las interpreta o explica para que éste pueda aplicarlas a su situación particular y así estar mejor preparado para afrontar su problema.

Los yoruba creen en la importancia de la adivinación para ayudarles a cumplir con su destino. Por medio de los oráculos comprenden mejor cuál es su misión en esta vida. Creen que en el momento de su nacimiento, Olofi, una de las deidades de la trinidad, les asignó su destino delante de los orishas Elegguá y Orula, y éstos son los encargados de que cada persona cumpla con la misión que le ha sido asignada en su nueva existencia en la tierra. Para recibir la protección y ayuda de los orishas, el feligrés debe consultar a un babalawo quien le leerá su oráculo y le indicará los sacrificios y las ofrendas que debe hacerles.

Se cree que este sistema adivinatorio, conocido como el oráculo de Ifá, usa como base las enseñanzas de Orúnmila, un profeta que llegó a la ciudad sagrada de Ilé-Ifé e implantó un sistema de ética, creencias religiosas y visión mística. Algunos piensan que fue en realidad el profeta esenio Melquisedec, que aparece en la Biblia, quien trajo estas enseñanzas que el pueblo yoruba asimiló y que luego pasó de una generación a otra por tradición oral. Concluyen los historiadores que el oráculo de Ifá se parece mucho al sistema adivinatorio de los esenios, pues se basa también en las doscientas cincuenta y seis historias utilizadas para catalogar las marcas de la naturaleza. Se ha relacionado asimismo al sistema

de adivinación usado por los egipcios, el Ojo místico, debido al parecido que existe entre ambas tradiciones (Llorens 178).

Cuando una persona nace, un dios lo escoge para ser su guardián, éste será su orisha o su santo tutelar. Por medio de los oráculos, leídos por un babalawo, se puede saber cuál es el santo de uno. Cuando un individuo quiere iniciarse en la santería, le servirá a este dios. Después que esta persona se haya iniciado, se forma una alianza con su dios tutelar, pero, además, entra en contacto con otros dioses que le ayudarán también en su paso por la vida.

Algunos de los orishas más importantes mencionados en la novela son: Obatalá, dueño de las cabezas humanas, de los sueños y de los pensamientos; a él se acude cuando se necesita paz mental; se relaciona con Oddúa, que es el dueño de los secretos. Orula es el principal consejero de los hombres, les revela el futuro y les permite influir sobre él. Es poseedor del secreto de Ifá, el oráculo supremo y personifica la sabiduría y la capacidad de influir sobre todo destino, por adverso que sea. Elegguá guarda relación con Orula, pues también habla a través de los oráculos y tiene las llaves del destino, personificando el azar y la muerte. Yemayá, se presenta como “una hermosa matrona de senos prominentes” (Llorens 61) y es la madre de todos los orishas, puesto que reina en el mar. A ella se acude para atraer la fertilidad y proteger la femineidad y tiene cualidades de la luna. Se cuentan historias contradictorias sobre la relación entre esta deidad y Changó. Algunos afirman que es la madre de Changó, otros, que sólo es la madre de crianza y que Changó es hijo de Obatalá. Changó es el dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los tambores, del baile, la música y la belleza viril. (Carbó, Obes 3)

Por último, mucha gente piensa que la santería y el vudú son la misma religión, pero no es así. Los practicantes del vudú adoran el dios de la serpiente y se cree que este culto

procede de los dahomeyanos, quienes invadieron y conquistaron las regiones de Ardra y Whydah, lugar de procedencia de la mayoría de los esclavos que llevaron a Haití y otras colonias francesas y que hablaban la lengua de los ewe. Estos esclavos fueron llevados también a Luisiana, donde se practica asimismo el culto a la serpiente. Se piensa que otras tribus africanas también aportaron diferentes elementos al desarrollo de este culto, que según Milo Rigaud, un francés que vivió por más de treinta años en Haití y lo estudió con detenimiento, lejos de ser un culto primitivo es una religión de extraordinaria belleza y con un propósito teológico. Otro estudioso del vudú, el haitiano Her-Ra-Ma, en su libro *Los demonios del culto vuduista*, afirma que la fuente de las religiones africanas se encuentran en las civilizaciones etíopes, egipcias y asirias.

Los practicantes del vudú adoran a los espíritus de sus antepasados, los loas, mientras que en la santería se les rinde culto a los orishas. El concepto del orisha presenta un parecido con la teología egipcia, aunque no rechaza el culto a los antepasados. El hounfort o templo del vudú tiene un palo central decorado con una banda en espiral pintada de varios colores que representa al dios principal, Legba, y a las serpientes. Por otro lado, en las casas de santo de la santería no existe el poste central y el lugar de adoración, a diferencia del hounfort que muchas veces está manchado con sangre coagulada, está muy limpio. Otra diferencia entre los dos cultos es que en la santería se utilizan soperas para guardar el espíritu de los antepasados, mientras que éstas no se utilizan en el vudú. En los rezos de la santería se utiliza la lengua yoruba, mientras que en el vudú se mezclan el francés con el creole.

Ambas creencias tienen en común su origen africano, el politeísmo, su respeto por los montes y por todos los elementos de la naturaleza. Además, comparten algunos dioses,

como por ejemplo, Changó. En ambas religiones los dioses montan a uno de los iniciados, es decir utilizan el cuerpo de uno de éstos para comunicarse con los demás y preparan resguardos y amuletos para protegerse del mal.

3.3. *Como un mensajero tuyo*: el argumento

Enriqueta Cheng, anciana que vive en la Cuba castrista, recibe la visita de un joven que le trae unas fotografías de la tumba de Enrico Caruso, de la casa en la que nació el cantante en Nápoles, de La Scala de Milán y de otros lugares donde actuó y vivió el tenor italiano. A cambio de éstas, Enriqueta le entrega un huevo de oro con una inscripción: “Recuerdo de la bomba que nos hizo arder.” El huevo tiene también una astilla desprendida del techo que derrumbó el día de la explosión y que, supuestamente, Caruso le regaló a la madre de Enriqueta, Aida Cheng. Le entrega, asimismo, varias libretas escritas por ella en las que cuenta la historia de amor frustrado que vivieron sus padres: Aida Cheng y Enrico Caruso.

Antes de la llegada de Caruso, Aida trabajaba con su madre como costurera. En su taller conoce a Baldomero, un hombre casado; se enamoran y ella sale encinta. La mujer de Baldomero, al enterarse de que su marido va a tener un hijo con la costurera, se suicida; pocos años después muere Baldomero y, más adelante, muere también la niña. Las muertes de su marido y de su hijita deprimen a Aida, pero con el paso del tiempo se recupera.

Aida y Caruso se conocen a raíz de la explosión de la bomba que estalla mientras él interpreta la ópera *Aída* en el Teatro Nacional de La Habana. El tenor sale huyendo y llega a la cocina del Hotel Inglaterra, donde Aída está entregando un encargo. Ella se ofrece para

llevarlo a un lugar seguro y van a Regla, donde vive su padrino. Varios meses antes de que Caruso llegara a Cuba, el babalawo padrino de Aida ha visto, al leerle el ékuele (un recurso adivinatorio de los santeros afrocubanos), que Caruso venía a morir a Cuba, que se enamoraría de ella, y que la muchacha correría la misma suerte que el cantante. Para proteger a su ahijada, Calazán le prepara un resguardo que se debe poner cuando escuche el bombazo, después debe llevar al cantante a Regla para que el sacerdote negocie con los dioses africanos y consiga que Caruso no muera en Cuba, y salvarla a ella. Aida y su madre visitan además a Yuan Pei Fu, el verdadero padre de Aida y gran babalawo entre los chinos, para que también trate de protegerla del mal.

Yuan Pei Fu había llegado a Cuba con apenas ocho años, a mediados del siglo XIX, y formaba parte de un grupo de trescientos hombres que había salido de Cantón con una imagen de Sanfancón, al que le pedían que los llevara sanos y salvos a su destino. A medio camino, se enferman muchos de ellos y mueren durante la travesía, víctimas del tifus y del cólera. El padre de Yuan es uno de los que fallece en el trayecto, no sin antes encargarle a su hijo la imagen del santo. Los chinos desembarcan en Regla, pueblo de negros, así que el gran babalawo chino conoce la virtud de los chinos y la de los africanos, pues se crió entre ellos.

Tal y como había predicho Calazán, Aida y Caruso se enamoran y ella le pide que hagan un hijo. Después de rendirle culto a los dioses africanos, Caruso debe continuar su gira por dos de las regiones de Cuba: Santa Clara y Cienfuegos. Enrico invita a Aida a acompañarlos; ya antes le había prometido que se la llevaría con él a Nápoles. Mientras están en Santa Clara, Caruso recibe un anónimo en el que lo amenazan de muerte. En Cienfuegos, se enferma del estómago y piensa que lo han envenenado. Se siente agobiado y

se lo cuenta a Aida, le dice que ya no confía en nadie, ni siquiera en sus empleados más allegados, ella le asegura que lo protegerá y planifica la huida de ambos. Aida consigue que los negros del cabildo de Palmira los ayuden a escapar a Trinidad.

Al tercer día de estar en este pueblo, se meten unos hombres en la casa, golpean a Enrico y la secuestran a ella. En el forcejeo de Aida para defenderse, se corta tres dedos de la mano izquierda; los asaltantes se la llevan herida y la esconden en una cueva. Al día siguiente la rescatan los del cabildo de Palmira, la llevan de nuevo a la casa de Trinidad donde ve a Caruso por última vez, luego la transportan al hospital. Al salir de allí, enloquece cuando se entera de que Caruso se ha ido. Con el paso del tiempo, recupera la cordura y da a luz a su hija. Cuando la niña tiene cinco meses, muere Enrico; la noche antes, Aida y su madre sienten los pasos y ven la silueta de un hombre que se detiene frente a la puerta, la niña no para de llorar; ambas piensan que es Enrico, y luego Calazán les explica que vino a conocer a su hija y a despedirse, pues cuando alguien deja asuntos pendientes, su alma viaja a resolverlos. Dos días después, los periódicos traen la noticia de la muerte del cantante ocurrida en Nápoles. Aquí termina la historia de Aida Cheng, tal y como se la contó a su hija Enriqueta cuando estaba enferma de cáncer y a punto de cumplir sesenta años (Enriqueta tenía entonces treinta y uno).

No obstante, la novela no termina aquí, ya que la narración de Aida aparece constantemente interrumpida por textos en cursiva en los que Enriqueta explica las averiguaciones que ha realizado por su cuenta para corroborar la historia de su madre. Incluye información sobre Caruso: sus achaques y sus hábitos; sus acompañantes en el viaje a La Habana, su contrato de \$80,000 por cantar en Cuba y el recibimiento que le dieron. Menciona también las amenazas que le había hecho la Mano Negra siciliana años

atrás y un anónimo que recibe en el barco en el que viajaba hacia Cuba y en el que le exigían que renunciara a sus funciones en el Teatro Nacional o se exponía a que le ocurriera una desgracia. El grueso de esta información parece sacado de los periódicos de aquella época.

Esta documentación se ve complementada con la información aportada por testigos que estaban en el teatro el día que explotó la bomba. Así Enriqueta entrevista a la persona que rescató a la soprano Gabriella Besanzoni, a un boticario que fue uno de los detenidos por la explosión, a varios periodistas que escribieron sobre el tenor, quienes le brindan datos nuevos con respecto a la visita de Caruso a Cuba y los pormenores de lo que ocurrió en el teatro. Asimismo interroga a varias amigas de Aida, que le cuentan todo lo que recordaban de la relación entre Aida y Caruso, y aunque algunas ofrecen datos que no concuerdan exactamente con los de Aida, coinciden en lo esencial. Después de la muerte de su madre, Enriqueta visita en Cienfuegos al doctor Benito Terry, el que curó a Aida cuando estaba herida y quien corrobora la versión de su madre.

Entre los periodistas entrevistados está Arturo Cidre, que estuvo presente en el teatro cuando estalló la bomba e investigó los hechos para escribir un artículo. Éste le proporciona a Enriqueta muchos datos que puede confrontar con los de su madre y con lo que había leído en los periódicos. Cidre también le brinda las distintas versiones que la gente ofrecía sobre lo que había hecho Caruso mientras había estado desaparecido, y una de éstas concuerda con lo que su madre la había contado.

Finalmente, Enriqueta se casa con Israel Trujillo, un relojero, hermano de Abadelio, periodista homosexual que entrevistó a Caruso en Santa Clara. No tuvieron hijos; después de enviudar, Abadelio se muda con ella para acompañarla. Enriqueta trabaja por muchos

años como locutora y artista radial. Muere Abadelio, y ella se queda viviendo en la casa de la calle Amargura, acompañada por un gato, hasta que es muy anciana y recibe en su casa la visita de un joven que le trae las fotos de la tumba de Caruso a cambio del pedrusco de oro.

3.3.1. El autor en el texto: actitud, postura, punto de vista, implicación

La autora asume una actitud externa narrativa-descriptiva al retratar la sociedad cubana de 1920 y, en general, la del resto del siglo XX. La novela ofrece una amplia información histórica, empezando por la visita de Caruso a Cuba, la llegada de los chinos a la Isla en calidad de esclavos, la popularidad de la ópera entre las clases más altas de la sociedad cubana durante esos años o el arraigo de la santería entre los descendientes de los africanos y su auge entre las clases bajas, fueran o no descendientes de africanos.

Se combinan algunos sucesos reales, como los que ya he mencionado anteriormente, con otros ficticios: los amores del tenor con una mulata china cubana. Se relacionan estos hechos con la mezcla de razas que conforma la sociedad cubana, ya que los personajes principales de la historia son descendientes de los africanos que se han mezclado con los blancos y con los chinos y forman las clases populares. Sus creencias en la santería se nos ofrecen mezcladas a su vez con el culto a Sanfancón, que practican los chinos, y con el catolicismo hegemónico

También, en ocasiones, especialmente en las secciones en las que la narradora es Aida, se percibe una actitud intimista, pues la protagonista expresa sus sentimientos. Le cuenta a su hija su apasionada aventura con Caruso, el amor que surge entre ambos y el gran dolor que le causó la separación. En el relato de Aida domina una postura subjetiva-

afectiva. En los textos escritos por Enriqueta predomina, por el contrario, una postura objetiva porque muchos de sus pasajes resumen información localizada en los periódicos, como explicaremos más adelante.

En lo que respecta al punto de vista, el capítulo inicial de *Como un mensajero tuyo*, presenta un narrador observador en tercera persona que se sitúa en el interior del personaje del joven que visita a Enriqueta y nos presenta sus pensamientos y sus acciones. Sin embargo, es un narrador omnisciente selectivo, pues sólo conocemos lo que piensa el joven, pero no lo que piensa Enriqueta.

Se sentía incómodo siempre que recorría aquel trozo de La Habana Vieja. Le molestaba el olor, un vaho de aguas negras mezclado con el vapor del diesel quemado. Le daban grima los balcones, apuntalados con maderas ya podridas que a su vez habían sido apuntaladas con otras que estaban a punto de pudrirse (15).

La técnica de focalizar desde la mente del personaje le permite al narrador criticar, desde la subjetividad del personaje, el deterioro que percibe en algunas zonas de La Habana Vieja. El menoscabo de la capital cubana que describe el personaje sirve para ubicarnos en el período especial en que se dejaron de recibir materiales de la Unión Soviética y los cubanos tuvieron que luchar por su cuenta para poder subsistir. En esta primera parte de la novela, cuya historia se desarrolla en fechas cercanas a las de la publicación de la obra, parece que la autora critica la situación difícil que se vivía en Cuba por aquellos días, y no sólo la escasez de materiales de construcción, sino también de alimentos y servicios. El lector descubre así, por ejemplo, que Enriqueta hace más de cuatro años que está sin

teléfono. Pero estos juicios no se encuncian abiertamente, sino por medio de la narración y de los diálogos. El narrador se coloca a una distancia alejada de lo que cuenta: “Estaba preparado para lo peor. Para que ella le dijera que lo había vendido, creyendo que él no iba a volver; o que una noche se lo habían robado, robaban mucho últimamente en la ciudad [...]” (18). En este fragmento se puede observar que la alusión ofrecida como al paso contribuye a denunciar la situación que se vive en La Habana: a las carencias materiales y la falta de servicios se suma la creciente inseguridad y la criminalidad.

Pero en la novela aparecen dos narradoras más: Aida y Enriqueta. Cuando narra Aida habla de su experiencia y le cuenta a su hija hechos entrañables. Asume así una actitud subjetiva, y una distancia íntima o próxima. “Pienso que mi madre nunca quiso a Noro Cheng, su esposo. Lo conoció cuando él era ya bastante viejo, y ella sólo tenía dieciséis años” (30). Por otro lado, en los fragmentos de los que es responsable Enriqueta, encontramos también una visión subjetiva y próxima, que, sin embargo, y por momentos, deja paso a un relato más objetivo y externo, particularmente cuando resume información extraída de los periódicos. En el texto que sigue, Enriqueta escribe en primera persona, con una distancia íntima, pues trata sobre el origen de su madre y de sus abuelos maternos.

El nombre de mi madre era Aida Petrirena Cheng -yo también llevo su apellido-, hija de Noro Cheng Po, un emigrante chino que se hizo comerciante en Cuba, y de Domitila Cuervo, parda que a su vez nació de los amores entre una negra de origen lucumí que se llamaba Petrona, y un español cuyo nombre nunca supimos, pero sí el apellido, aquel Cuervo con el que reconoció a su hija (23).

Sin embargo, al referirse a Caruso y describir su llegada a La Habana y el recibimiento que le hicieron los amantes de la ópera, la voz de Enriqueta se asimila a la de un narrador distante, que describe los acontecimientos desde fuera. Esto es lógico, puesto que Caruso es un extraño para ella y la información proviene de fuentes periodísticas, pero curiosamente Enriqueta adquiere también la condición de narrador omnisciente que reconstruye narrativamente sucesos y acontecimientos que pertenecen a la esfera de la intimidad y cuyo conocimiento, por lo tanto, difícilmente estaría al alcance del personaje. Así por ejemplo escribe Enriqueta: “Tan pronto ocuparon sus habitaciones, y en lo que Caruso tomaba un baño, Mario, su valet, le ordenó a una camarera que sustituyera las sábanas de algodón de la cama del tenor, por unas sábanas de lino que no le quiso entregar a la mujer hasta que ésta se hubo lavado las manos” (49). En este caso, por lo tanto, más que de una información veraz se trata de una reelaboración imaginativa y responde a un principio de verosimilitud realista.

En la novela se puede apreciar, por otra parte, una amplia diversidad de puntos de vista, pues no sólo aparecen los tres narradores principales: el narrador en tercera persona responsable del primer capítulo, Enriqueta y Aida, sino que todas las personas a las que Enriqueta entrevista, se convierten asimismo en narradores de lo que vieron y experimentaron y son también testigos de unos sucesos que cuentan en primera persona. Valga como ejemplo un fragmento de la entrevista al boticario del Cerro:

Vea que perdí la botica. Me desmoralicé del todo, me derrotó aquella injusticia que me hicieron. Es verdad que llevé un paquete a la función, y los

que me vieron con aquel paquete pensaron que se trataba de la bomba. Pero eran unos frascos de Tonikol que pensaba entregar cuando saliera del teatro (105).

3.3.2. Enriqueta Cheng: periodista en la ficción

Mayra Montero ha reconocido en más de una ocasión que sus novelas se lo deben todo al periodismo; pues bien, en ésta incorpora las técnicas periodísticas dentro de la ficción para crear una obra diferente, en la que, en un juego casi de *mise en abyme*, la historia contada se va desvelando a través de técnicas de investigación que recuerdan mucho al nuevo periodismo. Además, emplea con libertad los recursos literarios de los novelistas, entre ellos la técnica de la caja china, con la que consigue desplegar distintos niveles narrativos -una narración dentro de otra-, o los múltiples relatos trenzados de distintos personajes, transcritos por Enriqueta.

Y es que la hija de Aida actúa como periodista en sentido estricto cuando expone los datos que ha conseguido por medio de su investigación de las fuentes documentales y a través del contacto directo con varios de los personajes que vivieron los hechos que quiere describir y relatar. Trata de descubrir la verdad, por eso entrevista a distintas personas que, a veces, ofrecen versiones diferentes a la que le había contado anteriormente su madre. Enriqueta presenta la información tal y como se la transmiten los testigos directos o indirectos, y le corresponde al lector llegar a su propia conclusión sobre lo que ocurrió en realidad. En sus entrevistas, dialoga con personajes de diferentes clases y de diversos sectores sociales y profesionales: periodistas, cronistas de espectáculos, un boticario, un

empleado de almacén, un médico, una cocinera, una prostituta, varios chinos empleados de una lavandería...

Enriqueta recurre así a la técnica del reportaje. Como señala Campbell, “[u]n reportaje es una indagación, una investigación sustentada en datos provenientes de la realidad, de uno o varios declarantes que se identifican civilmente o de documentos” (Campbell), y eso es precisamente lo que hará Enriqueta dentro de la ficción, en su intento de aclarar la relación entre su madre y Enrico Caruso. Se comporta como un periodista, pues transcribe lo que le contaron los testigos de esos sucesos, pero a la vez, como un verdadero profesional, debe contrastar las diferentes versiones y corroborar los datos. No puede fiarse de un solo informante –aunque éste sea su propia madre-, y se vuelca en la consulta de periódicos y en las entrevistas a personas que estuvieron relacionadas con los sucesos, acercándose así poco a poco a lo realmente sucedido. Los datos provienen de documentos y de personas que aparecen identificadas con sus nombres para responsabilizarse de sus declaraciones.

Por otro lado, la historia de amor que se cuenta y que supuestamente ocurrió entre Aida y Caruso parece escasamente verosímil, pues no coinciden los datos proporcionados por Enriqueta, obtenidos de sus investigaciones periodísticas, con el comportamiento de Caruso, según lo describe Aida. En los textos de Enriqueta, Caruso aparece como un hombre extremadamente escrupuloso: no se secaba con las toallas del hotel, tampoco usaba las sábanas provistas allí, había que ponerle sábanas de lino y había que cambiárselas con frecuencia. Sus hombres no le entregaban las sábanas a la mucama hasta que ésta no se hubiera lavado las manos. Caruso tampoco aceptaba los pañuelos que le ofrecían sus acompañantes después que el de él estaba sudado. El Caruso que conoció Aida, a diferencia

del que nos presenta Enriqueta, se pone la ropa y los zapatos del difunto marido de ésta sin chistar y se acuesta en la cama que le proveen en la casa de Calazán, un negro pobre, sin tan siquiera preguntar si han cambiado las sábanas. Se codea con los negros y mulatos amigos y parientes de Aida sin recelo, lo que parece poco creíble a la vista de su reacción cuando se le acerca una negra en la calle. Caruso, se nos dice, quedó impresionado porque la negra tenía las mejillas grises, la frente hundida y los párpados vueltos hacia arriba. En la historia de Aida, sin embargo –y éste es uno de los elementos que debilita su versión de los hechos- el cantante no se impresiona con la ceremonia en la que se rinde tributo a los orishas ni durante el despojo que le hace Calazán, así es que el comportamiento que describe Enriqueta, según las fuentes documentales, no parece ajustarse a las reacciones hacia los negros ni hacia la santería que relata Aida, y se crea una tensión entre dos imágenes alternativas.

Sí parece verosímil, sin embargo, la convivencia armoniosa entre los descendientes de los africanos y los chinos, y la separación de estas dos clases de la burguesía tal y como se dibujan en la novela. En la descripción de la llegada y recibimiento de Caruso, se presenta el mundo de la clase alta cubana: los italianos prominentes residentes en Cuba, empresarios, señoritas de la alta sociedad, el presidente Menocal, periodistas, artistas. Todos son blancos, y al final aparece la negra que mencionamos antes, que se dirige al tenor y le recomienda que se vista de blanco. Con esas palabras parece sugerirle a Caruso que recurra a la santería (los santeros se visten de blanco) para protegerse de las amenazas de muerte que había recibido y tal vez para curarse de los achaques que padecía. El hecho de que la negra aparezca al final del texto apunta, quizás, al lugar que correspondía a los

negros en la sociedad cubana, ya que ocupaban la posición más baja en la escala social, y eran rechazados por sus costumbres y tradiciones, que se asociaban con la brujería.

3.3.3. Estructura de la novela: la muerte que ronda

Como un mensajero tuyo se caracteriza por presentar un argumento narrativo-digresivo, pues el hilo del discurso principal –y de la historia que relata– se fragmenta y se introducen otros textos que son responsabilidad de la hija de la narradora. La obra consta de tres partes: un primer capítulo que se desarrolla en el pasado reciente, durante el período especial que vivió Cuba en la década de los noventa, que sirve para enmarcar el segundo, que traslada la historia principal –el relato de los amores de Aida y Enrico– y, por último, un tercer capítulo, en el que se incluyen las averiguaciones que hace Enriqueta para corroborar los datos que su madre le había proporcionado. La historia principal se recoge en el relato autobiográfico de Aida, que se ve interrumpido por textos en cursiva, situados entre capítulos; a veces, estos textos son de carácter narrativo y en otras ocasiones, expositivos.

El primer capítulo de la novela se desarrolla en La Habana durante la década de 1990, y en él se nos presenta a una Enriqueta anciana que entrega sus libretas y el pedrusco de oro al joven visitante. Éste sería el primer relato, y es responsabilidad de un narrador omnisciente selectivo en tercera persona. Al final de ese primer capítulo se inicia el segundo hilo narrativo, incorporado como un texto en cursiva, y en el que hay un cambio en el narrador y el tiempo de la historia: por medio de una analepsis, nos traslada a una fecha indeterminada entre 1952 y 1970. El narrador es ahora Enriqueta, que ofrece algunos datos sobre los orígenes étnicos de su madre y las fechas en que ésta comenzó y terminó de contarle su historia. Esta analepsis del segundo hilo narrativo abarca un período de 18 años,

pues Enriqueta escribe desde 1952 hasta 1970, año en que se cumplen cincuenta años de la visita de Caruso a Cuba.

En el capítulo dos se inicia un tercer relato y nuevamente se recurre a la analepsis. Quien cuenta ahora es Aida, y hay un salto temporal, pues los hechos que relata comienzan en enero de 1920. La duración de esta analepsis se extiende por treinta y dos años, aunque la mayor parte de la historia se concentra en el tiempo en que los amantes estuvieron juntos en Cuba, poco más de dos semanas, y el tiempo que pasa hasta que muere Caruso, aproximadamente un año después de partir de la isla (él sale de este país a principios de julio de 1920 y muere el 2 de agosto del año siguiente). Es decir, que la narración de Aida se concentra mayormente en el año que transcurre desde que su padrino le pronostica que llegará el hombre que la enamorará (que resulta ser Caruso) hasta que éste muere. Decimos, sin embargo, que transcurren treinta y dos años porque Enriqueta tiene treinta y un años cuando Aida empieza a contarle la historia, y a eso hay que sumarle los nueve meses de gestación y los cinco meses que transcurren desde que el padrino le leyó el porvenir en enero de 1920. Además, en dos ocasiones la narradora alude a un tiempo en específico distinto al año y medio transcurrido entre el momento en que conoció a Caruso y la muerte de éste. Cuando Aida le cuenta a su hija lo que ocurrió en Trinidad, alude a un momento en que Enriqueta, en aquellos momentos de trece o catorce años, le pidió que leyera unos cuentos sobre las brujas de Trinidad; y una vez más al final de la narración, cuando Aida resume en un párrafo los treinta y un años transcurridos tras la muerte de Caruso.

Tanto el segundo relato como el tercero presentan analepsis externas, pues narran sucesos ocurridos antes del punto de partida de la narración primera, que se sitúa en la década del 90. Sin embargo, entre los relatos segundo y tercero hay una analepsis mixta

porque los sucesos que cuenta el tercero empiezan antes del punto de partida de la narración segunda y llega un punto en que convergen. La narración segunda comienza en 1970 cuando Enriqueta termina de escribir en sus libretas que contienen la historia de los amores de sus padres que su madre le contó en 1952. Por otro lado, la narración tercera comienza en 1952, aunque relata sucesos ocurridos en 1920, pero que se extienden hasta ese año. Entre el segundo y el tercer relato encontramos varias retrospectivas que remiten a sucesos ocurridos una sola vez, pero contados por varias personas. Estas analepsis, aunque incluyen algunas variantes en los datos que proporcionana, crean redundancia, pues repiten algo que ya se había dicho antes.

Como un mensajero tuyo se podría dividir en las tres partes clásicas, aunque con un orden invertido, pues comienza por el final. El capítulo 1 consta de dos partes: la primera contiene el desenlace anticipado, y la segunda forma parte de la introducción, pues sirve como una presentación de la historia que se inicia en el capítulo dos. La introducción consiste en la segunda parte del primer capítulo, el segundo, que narra la visita de la protagonista a su padrino santero, la predicción del babalawo, otra retrospectiva dentro de este capítulo donde cuenta su infancia como hija de padre chino y madre mulata, su enlace con Baldomero, la hija que tuvo con éste y la muerte del marido y la hija. El tercer capítulo también forma parte de la introducción, en él se describe la relación de la protagonista y su madre con los chinos y la explosión de la bomba.

Este último suceso hace que nos traslademos al conflicto: Caruso se siente amenazado y han atentado contra su vida, así que decide esconderse entre los negros de Regla. En los capítulos siguientes, Aida y Caruso se adentran en la subcultura de los santeros, participan de una ceremonia para contentar a los orishas y finalmente a Caruso le

hacen un despojo en la laguna de San Joaquín en Matanzas. En Trinidad, en el capítulo 12, ocurre un primer punto culminante: en un forcejeo con los asaltantes, Aida se corta tres dedos que luego tienen que amputarle, y los malhechores la secuestran, después de darle una golpiza a Caruso y dejarlo magullado y adolorido.

El desenlace del relato de Aida se incorpora en este mismo capítulo: Iznaga la rescata en la cueva donde la han dejado los malhechores y la lleva a la casa de la calle del Desengaño donde verá a Caruso por última vez. De ahí se la llevan de allí al hospital y cuando regresa al día siguiente ya Caruso se ha marchado a La Habana.

Los textos en cursiva, responsabilidad de Enriqueta y que, con excepción del que se incluye al final del primer capítulo, aparecen como cierre y contrapunto de las narraciones de Aida, hacen pensar en algunos momentos que la historia de los amores de ésta con Caruso es falsa, mientras que en otros parecen apuntar a que es una historia cierta. Ya habíamos comentado el texto en el que Enriqueta reseña el recibimiento de Caruso en La Habana y lo escrupuloso que era, así que éste probaría que la historia fuera de la ficción es falsa. Sin embargo, dentro de la ficción, los periodistas entrevistados confirman la historia de la mulata china, al igual que las amigas de Aida, el boticario, el empleado de almacén y el médico. Estos textos también sirven para hacernos dudar de la historia tal y como la contó Aida, pues algunos datos que brindan no coinciden exactamente con los que ella había proporcionado. Ya se dijo que en estos textos Enriqueta actúa como periodista, y por ello confronta al lector con los datos que le han ofrecido sus entrevistados, y el lector deberá decidir a quién cree.

Enriqueta, a través de sus escritos, trata de explicarse quién es, busca su identidad. A su madre la conoce porque ha vivido toda la vida con ella, pero quiere copiar todo lo que

le cuenta para no olvidarlo y, por si alguna vez tiene hijos, para poder contarles quiénes fueron sus antepasados. Como Enriqueta no conoció a su padre, se forma idea de la personalidad de éste por medio de los artículos que lee en los periódicos de la época, por lo que le cuenta su madre y por la información que le brindan los entrevistados que lo conocieron. En sus textos transcribe las entrevistas completas a las que añade una breve introducción en la que describe al entrevistado y la impresión que éste le causa (recurso también muy periodístico). Sus últimos escritos corresponden al 1970, año en que se celebran los cincuenta años de la visita de Caruso a Cuba.

En las entrevistas que realiza Enriqueta y en las secciones en las que ella escribe se abordan distintos asuntos: la explosión de la bomba y quiénes fueron los responsables de ella, en dónde se refugió Caruso, el romance que vivieron Aida y Caruso, la pérdida de las facultades como cantante del tenor, el estado angustioso en el que se encontraba debido a las amenazas de la Mano Negra; la intervención de Yuan Pei Fu en la relación entre Aida y Caruso; la magia china y la magia de la santería, las causas de la muerte de Caruso; la desgracia que ocasionó la bomba a muchos de los entrevistados, entre ellos el Dr. Terry, Manuel Martínez, el boticario; los novios que tuvo ella misma, su matrimonio, su viudez, la compañía de Abadelio, su cuñado, hasta que éste muere.

Si dejamos de lado por un momento el capítulo 1, que tiene una función enmarcadora, podríamos decir que la novela tiene una estructura simétrica, pues comienza con dos narraciones de Aida, sin interrupciones, y termina con dos narraciones de Enriqueta. El relato de ambas se despliega a lo largo de 11 textos. El de Aida sigue una secuencia más o menos lineal en lo que se refiere a sus amores con Caruso, pero se introducen varias analepsis que proporcionan detalles de su pasado. Tal vez el sentido de

esta simetría sea conferirles idéntico valor a ambos relatos. No obstante, al incluir al final del capítulo 1 la presentación de Enriqueta de la historia de los amores de sus padres, se le confiere mayor importancia su relato, pues se asume que el relato de Aida, que está insertado dentro del suyo, es secundario.

De este mismo modo, al incorporar el relato de Enriqueta dentro del desenlace, que es el relato con el que empieza el capítulo 1, se nos presenta el desenlace como relato principal, ya que los otros dos relatos están subordinados a este primero. Como afirmamos anteriormente, el desenlace tiene lugar durante el período especial, que se corresponde con la década del 90 en Cuba, y que coincide con el momento en el que se publica la novela, 1998. Es decir, que los sucesos que se cuentan en esa breve primera parte del capítulo 1 son recientes y más o menos contemporáneos a la fecha de publicación de la obra. En este primer capítulo, la autora recurre a la estética de las ruinas: los balcones de las antiguas casas de La Habana Vieja están muy deteriorados, cayéndose, se reparan con tablas viejas que no pueden frenar la decrepitud, se comparan las escaleras con un “espinazo en carne viva”; el teléfono no funciona, hace cuatro años que se dañó y no han podido arreglarlo; escasea la comida, y la gente se come los gatos. Además los robos han aumentado en la ciudad por esos años. Enriqueta, el personaje principal, es una anciana cuya muerte se presagia desde el comienzo. La atmósfera se crea en torno a la decrepitud, tanto de los espacios como del personaje principal, y hasta del gato que también está viejo y enfermo. Sin mencionarlo, la autora alude aquí al período especial que se vivió en Cuba durante esos años.¹⁴

¹⁴ Se llama período especial a los primeros años que siguieron al desmantelamiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, tiempo durante el que escasearon productos de primera necesidad, como alimentos y

En ocasiones, los relatos de Enriqueta establecen una relación adversativa con los relatos de Aida. Por ejemplo, el ya mencionado de los escrúpulos de Caruso en cuanto a las sábanas, pañuelos, etc. Esta relación se percibe también en el hecho de que lo que cuentan algunos de los entrevistados contradice la versión de Aida: ella afirma que conoció a Caruso el día de la explosión, pero Amable Casanova y Violeta Anido afirman que se conocían desde antes de esa fecha. Otras veces los textos de Enriqueta sirven para confirmar lo que Aida había afirmado. Por ejemplo, lo que ocurrió en Trinidad, según lo relata Aida, queda confirmado por el Dr. Benito Terry.

Podría catalogarse asimismo la estructura de la novela como repetitiva, ya que lo ocurrido después de la explosión de la bomba se relata varias veces: lo cuentan los periodistas Arturo Cidre y Pérez Navarro, Manuel Martínez, Amable Casanova, Violeta Anido. Cada uno ofrece su versión de los hechos, a veces contradictoria en algunos detalles, pero en general corroboran la historia de los amores entre Caruso y Aida.

El texto con el que abre el capítulo 1 concluye la historia de Enriqueta, es el desenlace anticipado: un presagio de muerte. De la misma manera que en la narración de Aida se comienza con la premonición de la muerte de Enrico, el texto con el que abre la novela arranca de la misma forma, apuntando un desenlace anticipado: el presagio de la muerte de Enriqueta. Según Díez Borque, ésta sería una estructura analizante – sintetizante, ya que la idea inicial es desarrollada en el texto que, a su vez, tiene una conclusión que procede de la idea inicial.

combustible. También escasearon los suministros de materiales de construcción, por eso estaban las casas tan deterioradas.

3.3.4. La identidad cubana: africana, española y china

Con el personaje de Aida Cheng, la autora introduce la cuestión de la mezcla racial en la sociedad cubana. Este personaje representa el mestizaje del pueblo cubano, pues lleva en sus venas sangre africana, china y española. Más adelante, a través de su relato, conocemos un poco mejor los distintos elementos que se han integrado para formar la cultura cubana. La autora describe las creencias y los ritos de las religiones africana y china con objetividad y respeto, sin menospreciar estos cultos, a veces tan diferentes de la religión católica tradicional. Con la historia de Aida Cheng, mulata china, la autora combina dos elementos minoritarios de la cultura de la Antilla Mayor. La madre de Aida, hija de una negra lucumí y de un español, sigue los ritos de los africanos y por eso lleva a su hija a que el padrino, el babalawo José Calazán, le lea el porvenir en el ékuele. Aida comparte asimismo la cultura china, pues su padre es una especie de sacerdote de su religión y es el único chino que queda vivo del primer grupo que emigró de su país para trabajar en Cuba.

A través del diálogo entre el jefe de uno de los cabildos y Aida, nos enteramos de la unión que existía entre los practicantes de la santería, y cómo estaban asociados en cabildos y se ayudaban unos a otros. Según Lydia Cabrera, los cabildos eran congregaciones de carácter religioso, de negros africanos y sus descendientes criollos, y existían distintos cabildos agrupados según su lugar de origen. Estos escogían a un capataz, que debía ser una persona que en su región de origen ocupaba una alta posición y era el rey o jefe. Los cabildos servían como templo para transmitir a los más jóvenes las tradiciones y la lengua de sus antepasados y actuaban, asimismo, como sociedades de socorro y ayuda mutua, pues habían jurado protegerse y ayudarse en situaciones difíciles (Cabrera 24). “-Necesito

ayuda-le dije, luchaba para no echarme a llorar-.Estoy en peligro, mi padrino no sabe que lo estoy. -Cheché es de mi misma sangre-dijo tranquilamente Sandoval-.Y si es verdad que eres su ahijada, también eres ahijada mía” (186).

En relación con la etnia china destaca el personaje de Yuan Pei Fu, quien a pesar de haber llegado a la Isla siendo muy niño, conserva sus costumbres, su lengua y su religión. Los chinos culíes, que venían de Cantón, no trajeron mujeres, así que se casaron con negras o blancas de la clase baja. De esta manera la cultura africana y la española se mezclaron con la china. La autora presenta el poder de la religión china como superior al de la africana, y llega a afirmar que si el poder de la religión africana es grande, el poder de la china es mayor. “Y lo que no puede la nganga negra, siempre lo ha podido la nganga china” (38). Hay otra instancia en que la autora presenta la magia china como superior a la africana. Una de las entrevistadas de Enriqueta es una amiga de su madre y de su abuela llamada María Vigil, que le contó que Calazán, el babalawo negro padrino de Aida, estuvo enamorado de ella y preparó un amarre para conseguirla, pero ella, que no le correspondía, fue donde Yuan Pei Fu y le pidió que le preparara un resguardo para protegerla de la magia de Calazán y lo consiguió: “(...) ninguna brujería me hizo mella, porque tenía mi buen resguardo que me acompañaba” (224).

No obstante, el espacio que dedica la autora a explicar la presencia de los chinos en Cuba, su historia y su religión, es muy breve en comparación con el que dedica a la santería y esto es seguramente un reflejo de la realidad cubana en la que el elemento africano es mucho más numeroso que el chino.

Montero describe estas dos religiones, representadas por los dos sacerdotes antes mencionados, como respetuosas una de la otra y parece sugerir así que todas las religiones

son iguales: “Los santos son iguales en todas partes, son los mismos en China que en Guinea” (39). Por otra parte, el elemento europeo estaba ya presente en la misma Aida, pues su abuelo materno era un español de apellido Cuervo.

Desde el primer capítulo se alude a la mezcla de razas que forma el pueblo cubano. En una ocasión, Enrico le dice a Aida que ella tiene unos dientes iguales a los de su primera mujer, Ada Giachetti y Aida piensa que es en eso en lo único en que se pueden parecer porque ella es el producto de la mezcla de distintas razas, mientras que la Giachetti es blanca: “Era en lo único en que podía parecerme a ella, puesto que yo era una mulata clara, con los ojos achinados por la parte de mi padre, y la nariz sospechosa de la parte de los lucumíes. Estaba tan mezclada como la fiebre napolitana” (80).

Según López Calvo en “Chinesism and the Commodification of Chinese Cuban Culture”, el elemento chino ya lo habían abordado literariamente otros autores cubanos, sin embargo, esta cultura minoritaria ha sido muy poco estudiada en comparación con la africana y la indígena. El tema del negro en la literatura cubana ha sido tratado desde el siglo XIX por escritores de la talla de Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés* y Gertrudis Gómez de Avellaneda, con su novela *Sab* y en el siglo XX, escritores como Nicolás Guillén se ocuparon de darle a la cultura africana el importante lugar que ha tenido en el desarrollo de la cubanía o cubaneidad. Pero a pesar de las importantes aportaciones del elemento chino a la identidad nacional, todavía no se ha puesto a este sector en el lugar que le corresponde. Y, de hecho, algunas obras literarias de principios del siglo XX presentan una visión prejuiciada y peyorativa del chino. Por ejemplo, las obras de Severo Sarduy, especialmente *De donde son los cantantes*, se ocupan de la contribución de los distintos elementos étnicos que se funden para formar la identidad cubana. No obstante, la

representación que hace de lo chino sigue el estereotipo de la sensualidad oriental con que se ha visto esta cultura en la tradición literaria occidental (López Calvo).

Además de Sarduy, Alfonso Hernández Catá en su cuento “Los chinos” y Carlos Felipe en la comedia titulada *El chino* han tratado literariamente este grupo étnico. Sin embargo, opina López Calvo, la representación del chino que ofrecen estas obras manifiesta, en algunos casos, una visión despectiva de los orientales y en otras, como en la novela de Sarduy, traslada la perspectiva estereotipada que prevalece en el mundo occidental y que presenta al chino como un ser libidinoso. (López Calvo 5)

Por el contrario, en *Como un mensajero tuyo* Montero ofrece una visión más realista y equilibrada. En la novela, la brujería china, en su interacción con la africana, sirve de base para la representación del folklore chino. Ni la santería ni la religión china se ven con la visión típica eurocéntrica: como brujería ignorante.

López Calvo achaca la visión prejuiciada hacia las religiones de los africanos y de los chinos al discurso colonialista. El europeo, para justificar la colonización y la esclavitud, identifica la brujería como rasgos del “otro”, marcándolos como primitivos e ignorantes. Debido a que Montero presenta en su novela el sincretismo entre las tres religiones y presenta las acciones de los babalawos sin emitir juicios sobre ellas, evita que se asocien la santería y el culto a Sanfancón con el subdesarrollo cultural.

La autora presenta asimismo a la clase alta cubana como un grupo educado, heredero de la tradición cultural europea, conocedor de la buena música, sobre todo de la ópera, y admirador de los grandes intérpretes del Viejo Mundo, como Caruso. La burguesía cubana que asiste a la representación de la ópera *Aída* conoce la historia del guerrero egipcio que se enamora de la esclava etíope, a diferencia de los negros y mulatos, como

Calazán, Aida y los demás, que le piden al tenor que les cuente de qué trata la obra y que les cante alguna canción de la ópera. A pesar de su falta de cultura, o, mejor dicho, de educación formal, los negros muestran su sensibilidad cuando se emocionan al escuchar la voz del gran tenor italiano, y relacionan la historia de amor entre Radamés y Aída con sus referentes de la religión africana: Yemayá y Changó.

La actitud prejuiciada de algunos personajes de las clases superiores se aprecia en las entrevistas que realiza Enriqueta. Por ejemplo, el cronista social Arturo Cidre, al comentar que Caruso había ido a Matanzas a hacerse un despojo, se refiere a las prácticas de la santería como oscurantismos: “De allí viajó a Matanzas y estuvo en la laguna de San Joaquín, una laguna que se suele usar para despojos y limpiezas, y sabe Dios que otros oscurantismos” (71). En sus palabras podemos percibir la opinión discriminatoria que el periodista y la clase social a la que pertenece, la clase media alta, sostienen hacia el culto africano. El rechazo hacia los negros y su religión se observa igualmente en la esposa del Dr. Benito Terry quien no quería que su esposo fuera con Iznaga a curar los heridos porque pensaba que eran negros brujos: “Mi mujer me suplicó que no fuera, se le metió en la cabeza que aquello era una bronca entre cabildos y que el herido con seguridad era un brujo, un ñañigo con puñaladas” (252).

La visión peyorativa del negro y su religión era común en Cuba durante las primeras décadas del siglo XX debido a que no se había estudiado a fondo la cultura africana. Uno de los primeros en estudiarla, Fernando Ortiz, se equivocó en su apreciación inicial de la santería, pues sólo la asociaba con la brujería, y a los negros practicantes de ella, con la delincuencia. Después que Ortiz profundizó en sus estudios antropológicos, reconoció su

error y reafirmó la valía de esta religión y de la cultura africana en la formación del pueblo cubano (Cole).

3.3.5. Supersticiones, predicciones, el destino y la muerte

Aparece frecuentemente en la novela todo lo relacionado con la santería cubana: el culto a los orishas, las ofrendas de comida y bebida; la creencia en supersticiones, como ponerse un resguardo para protegerse del mal o lavarse la cabeza con azul añil y tomar baños de mar; la creencia de que por medio del ékuele se podía conocer el futuro y la idea de que los seres humanos pueden cambiar su destino rindiéndoles tributo a los dioses y pidiéndoles su ayuda. Curiosamente, las supersticiones no aparecen solamente en los personajes que practican la santería, sino que se nos presenta a Caruso como un hombre supersticioso (quizá por su origen italiano):

Ni siquiera le interesaba volver a Nueva York, puesto que, estando en Cuba, le habían avisado que tenía que desocupar los apartamentos en los que había vivido muchos años. Una mudanza a la fuerza era para él señal de mal agüero. Enrico dijo que algo terrible iba a ocurrirle, y que quizá le ocurriera en Nueva York. Pero que fuera lo que fuera, él prefería terminar en Nápoles (111).

Otra instancia en la que se retrata a Caruso como supersticioso es en Regla, en la casa de Calazán, cuando Enrico le dice a Aida que ha encontrado nuevamente el sabor de

su infancia, de su nodriza, y piensa que esto es una señal de que pronto morirá, pues cree que la vida es como un ciclo que termina donde mismo ha comenzado:

No se borraron de su mente las formas de su carne ni el sabor de su pecho, y creo que fue sincero cuando dijo que le parecía mentira que, en un pueblo tan lejano y negrero como Regla, él hubiera encontrado nuevamente aquel sabor, el alimento de su infancia. Lo dijo tocándome por debajo de la blusa y enseguida se apesadumbró, porque le pareció que aquella coincidencia era un aviso: la vida se cerraba en el mismo lugar donde había empezado (78).

La virtud de los chinos cubanos, según se nos presenta en la novela, es una combinación de la santería cubana con la religión china, ya que mezcla el culto a la imagen de su santo, Cuang Cong (Sanfancón), con la religión de los africanos. Los chinos también les llevan ofrendas de comida a sus santos y se percibe en la novela un sincretismo entre estas dos religiones y la católica, pues después de que Calazán haya dado instrucciones sobre lo que han de hacer cuando ocurra la explosión y aparezca el hombre, la madre de Aida le pide ayuda a Yuan Pei Fu, el gran babalawo de la religión china, y, para asegurarse de que todo saldrá bien, van también a la iglesia de la Merced a dejarle una ofrenda a santa Flora. Además, antes de entrar a la casa de Yuan Pei Fu, se persigna, como pidiéndole ayuda al Dios de los católicos. Con este sincretismo entre las tres religiones, la autora contribuye a demostrar que la cultura cubana, al igual que la religión, constituye una mezcla de estos elementos: el africano, el chino y el europeo (que es, sin embargo, el hegemónico).

Se insiste reiteradamente en el tema de cómo la explosión de la bomba cambió el destino de los que se relacionaron con Caruso, los arropó la adversidad. Aida fue la primera cuya vida sufre un profundo cambio después de la explosión; pierde la paz que había conseguido un año después de haber enterrado a su esposo y a su hijita. A raíz de la explosión conoce a Caruso y se enamora de él, pero sabe que ese amor y esa pasión que siente no serán duraderos porque Enrico es un hombre casado y debe regresar con su familia. Sabe además que él morirá pronto, pues así se lo aseguró su padrino al leerle el porvenir. Aida sufre la pérdida del amor de su vida y, como consecuencia de ello, se ve abocada a la soledad y pasará el resto de su vida sin un compañero.

Enrico deja además a Aida embarazada, lo que significa que deberá criar a su hija sola, sin la presencia o la ayuda del padre; además, la niña, al ser una hija natural, se ve condenada al rechazo de una sociedad conservadora y clasista como la cubana de la primera mitad del siglo veinte. Veamos lo que cuenta Enriqueta a este respecto:

Dos veces había estado comprometida para casarme. La primera, cuando tenía veinte años, con el que fue mi primer novio, un empleado de la Droguería Sarrá. [...] Los planes con el primero se deshicieron por culpa de su madre: él era un muchacho blanco que estudiaba de noche, y en aquel tiempo no estaba bien visto desposar a una mujer de padre desconocido, que para colmo llevaba el apellido chino de su madre y la sangre mulata de su abuela (249).

Como vimos al resumir el argumento, la mayoría de las personas que entrevista Enriqueta para que le cuenten lo que recordaban de Aida y Caruso y de la explosión de la bomba en el teatro, le mencionan el hecho de que su suerte cambió para mal después de ese día. Manuel Martínez, que se enamoró de la soprano Gabriella Besanzoni, confiesa que a partir de ese día no sólo fue infeliz él, sino que también su esposa; y lo mismo les sucede al Dr. Benito Terry, a Arturo Cidre y a Violeta Anido.

En la novela abundan las premoniciones: comienza el texto con las del padrino de Aida que le lee el porvenir el día de Reyes. Yuan Pei Fu, el verdadero padre de Aida, se entera de que un hombre viene a enamorarla y que ella va a morir con él, desde antes de que se lo diga Domitila. Cuando llegan a la casa, el babalawo chino les dice que el hombre que están esperando ya llegó y que hace días que lo está viendo entre el humo. Amable Casanova asegura que vio en sus aguamarinas el porvenir de Aida antes de que lo viera José Calazán: “Allí vi a tu madre, y aunque te parezca mentira, vi a la niña que eras tú en sus brazos. Para ese entonces no soñábamos con que Enrico Caruso cantara en La Habana. Pero también lo vi a él, entre la polvareda y los escombros, y vi, como te estoy viendo ahora, al desgraciado que puso la bomba” (221).

Abundan asimismo los sueños y los sucesos sobrenaturales. El día de la explosión, cuando Aida se dispone a salir de su casa, su madre, Domitila, le confiesa que había soñado con su mamá y que en el sueño le había visto el globo de los ojos, que ella siempre había tenido amarillo, blanco. Domitila interpreta este sueño como una señal de que algo excepcional va a suceder ese día. Otro acontecimiento extraordinario ocurre el día que Caruso muere: la niña no deja de llorar, sin razón que lo justifique y Aida y Domitila ven llegar a Enrico a la casa aparentemente a despedirse. Mientras Caruso y Aida están en

Trinidad, sucede otro fenómeno pasmoso: él sueña con su entierro y Aida siente que la casa está llena de espíritus y de muertos:

En ese mar, en esa noche tranquilita, se despertaron los aparecidos chinos, todos los fantasmas del vapor Oquendo; y los aparecidos negros, todos los que llegaron junto con mi abuela Petrona, lucumí de nación. Hubo una fuerza, un gran jolgorio, mucho egungún rondando, que son los muertos haciendo de las suyas. [...] pude sentir la sed de esos espíritus, sus caminatas de un lado para otro [...] sus trasiegos y sus golpes, exigiendo un vaso de agua que es su alivio (213 – 214).

Son continuas también las alusiones a la muerte. Desde el comienzo de la novela el joven que va a visitar a Enriqueta piensa que puede haber muerto: “Calle Amargura setenta y cinco –agregó, y con lo amargo le llegó el presentimiento de que tal vez la anciana hubiera muerto” (15). Esta idea se repite una y otra vez en el desenlace anticipado con el que arranca la novela: “Al bajarse, buscó en la puerta algún indicio: un crespón negro, la cerradura precintada, un letrero de que la casa estaba en venta” (15). Unas líneas más abajo vuelve a reiterarse la misma inquietud: “Imaginó brevemente la respuesta: “¿No se lo han dicho? La viejita murió hace un mes” (16). Casi al final de este primer texto el visitante le dice a la anciana que volverá a verla el año siguiente y ella le contesta: “A lo mejor ya no estamos” (20).

En la narración de *Aida* se describen también varias muertes: la de Noro Cheng, su padre legal, la de la primera esposa de Baldomero, que se suicidó al enterarse de que su marido sostenía relaciones con ella y que iban a tener un hijo. Luego ocurren las muertes de Baldomero y la hijita que Aida tuvo con él. Muere también uno de los músicos que está ensayando con Enrico y éste lo asume como un presagio de su propia muerte. Y muere por supuesto Enrico, y aunque su muerte se predice desde el comienzo de la narración de *Aida*, sueña que su padre lo llama y le dice que por fin se ha muerto; Yuan Pei Fu muere igualmente y sabe que le ha llegado su hora porque él mismo se taponó los oídos y la nariz, prende velas y se acuesta; muchos años después muere Aida, muere Israel, el marido de Enriqueta y muere Abadelio.

3.3.6. *Como un mensajero tuyo*: el mensajero de la muerte y otros temas

El título de la novela apunta a dos contextos distintos. Primeramente, es una transcripción literal de uno de los versos del Canto cuarto de *Sentimento del tempo*, del poeta y periodista italiano Giuseppe Ungaretti, uno de los grandes escritores de la vanguardia del siglo XX. Además de poeta, Ungaretti sobresalió como periodista, ensayista y como académico en Italia y Francia. Casualmente, había nacido en Alejandría, Egipto, y tuvo una nodriza nubia, por lo que sentía un gran amor por el continente africano y sus gentes. Confesaba que el exotismo presente en sus versos se debía a la influencia de su nodriza. En la novela que analizamos, la ópera *Aída* que interpreta Caruso en La Habana el día que explota la bomba, se desarrolla también en Egipto. Y la novela trata asimismo el tema de la santería, religión de origen africano. Indirectamente, la autora, al incluir como epígrafe de partida una cita de Ungaretti, parece apuntar a los lazos con África y la

hermandad entre toda la humanidad que postulaba en sus versos este italiano universal, nacido en 1888.

El título de la novela procede precisamente de esos versos: “Brucio sul colle spazio e tempo, / come un tuo messaggero, / come il sogno, divina morte”. La autora omite el verso primero, pero como me parece importante para entender el sentido de lo que sigue, lo incluyo en la traducción al español: “Me condujeron de la mano nubes. / Quemo en la cima espacio y tiempo / como un mensajero tuyo, / como el sueño, divina muerte.” La voz lírica habla de la muerte, de cómo el mensajero de la muerte se lo llevó a un lugar muy alto donde ya no existen el tiempo ni el espacio. Compara la muerte con un sueño y se nos indica que el que fallece, al igual que el que sueña, no percibe ni el espacio ni el tiempo. Se alude con ello a las muertes de Caruso y de Aida que se describen en la novela y a la de Enriqueta, que aunque no se menciona explícitamente, se sugiere. El primer capítulo de la novela, que se titula *Il Messaggier si avanzi!* - *Que avance el mensajero*, en español- relata la visita del joven que le lleva las fotos de Italia a Enriqueta a cambio del huevo de oro. El joven hace así las veces del mensajero de la muerte, pues parece anunciar el fin de Enriqueta que, como se anticipa, ocurrirá pronto. Desde que el joven llega a la casa de la calle Amargura piensa que Enriqueta puede haber muerto por lo frágil y anciana que está.

El segundo contexto al que apunta el epígrafe es el de la santería y el culto de los paisanos a Sanfancón. Según la santería, Osún es el orisha que sirve como mensajero de Oddúa (orisha de los secretos, entre ellos el de la muerte) y Olofi (mensajero de uno mismo). Mientras Aida y Enrico están en la laguna de San Joaquín, brindándoles ofrendas a los orishas, Aida, montada por Yemayá, lucha contra los orishas que le anuncian su propia muerte.

Los paisanos chinos, por su parte, creen también en el mensajero de la muerte. Cuando Enriqueta visita la casa de su abuelo y habla con Felipe Alam, el amigo de Yuan Pei Fu y a quien éste le dejó la encomienda de atenderla y aclararle sus dudas, Alam le explica que el mensajero de la muerte se llama Chui Chi Lon, y que es el mensajero de nuestros propios corazones. Creo que en la novela el título tiene más que ver, sin embargo, con Enriqueta que con Aida. El joven visitante es el mensajero de la muerte, que ha visto el deterioro de La Habana Vieja, lo que anticipa la decrepitud de la misma Enriqueta. Al entregar sus cuadernos al joven, que ella misma confiesa que había escrito para ayudarse a recordar, está rompiendo con el tiempo, como los suicidas que regalan sus pertenencias cuando han decidido quitarse la vida. Enriqueta se desprende así de su historia porque sabe que pronto morirá y ya no le interesa nada.

Además, la frase del título del capítulo (*Il Messaggier si avanzi!*), extraído del texto de la ópera *Aída* de Giuseppe Verdi, la pronuncia en la ópera el rey de Egipto: “Un mensajero acaba de llegar de la frontera de Etiopía, trae graves noticias. Os ruego que le escuchéis. *Que avance el mensajero!*”. Las palabras que anteceden a la expresión convertida en título proporcionan la clave para su interpretación: el mensajero trae malas noticias y anuncia la muerte de Enriqueta.

En la novela se insiste en el tema de la muerte, y, de hecho, ya mencionamos antes el alto número de muertes. Comienza la novela con la visita del mensajero de la muerte de Enriqueta, ya que intuimos que la anciana pronto morirá, pero en muchas instancias, como vimos, la novela incluye oráculos, premoniciones, sueños, que anuncian el deceso de Caruso. Y antes incluso de que éste llegue a Cuba, cuando Calazán le lee el ékuele a su ahijada para ver su futuro, ve la muerte de Caruso y la muerte de ella.

Dice Ifá que va a venir un hombre- dijo mi padrino-. Viene a coronarte, a decirte que eres la reina de su pensamiento. Antes de eso escucharás el trueno, se derrumbaran las paredes, habrá polvo y fuego. [...] viene a morir. Pero si tú no quieres, si me lo traes enseguida, no morirá. Tráelo para que no te ensucies. No viene a morir: viene ya muerto (28).

Caruso encuentra en Regla, el pueblo de negros donde vive Calazán, el olor de su infancia, de la nodriza que lo amamantó, y considera que este olor es un presagio de su muerte: la vida se acababa donde mismo comenzó. Y esta idea trae otra a la mente: la vida es cíclica, termina en el mismo lugar donde comienza.

Por otra parte, Caruso presiente su muerte, pues mientras están en Santa Clara sueña que está en su casa de Signa ordenando sus pesebres y escuchando una música de piano, ve a Aida al lado del retrato de su madre y le pregunta cuándo llegó, pero la música se escucha cada vez más alto y ella no puede oírle, entonces escucha la voz de su padre que le dice que por fin ha muerto. Mientras están en Trinidad, Enrico tiene una nueva pesadilla y sueña con su entierro.

Incluye la novela, además, escenas basadas en supersticiones que se relacionan con la muerte de Caruso, como la que ya mencionamos anteriormente y que sucede el día en que muere el tenor, cuando Aida y su madre sienten los pasos de un hombre que se para en la puerta de la casa. Cuando se lo cuentan a Calazán, éste les dice que fue Caruso que vino a despedirse porque había dejado un asunto sin arreglar.

Sobre el tema de la muerte trata igualmente la descripción que hace Enriqueta del final de Yuan Pei Fu, su abuelo chino, que ya resumimos. Sin embargo, sobre la muerte de Aida sólo se nos dice que estaba enferma de cáncer y pocos meses después de terminar de contarle a Enriqueta la historia de sus amores con Caruso, se desploma mientras la hija la viste y muere al día siguiente. Antes de llegar Caruso, el padrino había visto al leerle el ékeuele a Aida que moriría junto a Enrico; se lo contó a Domitila, la madre de Aida, así que entre ella y Calazán deciden que tienen que separarlos para salvarla, y así fue, lograron separarlos, pero no pudieron evitar que naciera el fruto de esos amores, Enriqueta. “Separándonos en Cuba, me separaban de la sombra que él estaba destinado a darme, de los dolores que íbamos a compartir. Separaban mi piel de mi carne, mis huesos de mi sangre, mi corazón del sentimiento” (81).

3.3.7. Puntos de contacto con el nuevo periodismo en *Como un mensajero tuyo*

3.3.7.1. Contrato autor lector

Según señalábamos en los capítulos anteriores, las novelas del nuevo periodismo se distinguen de las de ficción por el contrato que establece el autor con sus lectores indicándoles que todo lo que cuenta en la obra ocurrió en realidad. Por lo general, el contrato enmarca la novela con una nota del autor que puede aparecer al comienzo de la obra o al final, en la que se asegura que la historia es verdadera. Aunque el nuevo periodista combina la realidad y la ficción, desea convencer al lector de que su obra se basa en hechos ciertos. En la solapa de la portada de *Cómo un mensajero tuyo* se incluye un texto publicitario en el que se señala: “Moviéndose como pez en el agua entre la realidad y la

ficción, Montero nos arrastra una vez más hacia insondables y fascinantes territorios sembrados de luces y sombras, después de una larga investigación sobre los personajes y los hechos que hoy nos llegan redivivos en *Como un mensajero tuyo*, mensajeros ellos a su vez de esta insólita, espléndida novela”. Sin embargo, el contrato autor lector es siempre responsabilidad del autor y no de un crítico o un comentarista externo, como ocurre en el texto citado, y debe aparecer dentro del texto. Entendemos, por lo tanto, que en este caso no se establece un contrato con el lector, y que a pesar de que se nos subraya que la autora investigó los hechos que relata, ella no afirma en ningún momento que todo lo que cuenta sea verídico (es el comentarista el que asevera que combina hechos con ficción).

3.3.7.2. La inmersión

En algunas entrevistas ofrecidas en el momento de presentar la novela en Cuba, la autora mencionó las fuentes que había consultado para obtener los datos verídicos incluidos en el texto, dando así pistas sobre el proceso de documentación. Confiesa, por ejemplo, que leyó varias biografías de Caruso, muchos periódicos de ese año (1920) –lo que le permite recrear con detalle la época-, y además entrevistó a algunas personas residentes en Puerto Rico que estuvieron presentes en las actuaciones de Caruso en Cuba y le contaron lo que recordaban de aquellos momentos. Montero tuvo que trabajar también con fuentes secundarias: revistas, críticas o comentarios sobre las operas que interpretó, libros sobre la santería, la etnia china en Cuba, sobre la ciudad de La Habana -y Cuba en general- durante las primeras dos décadas del siglo XX. Sabemos que consultó y leyó muy bien *El Monte* de Lydia Cabrera, una obra básica para conocer la santería cubana; de aquí extrajo, de hecho, los nombres de algunos de sus personajes: José de Calazán Bangoché, Sandoval (Barradas

129). En cuanto a las biografías de Caruso, su secretario, Bruno Zirato, escribió una muy detallada que suponemos que Montero utilizaría para plasmar en la novela los muchos detalles que incluye sobre la personalidad del tenor: por ejemplo, la acusación que le hizo una mujer por haberla pellizcado en el trasero mientras visitaba el zoológico de Nueva York, o sus habilidades como retratista.

Montero acostumbra combinar datos y personajes reales con otros ficticios, algo típico del periodismo literario. El padre de Italo Calvino era un agrónomo que vivió muchos años en Cuba y que dirigió una estación experimental y una escuela agraria, en donde se cosechaban hierbas medicinales. Montero lo incorpora a la obra cuando Calazán manda a una de las negras a comprar yerba perra al señor Calvino. Otro personaje real que menciona la autora en la obra es la misma Lydia Cabrera, autora de *El Monte*. La incluye como una de las señoritas que estuvieron presentes en la bienvenida que se le ofreció al tenor, y se nos dice incluso que Caruso dibujó una caricatura de ella y se la regaló. Los personajes negros, como el babalawo Calazán, existieron también, fueron informantes que le explicaron a Lydia Cabrera los ritos de la santería.

A través de los periódicos se enteró sin duda de los nombres de las figuras prominentes de la sociedad cubana de la época. Por ejemplo, el empresario Rafael de Armas, “un hombre calvo y grueso con unos grandes bigotes de manubrio”, lo que hace suponer que tuvo a mano alguna fotografía de la época aparecida en algún periódico o revista.

En la novela, los nombres de las calles son importantes para establecer el tono y la atmósfera del momento. Todas las referencias a las calles de La Habana son reales, y así pude comprobarlo yo misma. La autora se ha documentado sobre los espacios reales para

ubicar convincentemente la acción. Pero este “realismo” no elude un sutil juego simbólico. Por ejemplo, Aida y su madre viven en la calle Amargura o Cruz de Amargura, que es una calle real, pero el nombre se relaciona con el destino de ambas, que son seres que sufren (en el caso de Aida por sus amores frustrados y en el caso de la madre porque tuvo que casarse con un chino viejo al que no amaba); también en Trinidad Caruso y Aida alquilan una casa que está situada en la calle del Desengaño, y estando alojados en esta casa mueren las ilusiones de Aida de irse con Enrico. Pero aún hay más: Manuel Martínez reside en la calle Lealtad, y este personaje, enamorado de la soprano Gabriella Besanzoni, la seguirá amando hasta el fin de sus días. Arturo Cidre vive en la calle Infanta, nombre que tiene connotaciones de alcurnia y que cuadra bien con su tono presuntuoso. Yuan Pei Fu y sus paisanos habitan en la calle Manrique, que hace recordar al poeta de las famosas “Coplas por la muerte de su padre”, cuando Yuan Pei Fu es precisamente el padre de la protagonista y en la novela se describe su muerte.

La autora se informó sin duda también acerca de la etnia china en Cuba; la llegada de los primeros chinos al país, sus costumbres, sus negocios, su religión, sus lugares de diversión. En un momento de la novela Enriqueta dice que ella e Israel iban a dos cines del barrio chino, el Aguila de Oro y el Nuevo Continental. Todos estos datos reales y contrastables se incorporan a la novela. El nombre del abuelo de la protagonista, Yuan Pei Fu, puede haberlo sacado del libro de Regino Pedroso, *El ciruelo de Yuan Pei Fu*. Debe haber investigado asimismo los nombres y apellidos de los chinos cubanos y el área de La Habana donde está localizado el barrio chino.

La autora es, como sabemos, amante y conocedora de la ópera, y para escribir la obra se inspira parcialmente en el libreto de *Aída* -de allí toma las frases que sirven como

epígrafes de los capítulos de la novela-, para luego urdir una trama con cierto parecido al libreto y conseguir un efecto de intertextualidad. Pero también debe haber leído o visto la ópera *Pagliacci* de Leoncavallo, ya que en varias ocasiones la menciona y la relaciona con la tristeza o melancolía que manifiesta Caruso (de ella toma el nombre del gato de Enriqueta, Canio). Además, es patente en *Pagliacci* el juego entre realidad y ficción que también se aprecia como algo característico de *Como un mensajero tuyo*.

Como parte de la inmersión, el escritor se fijará en detalles relativos a los gestos de las personas, que sean indicativos de su clase social o de su personalidad, maneras de tratar a sus superiores o a sus inferiores, detalles del mobiliario, de la ropa, todo lo que sea indicativo de su clase social o del lugar en que se encuentra en su desarrollo como seres humanos. En el siguiente fragmento podemos apreciar, por los detalles que incluye la autora, la clase social del personaje. Veamos la descripción de la casa y más adelante la del hombre:

-...le hice una visita a Manuel Martínez, que vivía en la azotea de un edificio de la calle Lealtad, en un pequeño apartamento de ladrillos: dos piezas divididas por una cortina de baño. Junto al apartamento había un palomar, una casucha de tablones costrosos.

-Salió del palomar con la camisa abierta. Traía un palomo muerto entre las manos, lo envolvió en papel de periódico y lo tiró a un rincón. Manuel Martínez era un espectro de cráneo desvalido, unos ojos comidos por el desamor, el humo que quedó de un hombre (83).

La descripción constituye un claro ejemplo de la técnica precisa y ajustada del nuevo periodismo en la que el narrador se torna minucioso, detallista en su observación del personaje y de su entorno, lo que ayuda al lector a crearse una imagen más precisa de la realidad.

El nuevo periodismo se caracteriza, además, por su afán de denuncia; intentan divulgar lo que los medios oficiales ocultan. En el primer capítulo de la novela, Montero sugiere el fracaso de la Revolución al mostrar una Habana malograda, en la que todo, bienes y servicios, escasea. Lleva al lector por las calles de la capital durante los años 90 del siglo pasado, y éste siente el olor a diesel quemado, ve el deterioro de La Habana Vieja, se entera del aumento en la criminalidad, de la falta de servicios básicos y de la escasez de alimentos y de materiales de construcción. Observemos el siguiente diálogo: “-¿Cuándo llegó? Preguntó ella. -Ayer-dijo-pero como no puedo llamarla... -Cuatro años, dos meses y veintitantos días – suspiró-, es el tiempo que llevo sin teléfono. ¿Cómo es que no pueden arreglar un teléfono?” (16). En otro de los diálogos se desvela de que la gente, movida por la escasez de alimentos, se come a los gatos. “-No puede cazar- admitió ella-, si lo dejo salir a la calle, lo cazarán a él y se lo comerán hervido. ¿Sabe que la gente se los come hervidos?” (20)

Otras realidades que expone la autora en *Como un mensajero tuyo* son la discriminación contra los negros y los chinos y los prejuicios en contra de las prácticas de santería. Se aprecia asimismo el prejuicio social contra los hijos naturales. Toda esa desigualdad, ligada a otros problemas políticos, lleva eventualmente al pueblo a la Revolución, pero, por los comentarios de Enriqueta, notamos que tampoco está muy

complacida con la situación actual. Esto se evidencia en su último escrito en el que nos cuenta que su marido tenía un taller de relojería en La Habana y que en el 1961 el gobierno lo nacionalizó; luego le preguntan si quiere quedarse como empleado con un sueldo pequeño. Montero, sin detenerse a abundar en la realidad socioeconómica que vivió el pueblo cubano al establecerse el régimen socialista, ofrece en algunas pinceladas lo que supuso este cambio. Es decir, en el caso concreto de Israel, éste pasó de dueño a empleado, con una reducción en el salario. Las críticas al régimen socialista cubano son, sin embargo, más directas y más fuertes en el capítulo primero, como hemos visto antes. La autora ha visitado Cuba en los últimos años, algunas de sus novelas se han publicado y presentado allí, así es que conoce bien el ambiente de la capital cubana; además tiene familiares y amigos en la Antilla Mayor que sin duda la ponen al día de la situación que viven.

El primer capítulo de *Cómo un mensajero tuyo* y el último escrito de Enriqueta, que se incorpora en el capítulo final de la novela, reúnen algunos rasgos del nuevo periodismo. Narran una situación real muy cercana al tiempo en que se publica la obra, y denuncian hechos que afectan la calidad de vida de toda una colectividad, la del pueblo cubano. Con este primer capítulo en el que se despliega una estética de las ruinas, la autora expone las precarias condiciones de vida de muchos cubanos de La Habana, y utiliza la decrepitud de los edificios y de la protagonista como símbolos del deterioro del régimen castrista que está en sus postrimerías.

3.3.7.3 Uso del símbolo y del mito

El huevo o pedrusco de oro que Enriqueta le entrega al joven que la visita en el capítulo primero es el símbolo de la pasión amorosa que sintieron Aida y Caruso. Para

Aida, más que pasión, fue amor verdadero, fuerte como la piedra de oro. El pedrusco tiene incrustada una astilla que se desprendió del techo del teatro, y ésta representa quizá los sufrimientos de Aida por ese amor. La mulata china está dispuesta a unir su vida a la del tenor aunque le ocasione la muerte.

Al igual que en sus otras novelas, Montero elige los nombres de sus personajes para que éstos arrastren connotaciones que refuerzan aspectos significativos de la historia que desea contarnos. Aida, el nombre de la protagonista, recuerda el de la ópera homónima que trata, al igual que la novela, de amores frustrados, del sufrimiento ocasionado por el amor. Algunos de los diálogos entre Aida y Enrico sirven para establecer la intertextualidad entre el argumento de la ópera y el de la novela. Caruso hace el papel de Radamés en la ópera *Aída*, y en esa obra Radamés y Aída se enamoran. En la novela, cuando Caruso, huyendo de la explosión de la bomba, sale del teatro disfrazado de Radamés y conoce a la Aida cubana, le pregunta su nombre “-[...] y él entonces preguntó que cómo me llamaba. –Aida le contesté-. Aida Petrirena Cheng. –Aída- repitió él, demorándose en la i, y luego añadió esa frase que en mi ignorancia no pude comprender-: Pues así como estoy soy Radamés” (55). Observemos el juego entre realidad y ficción dentro de la novela, en donde se hace referencia a la ópera, que es una ficción dentro de otra. El personaje de Aida pertenece al plano de la realidad dentro de la novela y el personaje de Radamés, al de la ficción. En la ópera, Aída convence a Radamés para que se fuguen juntos, y en la novela Aida convence también a Caruso para que huyan. “-Huyamos en Cienfuegos, desde el teatro nos podemos ir” (167).

Otros de los diálogos sirve para establecer el vínculo entre las deidades de la santería y la ópera *Aída*. Los negros santeros Calazán y la conga Mariate asocian el argumento de la ópera que les resume Caruso con los mitos de sus dioses africanos.

-Esa historia tiene el nombre de Aída- empezó por decir, en el momento en que la conga llegaba con el café-. Es una historia del África, donde había un pueblo en guerra con otro.

-Los vodú de Dajomi-exclamó Calazán, y cruzó una mirada de inteligencia con la anciana.

-No eran éstos-dijo Enrico-, sino los etíopes y los egipcios. La esclava etíope que se llamaba Aída, estaba enamorada del guerrero Radamés. De Radamés también estaba enamorada Amneris, que era la hija del faraón.

-Ese Radamés es como Changó- suspiró la conga Mariate y Calazán asintió en silencio.

(...) Amneris descubrió que Aída estaba enamorada de Radamés. Loca de celos, llamó a su esclava y la amenazó.

-Oshún y Yemayá-volvió la conga Mariate-. Si las dejan se matan por el mismo hombre (98-99).

Aida representa la identidad nacional, mezcla de negro con español y con chino; reúne en su persona los tres elementos que conforman el pueblo cubano. Enriqueta, hija de Caruso y Aida, representa a las generaciones más jóvenes, producto igualmente de la mezcla de razas, pero reconoce que también forma parte de la etnia china, de sus

tradiciones y su culto a Sanfancón. Veamos las palabras de Enriqueta cuando visita la casa donde vivía su abuelo chino Yuan Pei Fu: “Yo era parte de todo aquello, de este barrio y de esta casa, de la historia de la fragata Oquendo, y del iluminado viaje de Sanfancón.”

El personaje de Aida se asocia repetidamente con la diosa u orisha del mar, Yemayá, la madre de todos los orishas y madre de Changó, o su madre de crianza. A Caruso se le relaciona con Changó, el dios del rayo, del trueno, de la música, del baile y de la candela. En un diálogo entre Calazán y Caruso, la noche antes de que le hagan el despojo, después que Caruso ha cantado para los negros, el babalawo le dice que el dios Changó lo montó. “-Nunca canté mejor-dijo bajito. -Tú eres caballo de Changó, musiu, y su candela te quema la garganta” (101). Otra instancia en que se subraya la asociación de Caruso con Changó es cuando Aida y Enrico tienen relaciones íntimas, pues a ella le parece que lo estuviera pariendo. Este dato es incluido por la autora para reiterar la identificación de Aida con Yemayá, que en la santería es la madre de crianza de Changó. La autora equipara a los dos personajes principales de la historia con dos de las deidades principales de la santería cubana. “Yo no lo podía explicar entonces, pero cada vez que me acostaba con Enrico, cuando nos abrazábamos, no sentía como si él entrara en mí, que era lo natural, sino todo lo contrario: tenía la sensación de que su cuerpo me salía de dentro, de que lo estaba dando a luz entre mis brazos y de que me había pertenecido antes de conocerlo” (95).

En el desenlace de esta novela, Enriqueta aparece muy anciana ya, en su casa de la calle Amargura, donde vive acompañada por Canio, un gato que es tan viejo como ella. El nombre del gato procede, como ya he señalado, del protagonista de *Pagliacci*, ópera compuesta por Ruggero Leoncavallo y estrenada en Milán en 1892. Caruso desempeñó el

papel de Canio en muchas ocasiones; uno de los periodistas que lo entrevistó a raíz de la explosión le comenta a Enriqueta que el tenor parecía haberse contagiado con la tristeza del personaje y transmitía, a su vez, esta pena a los que interactuaban con él. Además de la melancolía, Caruso manifiesta otros aspectos en común con Canio: ambos son artistas, uno en la ficción, el otro en la realidad; tanto la mujer de Canio como la de Caruso son actrices y cantantes; ambos fueron engañados por su mujer (el tenor convivió y tuvo dos hijos con la soprano Ada Giachetti hasta que ésta lo abandona por otro). Tanto en *Pagliacci* como en *Como un mensajero tuyo* se utiliza la técnica de la caja china: en la primera hay un drama dentro de otro drama y en la novela hay varios relatos dentro del relato inicial. Además, supuestamente *Pagliacci* se inspira en sucesos reales y la novela incluye también una buena dosis de hechos verídicos.

3.3.8. Parodia del nuevo periodismo y metaficción historiográfica

Como un mensajero tuyo carece del balance entre realidad y ficción que debe poseer una novela de este género; su ángulo de referencia se inclina más hacia el campo de la ficción interna porque lo que se cuenta allí con relación a la visita de Caruso a Cuba (sus amores con una mulata china, su visita a un santero, su huida a Trinidad donde lo golpearon fuertemente) no aparecen reseñados en la prensa de la época porque nunca ocurrieron. Además, en esta obra no se produce ninguna situación extrema de crisis que afecte a toda una comunidad, pues la explosión de la bomba en el teatro sólo afecta a unos pocos. La novela, aunque combina datos reales sobre la vida del tenor y su visita a Cuba, se aleja de los criterios establecidos por Zavarzadeh para la novela de no ficción exegética.

Por lo demás, presenta los rasgos de una parodia del género de las novelas del nuevo periodismo, además de parodiar la ópera *Aída*. Si en la parodia se imita burlescamente una obra, género o autor, exagerando o ridiculizando sus rasgos más característicos, en *Como un mensajero tuyo*, Mayra Montero imita el género de las novelas del nuevo periodismo. La protagonista, Enriqueta Cheng, actúa como si fuera la periodista a quien se le cuentan hechos verídicos que ella luego corrobora por medio de una investigación en los periódicos y de un conjunto de entrevistas a los que vivieron esos sucesos desde cerca y conocieron a los implicados. Es dentro de la ficción donde se establece el contrato autor-lector, pues Enriqueta escribe una nota en la que explica que lo que se relata allí es la historia de su madre, enmarcando así el testimonio de Aida. Al asegurar Enriqueta que esa es la historia de su madre, está afirmando que lo que contará es verídico.

Aparte de esto, los textos de Enriqueta son el fruto de un meticuloso trabajo de investigación, como es habitual en el nuevo periodismo. Veamos: “A mediodía [...] iba directo a la biblioteca a revisar los periódicos que hablaban de la bomba. Con esos periódicos, primero escribí un resumen; arme una especie de rompecabezas con notas que iba sacando de aquí y de allá. Esas notas [...] me dieron otra idea: la de localizar a las personas que habían estado en el teatro aquella tarde” (66). Su madre, Aida Cheng, es la persona que ofrece el testimonio de los hechos vividos, sus experiencias y amores con el tenor Enrico Caruso. Enriqueta expone la versión de su madre y luego presenta la información que aparece en los periódicos sobre el tenor; ambas versiones contrastan en algunos puntos clave, lo que nos llevaría a rechazar la historia de Aida. Sin embargo, Enriqueta continúa con sus entrevistas a los que conocieron a su madre y al tenor, sin darle

mayor importancia a esas incongruencias. Y aquí yace la ironía de la autora que nos hace pensar que se está parodiando el género de la novela de no ficción con un fin lúdico, pues desde la dedicatoria de la novela inicia un juego con el lector al moverse entre lo real y lo ficticio, confundiendo y mezclando ambos ámbitos.

En la dedicatoria de la obra, Montero escribe: “Para Vivian Martínez y Mario Flores, por sus largas horas en las hemerotecas de La Habana”, y un poco más abajo, en la misma página, añade: “En recuerdo de Enriqueta Cheng, de alguien que siempre la creyó” (9). Vivian Martínez Tabares es prima de la autora y Mario Flores su esposo, y ambos ayudaron a Montero a buscar los periódicos que hablaban de Caruso, de la bomba y de la época en que se produjo la visita del tenor a Cuba. La pareja es, por supuesto, real y vive en La Habana. Sin embargo, la otra persona a la que se dedica la obra, Enriqueta Cheng, es un personaje de ficción creado por la autora. Con una intención lúdica, Montero combina desde la dedicatoria la realidad con la ficción; de esta forma, siembra la duda en el lector sobre si la historia de Caruso y sus amores con Aida Cheng, es, o no, cierta.

En la ficción, los personajes entrevistados le confirman a Enriqueta lo que le había contado Aida, pero la investigadora (Enriqueta) obvia los datos objetivos que encontró y que obligarían a cualquier periodista a dudar sobre la veracidad de los sucesos contados.

Las obras del nuevo periodismo son con frecuencia autorreferenciales, es decir, metaficcionales, pues describen el proceso de elaboración del texto con el propósito de resaltar la honestidad del autor y de hacerles entender a los lectores que la historia que cuentan es real. La narradora principal, Enriqueta, explica y detalla por qué escribe, los pasos que sigue al escribir, a quién entrevistará primero, y todo ello tal y como si fuera un periodista ejecutando su labor. Aunque la novela es un trabajo de ficción, dentro de la

ficción Enriqueta es un personaje real que cuenta hechos ciertos y que actúa como un periodista, entrevistando a los que pueden aportar algo con sus recuerdos a la historia de los amores de sus padres. Fuera de la ficción novelística, Enriqueta no existe ni existió jamás.

Se supone que una novela del nuevo periodismo debe buscar la verdad tras los hechos, una verdad con mayúscula que nos haga concienciarnos acerca de algún asunto importante. En esta obra la autora retrata los constituyentes étnicos de la identidad nacional cubana. Dedicó interés especial a la etnia china, que había sido ignorada o presentada impropriadamente en obras anteriores, y destaca la santería como una creencia religiosa tan digna como cualquier otra, que ha sido menospreciada por los europeos al considerarla como un culto basado en la brujería y las supersticiones. Montero se sirve de la figura de Caruso, el tenor italiano, tan europeo, que en la vida real era muy supersticioso, para hacernos percibir que los europeos son igualmente supersticiosos, y que el rechazo de la santería es en el fondo un prejuicio injustificado.

Según John Hellmann, el nuevo periodismo trata temas recientes, de actualidad, se adhiere a fuentes primarias, ya sea mediante las observaciones del autor o mediante testimonios que le han ofrecido personas que han estado en el lugar de los hechos ocurridos, próximos al momento de publicación de la obra. Esta es la diferencia entre una novela de nuevo periodismo y una novela histórica; esta última tratará sobre sucesos reales que ocurrieron en el pasado, pero debido a lo remoto del tiempo en que sucedieron esos hechos, resulta imposible conseguir fuentes primarias y el autor deberá limitarse a la consulta de fuentes secundarias (27). Esto ocurre con la novela que nos ocupa; según el teórico que acabamos de citar, *Como un mensajero tuyo* no entraría bajo el género del

nuevo periodismo por tratar sucesos muy alejados de la fecha de publicación de la novela. Sin embargo, éste no es el factor principal para descartar que un texto pertenezca al nuevo periodismo, pues los demás teóricos del género no establecen este requisito para catalogar una novela como perteneciente al nuevo periodismo. Las razones principales son la ausencia de contrato con el lector que asegure que la historia contada es verídica, y la invención de unos personajes que jamás existieron. Aida, Enriqueta, Yuan Pei Fu y otros no son reales, sino producto de la ficción, por eso, a pesar de que *Como un mensajero tuyo* comparte algunos rasgos del nuevo periodismo, no cumple con lo esencial, no es verídica la historia que narra.

Nos parece que en este texto la autora, en un juego con el lector o en un intento de burlarse del lector o del crítico, crea una obra difícil de encasillar, que desborda los marcos genéricos existentes. Tal disolución de géneros y el cruce de múltiples códigos hace pensar en un tipo de novela propia de la posmodernidad, en particular aquella que ha sido catalogada como metaficción historiográfica. Veamos las características de estas novelas y las discrepancias que muestra con las novelas de no ficción, según las establece Linda Hutcheon en “The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction” que aparece en una reseña del libro *Postmodern Genres*, comentado por Mary Luz Vallejo:

Pero la autora diferencia la nueva metaficción historiográfica de la novela de no ficción bastante conocida como nuevo periodismo. La novela de no ficción hace énfasis en el proceso de escritura y en el realismo psicológico, mientras que la novela de metaficción historiográfica siendo también autorreflexiva y subjetiva, se distingue por su intertextualidad y, a

menudo, por su estructura fragmentaria. Los intertextos que actúan en ella pueden ser a la vez históricos, estéticos, o cumplen una función paródica. Asimismo la metaficción historiográfica demuestra que la acción puede estar históricamente condicionada, y la historia puede estructurarse discursivamente, ya que es el historiador-escritor-cronista quien selecciona los hechos del pasado para darles una configuración. Este nuevo género suele incorporar datos de la realidad para darles una pátina de verosimilitud, lo que salda, provisionalmente, la confrontación entre los hechos y la ficción (n.p.).¹⁵

Acabamos de ver que la autorreflexión o metaficción están presentes en *Como un mensajero tuyo*, y comprobamos igualmente la intertextualidad que establecía con las óperas *Aída* y *Pagliacci*. Por otra parte, hemos constatado asimismo su fragmentación, ya que los textos de Enriqueta cortan repetidamente el hilo de la narración de Aida. Y en cuanto a los intertextos, los dos mencionados son de carácter estético, aunque también los hay históricos, como aquellos que aportan datos sobre la llegada de los chinos a Cuba y los más recientes que tratan sobre el período especial en la Cuba de los años 90 del pasado siglo. Los intertextos relativos a la ópera *Aída* tienden a la parodia, pues hay humor en la manera en que los negros asocian la trama de la ópera con sus deidades. También tiene sentido paródico elegir el nombre de Canio para el gato viejo y achacoso de Enriqueta, si recordamos que Caruso representó muchas veces este papel. Por reunir esta obra todas las

¹⁵ Reseña del libro de Margorie Perloff, titulado *Postmodern Genres*, y publicada en la revista de la Universidad de Navarra *Comunicación y Sociedad* [http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resena.php?art_id=233, consultado el 13 de enero de 2012]

características mencionadas, se podría catalogar quizá como una novela de metaficción historiográfica.

3.4. *Son de Almendra*: fusión del son y el danzón

Son de Almendra, la novela más reciente de Mayra Montero, publicada en el 2005, es la segunda que trata sobre la historia de Cuba. A diferencia de *Cómo un mensajero tuyo*, que se desarrolla mayormente en la primera mitad del siglo XX, ésta transcurre durante los últimos dos meses del 1957, un año antes de la caída de la dictadura de Fulgencio Batista. Mientras los protagonistas de *Cómo un mensajero tuyo* pertenecían mayormente a las clases populares, los de *Son de Almendra* pertenecen a la burguesía. Y si en *Como un mensajero tuyo* se insistía en la mezcla de etnias que forman el pueblo cubano -negros, blancos y chinos-, en *Son de Almendra* se presentan estas mismas razas, pero con más naturalidad, sin insistir tanto en sus peculiaridades individuales. Y ocurre algo parecido con el aspecto religioso: en *Como un mensajero tuyo* la autora se detiene a describir detalladamente las prácticas de la santería y las creencias de los chinos en Cuba, mientras que en *Son de Almendra* se mencionan muy de pasada.

El título escogido por la autora para su novela recuerda el de otra importante novela cubana, *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy, pues ambas aluden al nombre de una canción, un son cubano. El son, una fusión de ritmos africanos y europeos que se popularizó entre fines del siglo XIX y principios del XX, llegó a constituirse en la música nacional de Cuba. Surgió en la región oriental de la Isla y luego llegó a La Habana. En sus comienzos el son fue rechazado por las clases altas, pero más tarde gozó de la aceptación

de todos. *Almendra* es el nombre del danzón más conocido dentro y fuera de Cuba, escrito por Abelardo Valdez.

Según el son es una mezcla de ritmos de distinta procedencia, de la misma forma la cultura cubana es también una fusión de distintas culturas. Como en la novela el danzón *Almendra* representa a Cuba, el título *Son de Almendra*, remite a la mezcla de razas y culturas que forman la identidad cubana. Sin embargo, el título tiene asimismo otro sentido, ya que apunta al origen, al lugar de procedencia de los personajes que aparecen en la novela. Los personajes y muchas de las personas reales que se mencionan en la obra son de Cuba.

3.4.1. La dictadura de Fulgencio Batista

Puesto que en la novela *Son de Almendra* Mayra Montero recrea el ambiente político-social durante el último año de la sangrienta dictadura de Fulgencio Batista (1901-1973) en Cuba parece pertinente ofrecer algunos datos mínimos sobre este periodo y sobre sus protagonistas. Nacido en una provincia de la región oriental cubana, en el seno de una familia humilde, Batista emigra a La Habana a los veinte años, donde ingresa en el ejército. Diez años después, en 1932, ya había alcanzado el rango de sargento taquígrafo del Estado Mayor.

En 1933, con el golpe de estado perpetrado por los militares que derrocan al presidente Gerardo Machado, comienza la influencia del ejército en el gobierno. Batista fue uno de los que participaron en ese levantamiento, conocido como la “Revolta de los Sargentos”; más adelante lo nombran Coronel- Jefe del Ejército. En 1934 obliga a renunciar al también presidente Ramón Grau San Martín y durante la siguiente década pone como

presidentes a hombres débiles que daban el frente, mientras él era en realidad el poder en la sombra.

Durante la década del treinta, actúa como aliado y socio de los norteamericanos que tenían negocios en Cuba, que no eran otros que los gánsters de la mafia italo-norteamericana, especialmente de su jefe, Meyer Lansky. En Cuba se celebran reuniones importantes de la mafia a las que asisten los capos establecidos en Estados Unidos y hasta mafiosos que tenían prohibida la entrada a Estados Unidos y a Cuba -este es el caso, por ejemplo, de Lucky Luciano, que estuvo en una reunión en Cuba con pasaporte falso. En estas asambleas se toman decisiones importantes, como por ejemplo, eliminar a cualquiera de los capos que estuviera afectando las ganancias de la mayoría; así le ocurrió a Bugsy Siegel, que fue condenado a muerte por la mafia en una reunión celebrada en el Hotel Nacional de Cuba.

En el cuatrienio de 1944-1948 gana las elecciones nuevamente Grau San Martín, y Batista tiene que ceder el control; se muda a la Florida y desde allí aspira a un puesto en el Senado cubano, que consigue en 1948. Ambiciona llegar a la presidencia de la República, pero en una encuesta publicada por la revista *Bohemia* sale en último lugar. Así que el 10 de marzo de 1952, tres meses antes de las elecciones, Batista da nuevamente un golpe de estado y se apropia de la presidencia de Cuba, que estaba en manos de Carlos Prío Socarrás. El presidente norteamericano Dwight D. Eisenhower reconoce el gobierno de Batista porque les convenía a sus intereses en Cuba, aun a sabiendas de que había llegado ilegalmente al poder y de que era un corrupto. Además, el dictador hizo lo posible por mantener buenas relaciones con el gobierno de Estados Unidos.

Un año después del golpe que lleva a Batista al poder, Fidel Castro y un grupo de jóvenes rebeldes atacan el Cuartel de Moncada, el 26 de julio de 1953. Las tropas del Ejército vencen a los revolucionarios y los que no mueren van a la cárcel, entre ellos, Castro. Después de vencer a los rebeldes, el Presidente continúa gobernando de la misma forma, derrochando el dinero del país en ayudas a los mafiosos y enriqueciéndose con un buen por ciento de las ganancias de la mafia; trata al pueblo con mano dura, para perpetuarse en el poder y mantener a sus opositores controlados.

Durante los años siguientes, con la ayuda económica del gobierno cubano, se construyen lujosos hoteles y casinos que después administra la mafia establecida en Cuba. Para esta época, La Habana se convierte en un emporio de juego, lavado de dinero, prostitución y tráfico de drogas. El presupuesto gubernamental que debió haberse usado para educación, servicios de salud y el resto de las necesidades del pueblo cubano, se les ofrecía a los mafiosos, quienes compartían sus ganancias con el presidente Batista y sus amigos. Durante esos años “Cuba se convirtió en un lugar donde los ricos venían a jugar y a apostar, se hablaba poco de la democracia o de los derechos del pueblo cubano. La oposición se aplastaba rápida y violentamente, y muchos empezaron a temerle a este nuevo gobierno” (Traducción mía) (Sierra 3). Batista concedía contratos para la construcción de carreteras, trenes, aeropuertos, plantas de electricidad y otros proyectos a compañías norteamericanas, siempre y cuando le pagaran cierta cantidad.

Confiado en la fortaleza de su gobierno, en 1955 Batista libera a Castro y a los demás rebeldes que sobrevivieron el ataque al Cuartel de Moncada. Castro abandona la Isla, pues corrían rumores de que Batista planificaba asesinarlo y se exilia en México, donde se reúne con el Che Guevara y desde allí planifican la revolución.

Mientras tanto, en Cuba cada vez son mas frecuentes las protestas, las marchas, las huelgas, especialmente en la universidad. Batista cierra la universidad el 30 de noviembre de 1956, impone una fuerte censura a los medios de comunicación y suprime las garantías constitucionales. La policía del dictador se vuelve más violenta, arresta a todo el que le parezca que esté involucrado en actividades subversivas; golpean, torturan y asesinan a sus detractores, sin temor a repercusiones legales (Sierra, 5).

Todo sigue igual que antes del levantamiento, se continúa con la construcción de los hoteles de lujo, de los casinos y clubes nocturnos, aun después de que comenzara la lucha armada con los revolucionarios, luego de la llegada de Castro y sus colaboradores. En 1958 el Presidente organiza unas elecciones falsas y coloca a un nuevo presidente, “un títere”, al frente del país, pero ni el pueblo cubano ni los Estados Unidos quedan conformes con esta farsa. Finalmente, cuando Batista se da cuenta de que ha perdido el apoyo de los norteamericanos y que los revolucionarios están venciendo al Ejército, huye cobardemente. El 1 de enero de 1959 renuncia a su puesto en el Gobierno y toma un avión a las 3:00 de la mañana hacia la República Dominicana. Se marcha con los bolsillos llenos, pues se lleva miles de millones de dólares. Más tarde, se establece en España donde morirá en 1973.

Su presidencia y los años que ostentó el poder real tras la fachada de otros presidentes presidentes, han sido consideradas como una de las épocas más bochornosas de la historia de Cuba. Bajo su gobierno, se cometió el más grande latrocinio de fondos públicos, además él mismo se enriqueció con las ganancias de los negocios turbios que permitió establecerse en la Isla. Persiguió a la oposición de la manera más cruel, torturando y asesinando, sembrando el terror en el pueblo y dejando una estela de dolor.

3.4.2. *Son de Almendra*: el argumento

El joven periodista Joaquín Porrata descubre que la muerte de un hipopótamo en Cuba era un mensaje para el capo Umberto Anastasia, de Nueva York, que no llegó a tiempo. Esta información se la proporciona un excéntrico personaje que trabaja alimentando los animales en el zoológico de La Habana, Juan Bulgado, admirador del actor y mafioso George Raft. Bulgado le cuenta más adelante a Joaquín que los hombres de los mafiosos llevaron al zoológico a un americano colaborador de Anastasia al que habían asesinado, le tomaron una foto al muerto y le pusieron un mensaje en italiano para Anastasia, luego mandaron a Bulgado a que le llevara la foto. Es decir que los demás mafiosos ya le habían advertido a Anastasia lo que le iba a pasar si seguía insistiendo en querer administrar el casino del Hilton.

El interés de Joaquín por conocer los movimientos de la mafia se inicia cuando, siendo niño, la madre de su amigo Julián, Aurora, los lleva, sin saberlo, a una convención de la mafia en un hotel de La Habana. Ella está enamorada del jefe de los mafiosos en Cuba, Meyer Lansky. Unos años más tarde, Julián le cuenta a Joaquín que allí se planificó la muerte de Bugsy Siegel; desde entonces, Joaquín siente una curiosidad especial por el tema de la mafia en Cuba. Por otra lado, Joaquín vive enamorado de Aurora desde muchacho.

Como parte de su trabajo en la sección de Espectáculos del periódico, Joaquín tiene que entrevistar a una vedette que trabaja en el cabaret Sans Souci, cuyo propietario es Santo Trafficante, otro de los grandes capos de la mafia en Cuba. En este lugar conoce a Yolanda, una mulata treintona y manca, que le han dicho que es la pareja de Trafficante. Tiene una cita con ella con el fin de averiguarlo y después se convierten en amantes.

Joaquín detesta el trabajo en *Espectáculos* así que acepta rápidamente el trabajo que le ofrece otro diario, *Prensa Libre*, para investigar los movimientos y los negocios de los capos establecidos en Cuba. En sus gestiones, descubre datos importantes sobre la mafia y sobre el gobierno de Batista: la censura impuesta por el Ministro de la Gobernación, la lucha de poder entre los mafiosos cubanos y el interés de Anastasia por participar de las ganancias de los casinos de Cuba.

Lo envían del periódico a Nueva York, a investigar la muerte de este famoso ganster y otros temas relacionados con los mafiosos cubanos; allí conoce a un periodista norteamericano que lo ayuda, McCrary, y éste le brinda datos importantes y le ofrece comparar notas. Joaquín logra corroborar los datos y le dicta por teléfono a la secretaria del periódico un artículo en el que implica a algunos cubanos de la clase alta con la mafia. Antes de salir de su habitación del hotel en Nueva York, alguien trata de asustarlo por medio de llamadas telefónicas en las que le hablan misteriosamente y distorsionan la voz. Porrata se siente atemorizado, así que se esconde mientras llega la hora de irse al aeropuerto.

Cuando regresa a Cuba, se entera de que, efectivamente, Yolanda fue amante de Santo Trafficante, y de que los hombres del Ministro de la Gobernación pararon la prensa y no permitieron que se publicara el artículo que él había dictado. Al día siguiente de su regreso, los hombres de Santo Trafficante lo secuestran, le dan una golpiza y lo llevan al zoológico donde lo obligan a picar a un muerto, para que sepa lo que les pasa a los que dañan las reputaciones de los mafiosos.

Joaquín se pregunta cómo se habrían enterado los mafiosos del artículo que él había dictado desde Nueva York, y a través del relato de Yolanda nos enteramos de que mientras

Joaquín dormía en casa de ella, su hijo busca en el abrigo y en el auto del periodista; allí encuentra el papel escrito por Trafficante que le había conseguido Bulgado en el que comprometía a unos cubanos amigos del presidente. Sin embargo, parece que tiene que haber sido otra persona la que logró transmitir la información sobre el artículo a los mafiosos, porque los militares paran la prensa el día antes de que el muchacho se lo cuente a Trafficante. Joaquín sospecha también de McCrary, el periodista que conoció en Nueva York, pues le proporciona datos sobre la mafia, pero aparentemente es él quien lo asusta con las misteriosas llamadas telefónicas a su habitación y más tarde lo delata ante los mafiosos.

El padre de Joaquín se siente preocupado porque sus hijos se unan a los rebeldes y le advierte al joven periodista que los militares no perdonan ni siquiera a los hijos de las familias de la burguesía y no tienen contemplaciones con nadie. No se imagina en ese momento que será su hijo mayor, con el que más se identifica y para el que no tiene secretos, el que se involucrará finalmente con los revolucionarios

Pocos días después de su regreso a Cuba, Joaquín queda devastado por el descubrimiento del cadáver de su hermano. Nadie sospechaba que Santiago llevaba una doble vida: era un exitoso ingeniero de la clase alta, pero también formaba parte de un grupo revolucionario. Lo sorprenden los guardias del gobierno, cae herido, lo torturan, le sacan los ojos y lo matan.

Unos días después, desde la sección de Espectáculos mandan a Joaquín a entrevistar al actor George Raft, administrador del casino del Capri; el periodista en lugar de enfocarse en los aspectos artísticos, gira la entrevista hacia los negocios de este mafioso en Cuba y sus vínculos con el cuñado del Presidente. Luego le pone un título insultante e incluye un

recuadro con la información de un anónimo en el que se acusa a otro de los dueños del casino, el mafioso Nicholas DiConstanza, de los asesinatos de otros dos norteamericanos relacionados con la mafia. El artículo sale publicado y la información del anónimo resulta cierta, pues aparece muerto uno de los que anticipaban que iba a ser asesinado. La policía llega al periódico buscando a Joaquín y el jefe le recomienda que se esconda unos días. Joaquín no sabe qué hacer; se le ocurre llamar a su amigo Julián, le cuenta lo ocurrido y éste le dice que lo espera en su apartamento, que allí estará a salvo.

Cuando se monta en su carro, hay un hombre escondido en el asiento de atrás que lo encañona y lo lleva a la guarida de DiConstanza. Allí le dan otra golpiza y por poco lo matan, sólo logra salvarse porque su amigo Julián y Aurora le piden a Meyer Lansky, el jefe de la mafia, que le perdone la vida. Éste acepta, pero le advierte que si vuelve a escribir algo que dañe las reputaciones de sus amigos, morirá.

En el epílogo se nos explica que el gobierno de Batista cae ese mismo año (1958). Como castigo por haber escrito aquel título en la entrevista de Raft, en el periódico lo mandan nuevamente a la sección de Espectáculos. Poco después, Porrata consigue cambiarse a otro periódico y trabajar en lo que verdaderamente le gusta: Policiacas. Sin embargo, nunca vuelve a escribir sobre los americanos. Julián se muda a Nueva York, Aurora y Meyer Lansky se establecen en Miami. En 1961 el padre de Joaquín se suicida, el resto de la familia se va también para Miami. Joaquín se casa con la americana que había sido novia de Julián y después muerte de su madre, Lucy, su hermana lesbiana, se casa con otra mujer.

Al igual que en otras de sus novelas, Montero fragmenta la narración principal de Joaquín, intercalando en cursiva textos diferentes, de los que es responsable Yolanda.

Cuando Joaquín y Yolanda se conocen, ella le cuenta su vida. Nació en el circo, pues su madre, Tula, abandonó a su marido y a sus dos hijitos para irse con un mago portugués que la hipnotizó para que lo siguiera. El mago iba de pueblo en pueblo; con ellos viajaba toda una tropa de artistas circenses: entre ellos, una china que servía de partenaire (se metía en una caja de madera, el mago serruchaba la caja, pero la mujer salía ilesa). Cuando muere el mago, Tula y la china que él había criado, que también fue su amante, se unen y se van a trabajar a otro circo. Allí Tula sale embarazada del que amaestraba los perros; cuando nace la niña, el padrino, que es el dueño del circo, le pone el nombre de Fantina. Fantina todavía es pequeña cuando Tula los abandona y queda al cuidado de Chinita y de su padre. Éste muere del corazón cuando la niña tiene diez años, así que Chinita se hace cargo de su crianza. Le enseña el oficio de partenaire y así se gana la vida; a los quince años conoce a un policía que se quiere casar con ella, pero Chinita le aconseja que no lo haga, que ella es igual que su madre y que no se va a aguantar con un hombre. Sale embarazada del policía, y tiene un hijo al que le pone Daniel. En uno de los espectáculos, el mago la corta accidentalmente, se le infecta la herida y le amputan su brazo izquierdo. Después del accidente, Fantina se cambia el nombre por el de Yolanda, ya que así era como se llamaba su hermana mayor. Como ya no puede trabajar de partenaire, se muda a La Habana en busca de empleo. Chinita se hace cargo de Daniel, que ya está en la escuela y está aprendiendo el arte del trapecio, para el que ha demostrado aptitud.

En La Habana, Yolanda consigue trabajo como ayudante de una de las vedettes en un cabaret, el Tropicana, en el que conoce a Roderico Neyra, a quien todos llaman Rodney, un mulato que trabaja como director de los espectáculos del club. Rodney llama la atención de Yolanda porque es muy mal hablado, muy procaz; además padece de lepra y tiene el

rostro desfigurado, aun así, ella se siente atraída hacia él. Le pregunta a una de las costureras si es casado y le contestan que es homosexual.

Una noche en que Yolanda espera un taxi a la salida del club, Rodney se ofrece para llevarla, ella lo invita a comer y él se queda a dormir con ella. Le da un beso en la boca, pero nada más. Continúan su amistad, ella le cocina y duermen juntos con frecuencia, la gente piensa que forman una pareja extraña, pues los dos son personas mutiladas. Más adelante, Rodney le ofrece trabajo como ayudante y la invita a ir de viaje con él a Las Vegas, adonde iba a contratar artistas y a inspirarse para los espectáculos. Antes de irse, Yolanda va a despedirse de su hijo y de Chinita. Le cuenta a la china sobre su atracción hacia Rodney y lo que sabe de él, la china le dice que si a ella le gusta, que se vaya con él y que disfrute del viaje.

En Las Vegas, Rodney lleva a Yolanda a conocer la ciudad y los cabarets, y le explica los juegos de azar; Yolanda se siente tan feliz que le dice que le gustaría casarse. Rodney empieza entonces a contarle sobre su homosexualidad. Le explica como contagió con la lepra a su primer novio por celos Este se llamaba Odín y era su vecino en un pueblito del Oriente cubano. Habían sido muy amigos desde niños, pero después de la adolescencia se enamoran y se fugan a la capital a trabajar y a tomar clases de baile. Odín por ser blanco y rubio tiene más éxito que Rodney, pues llega a trabajar en películas y en espectáculos importantes. El otro, como es mulato, se tiene que conformar con participar en los espectáculos que llevaban por los campos de Cuba. La pareja vivía en un apartamento en La Habana, pero Odín se enamora de otro, un amolador de tijeras español, Rodney se pone celoso y pelean, Odín lo llama leproso y Rodney se venga enterrándole las uñas y contagiándole la enfermedad.

Esa noche Yolanda se la pasa llorando, pues presiente que su relación con Rodney terminará pronto, y así sucede. Después de regresar a La Habana, Rodney le presenta a otro novio, un estudiante de medicina muy fino y educado, y unos días después le consigue trabajo como ayudante de la vedette Kary Rusy; en este puesto es que la conoce Joaquín. Poco después del viaje, muere Chinita. Yolanda se siente desamparada y tiene también remordimientos por haber dejado a su hijo para que la china lo criara. El muchacho dice que se le ha muerto su madre, Yolanda lo invita a que se vaya con ella, pero él no quiere abandonar el circo, así es que acepta ir a pasarse unos días cuando tenga trabajo en la capital. En uno de los espectáculos del Sans Souci lo contratan como trapealista y bailarín, así es que se queda con Yolanda por algún tiempo.

Yolanda le cuenta a Joaquín su relación con el mafioso Santo Trafficante, conocido en Cuba como Luis Santos. Una noche, mientras ella ordena el camerino de la vedette, escucha un grito fuerte de mujer, al poco rato viene a buscarla uno de los empleados del mafioso; le pide que vaya a acompañar a Trafficante a su oficina y que no permita que nadie entre allí, que había una americana que se había puesto mala y que él iba a buscar un médico. Cuando Yolanda entra, ve a la mujer muerta en el suelo, con una herida en el cuello y toda salpicada de sangre. Se fija entonces en que Luis Santos está herido y que se aguanta una mano con un pañuelo ensangrentado; va al baño, coge la toalla y se la pone sobre la herida para evitar que siga perdiendo sangre. Cuando llega el médico, le dan las gracias y le piden discreción, para que no se afecte la imagen del cabaret.

Yolanda se va a casa, pero desde ese día se apodera de ella una tristeza muy grande que asocia a la mujer muerta que vio. Al día siguiente, la vedette le pregunta si no había escuchado gritos la noche anterior, al contestarle que no, le cuenta que una mujer que se

entendía con Santos sacó una navaja para atacarlo, y él, tratando de defenderse, la mató. Algunos días después, el mafioso manda a uno de sus guardaespaldas a buscar a Yolanda, la llevan a un hotel en Miramar donde él la espera en una mesa frente al mar. Toman champán, él le agradece sus atenciones el día del incidente y le explica que la americana muerta era la esposa de un cliente que se alteró en una discusión por dinero, el marido sacó una navaja, Santos trató de intervenir y resultó herido, mientras que, desgraciadamente, la mujer muere. Santos le propone que cambien de tema y termina acostándose con ella en una habitación del hotel. Yolanda la pasa muy bien, pues dice que el hombre era muy guapo, olía rico y estaba muy bien dotado para el sexo. Sin embargo, la relación entre ellos durará poco. Una de las mucamas del hotel, cuando Yolanda le cuenta de la tristeza que siente, le recomienda que vaya donde una santera para que se haga un despojo, así lo hace, y cuando conoce a Joaquín ya ha dejado atrás la melancolía.

Una tarde, Yolanda recibe la visita de un chino que toca a su puerta acompañado de dos niñas; el hombre le dice que es hijo de Lala y del mago portugués, y que piensa que ella es su hermana. Yolanda le dice que no sabe quién es Lala y que el mago portugués no era su padre. El hombre le explica que Lala es la china que trabajaba como partenaire del mago y Yolanda cae en cuenta de que le habla de Chinita. El chino le cuenta que Chinita lo tuvo a los catorce años y que cuando él tenía un mes de nacido, se lo dieron a un maestro y su esposa que fueron los que lo criaron. Como el hombre no había visto nunca fotos de sus padres, Yolanda saca fotos de Chinita y cuando le enseña una del mago portugués, el chino le dice que ese no puede ser su padre porque el de la foto es Horacio, un médico amigo de los padres adoptivos de él, que había vivido en su mismo pueblo con su mujer, Gertrudis, hasta que había muerto hacía poco. Se despiden y Yolanda se queda pensando si esta visita

no sería un truco de Chinita; a las Gertrudis les dicen Tula y Yolanda piensa que esa pareja podría ser la del mago y la madre de ella que había desaparecido. Tanto a Yolanda como al hombre chino les queda en la mente este enigma.

El último texto de Yolanda no está dirigido a Joaquín, sino a Chinita. Yolanda va al cementerio a hablar con ella, a reclamarle que tal vez por venganza contra Tula, que le quitó el marido, Chinita la hace sufrir al haber formado mal a Daniel. Culpa a Chinita por aconsejarle que no se casara con el padre de Daniel, por enseñarle el oficio de partenaire, que la lleva a perder uno de sus brazos, y, sobre todo, por convertir a Daniel en un hombre sin escrúpulos, un chota, una mala persona.

Finalmente, cuenta lo que pasó la noche de despedida de año cuando ella y Joaquín fueron al Ali Bar con Julián y su novia, una americana que se pone a coquetearle a Joaquín. Yolanda se da cuenta de la movida y cuando nadie la ve pellizca fuertemente en un brazo a la americana y le dice las pocas frases insultantes que conoce en inglés. Esa noche Yolanda se da cuenta de que ella no tiene nada en común con Joaquín y sus amigos, así que termina la relación con el periodista y comienza a salir con el cantante Benny Moré.

3.4.3. El autor en el texto: actitud, postura, punto de vista

En *Son de Almendra* la autora narra en primera persona, a través de los ojos del protagonista, el novel periodista Joaquín Porrata, consiguiendo así que el lector experimente las escenas a través de su conciencia. Se cuentan, como una retrospectión, hechos ocurridos en La Habana desde octubre de 1957 a enero de 1958. Hay además retrospectiones que nos llevan hasta la década del 40, cuando el protagonista, siendo niño, presencia una reunión de la mafia en un hotel en La Habana. Domina una postura objetiva,

pues aunque el protagonista es periodista y maneja datos provenientes de sus investigaciones, se trata de una narración autobiográfica, que se presta para añadir al relato la perspectiva del que cuenta, su subjetividad. Nos parece que la autora escoge la postura objetiva porque es la que le sirve mejor para los hechos verídicos que interesa contar: lo que ocurrió en Cuba durante los últimos años de la dictadura de Batista. Interesa destacar la presencia norteamericana en la Isla asociada con el monopolio hotelero y las ganancias exorbitantes de los casinos administrados por la mafia norteamericana.

Veamos un fragmento del recuento cándido del protagonista, todavía un niño, cuando ve los mafiosos por primera vez. “En principio, sólo distinguimos la enorme mesa rodeada de hombres, y la humareda que flotaba sobre sus cabezas. También oímos las voces, muy comedidas, eso sí, me pareció sospechoso que los gánsters hablaran tan bajito, con tanta educación. Se lo dije a Julián. -Pues son ellos- contestó-, aquí no hay más americanos que éstos” (22-23).

El narrador en primera persona se torna dramático y conmovedor al contar sucesos que le tocan muy de cerca, como la identificación del cadáver de su hermano, a quien los torturadores le han sacado los ojos.

[...] el mulato levanto la sábana y vi la cara de Santiago, su pelo castaño claro que le brillaba como si acabara de salir del agua, y los párpados hundidos, no había nada debajo de esos párpados, unas manchitas de sangre.
[...] Esos ojos míos sintieron una soledad tremenda, porque faltaban los del otro, los ojos vivos o muertos de Santiago. Aparté un poco más la sábana,

tenía el torso desnudo, salpicado de moretones y de quemaduras, lo cogí por los hombros y le di algo parecido a un abrazo (195).

Aparece en la novela un segundo narrador, también en primera persona, Yolanda o Fantina, que relata sus experiencias vitales; primero, su niñez en el circo, y luego sus amores. Las narraciones de Yolanda se aproximan por momentos al ámbito de lo fantástico, pues cuenta sucesos que son claramente irreales y otros inexplicables o enigmáticos. En su relato predomina la postura afectiva. Yolanda tiene como interlocutor a Joaquín, para quien relata, excepto en una instancia, su último discruso, en que va al cementerio y se dirige a Chinita, que ya está muerta. Este último tiene carácter apelativo y está escrito en segunda persona.

Veamos un ejemplo de uno de los relatos fantásticos de Yolanda en el que cuenta cómo el portugués, dueño del circo, hace que su madre abandone a su esposo y a sus hijos y se vaya con él.

Cuando entró en la casa, mamá estaba preparando el almuerzo, pero sintió como si el alma de aquel hombre hubiera enganchado la suya con un anzuelo finito y con un hilo invisible del que empezó a tirar, tirar, tirar, hasta que la cogió en la mano y se la echó en la boca. Ella me contaba que lo había visto todo: al hombre moviendo las manos como si recogiera el hilo, y luego saboreando, chupando como caramelo el pescadito blando que era el alma entera (57).

Montero coloca al lector dentro de la mente de Yolanda o de Porrata para que experimente las mismas vivencias y los mismos sentimientos de los protagonistas. Joaquín pertenece a la clase burguesa, de niños él y Julián se sienten superiores a Pancho, un muchacho que trabaja en la cocina del hotel, y al ascensorista.

[...] sólo Pancho nos miraba desde lejos, con la escoba en la mano; algo de envidia había en sus ojos, y algo de resentimiento también, aquella especie de juramento adulto (21).

[...] teníamos ese aire de superioridad, bien vestidos y con relojes de oro.
[...] Julián sabía cómo contestarle... le dirigió al ascensorista una mirada de gánster, una auténtica mirada de desprecio que más me pareció un disparo (22).

Se observa asimismo en los textos citados los detalles de la descripción que nos ayudan a identificar la clase social de los personajes, a resaltar los rasgos que distinguen a los protagonistas; esta técnica la adquirieron los nuevos periodistas de la novela realista (Chillón 241).

3.4.4. Implicación del autor en el texto

A la autora le interesa destacar la presencia de la mafia en Cuba durante los años 50 y el apoyo que el gobierno de Batista le dispensaba; el Ejército, la Policía y los ministros de la gobernación colaboraban con los jefes de la mafia. En la novela se describen las actividades de los mafiosos establecidos en La Habana y se les relaciona con importantes oficiales del Gobierno. La autora crea asimismo personajes ficticios que servirán para urdir una trama creíble e interesante en la que mucha de la información que se cuenta es verídica, obtenida por medio de sus investigaciones. Umberto Anastasia, Meyer Lansky, Lucky Luciano, Santo Trafficante, Nicolas DiConstanza, George Raft y sus contrapartes cubanos - Roberto Mendoza, Raúl González Jerez, Angel González y Alfredo Longa- son personajes reales, mientras que Joaquín Porrata y su familia, Julián, Aurora, Yolanda y Juan Bulgado, entre otros, son personajes ficticios.

En varias de las novelas de Montero se asocia la trama con la música; en ésta los protagonistas escuchan repetidamente el danzón *Almendra* de Abelardo Valdez. Cuando Joaquín cita a Yolanda para encontrarse en Los Aires Libres, una orquesta de mujeres interpreta este danzón. Se insiste asimismo en lo mucho que le gusta a Meyer Lansky, el jefe de la mafia en Cuba, escucharlo y bailar lo acompañado de Aurora. El hijo de Aurora le cuenta a Joaquín que Lansky escuchaba una y otra vez esta pieza musical, que podía escucharla toda la tarde. Joaquín, por su parte, relaciona el danzón con Aurora y con Yolanda, las dos mujeres de las que esta enamorado.

Pedí un ron, intenté concentrarme en la música, una orquesta de mujeres que tocaba un danzón. Casualidad que ese danzón fuera el dichoso *Almendra*.

Yolanda también se daba un aire a Aurora, la madre de mi amigo Julián. No en el físico, por supuesto, el parecido se daba en otro plano, a un nivel quizá un poco alegórico que se originaba dentro de mi cráneo y que dependía totalmente de eso: de mi forma de percibir las y, en cierto modo, de acecharlas (54).

Aunque Yolanda y Aurora no tengan mucho en común, Joaquín las encuentra parecidas. Una es de la clase alta, blanca, muy hermosa, y está enamorada del jefe de la mafia en Cuba. La otra es mulata de la clase baja, guapa, pero mutilada; le falta un brazo. Ambas son solteras y tienen un solo hijo. El de la primera, Aurora, es dueño de un prostíbulo; el de Yolanda es trapealista. Yolanda nunca se ha casado, su hijo es producto de una relación pasajera durante su adolescencia. Aurora estuvo casada con un hombre rico que es el padre de Julián, y al enviudar la dejó en una buena situación financiera. Yolanda pertenece a la clase trabajadora y se ocupa de mantener el vestuario de una vedette. Además, ambas mujeres son mayores que Joaquín. A Aurora la quiso desde niño y a Yolanda desde hace poco, pues la conoció en sus labores como periodista. Otro aspecto común de estas dos mujeres es que ambas tienen o han tenido un amante mafioso; Aurora a Meyer Lansky y Yolanda a Santo Trafficante.

Cuando los guardaespaldas de Meyer Lansky agarran a Joaquín en la inauguración del Capri, éste piensa que el mafioso lo ha reconocido y que lo asocia con las tardes que pasaba bailando con Aurora, por eso les dice a sus hombres que lo dejen irse: “No iba a perder ni medio minuto en el insecto que debí parecerle, pero quizá algunos segundos, los suficientes para caer en cuenta de que ya me había conocido, ficharme nuevamente en su

memoria y descorrer las nubes, esa borrosidad armoniosa de las tardes de *Almendra*.” Aquí equipara el danzón a la mujer de quien está enamorado y que, a su vez, representa a Cuba.

A Fantina, encarnación del país, no le gusta su nombre, lo afirma en varias ocasiones, tal vez porque significa aññada. Quizás alude al hecho de que Cuba no se puede gobernar por sí misma, pues Estados Unidos interviene cada vez que le parece. Tras perder el brazo, Fantina escoge el nombre de Yolanda, que asociamos con la canción homónima de Pablo Milanés. Esta balada pertenece al género de la nueva trova cubana que trae connotaciones libertarias, relacionadas con su apoyo a la izquierda revolucionaria.

Se menciona repetidamente también que Joaquín lo hereda todo de su hermano: el carro, los zapatos, el reloj, la gabardina, la etiqueta. Recibe sus cosas, sin embargo, no manifiesta su valor ni su patriotismo. El joven periodista desaprueba las actuaciones de la mafia y del Presidente y se propone sacar a la luz sus negocios turbios por medio de sus investigaciones y de los artículos que escribe, pero no pasa de ahí. No tiene el compromiso patriótico de su hermano, no sigue sus pasos, sino todo lo contrario, y termina yéndose al exilio.

La dictadura batistiana imponía la censura en los temas que tuvieran que ver con las actividades de la mafia en Cuba. No se permitía tratar el asunto ni publicar nada sobre sus negocios y ganancias en la Isla. Tampoco se permitía mencionar o escribir algo que pudiera dañar las reputaciones de los norteamericanos que poseían inversiones en los casinos del país. El gobierno vigilaba a ciertos periodistas que conocían estas actividades y no les permitía publicar artículos que pudieran perjudicar la imagen de sus protegidos. Por medio del diálogo, la autora aborda el tema de la censura. Observemos la conversación entre Joaquín Porrata y el jefe de redacción del periódico *Prensa Libre*.

-Tú ibas a escribir algo y te lo censuraron, ¿o me informaron mal?

-Mezclé dos historias-empecé con cautela-La verdad es que me enviaron a escribir sobre la mierda esa del hipopótamo, y encontré otra cosa.

-Encontraste oro- dijo Madrazo-. Escucha bien: Santiago Rey ha prohibido que se publique una sola palabra sobre la muerte de Anastasia. Castillo está vigilado y amenazado, nosotros también habíamos encontrado algo (66).

Debido a que viola la censura al publicar un artículo injurioso sobre algunos mafiosos, detienen la publicación de *Prensa Libre*, le dan dos golpizas a Joaquín y por poco lo matan. En uno de sus artículos señala a George Raft como uno de los que estaba sacando grandes ganancias de los casinos del país, además en ese mismo artículo involucra a Fat the Butcher, Nicholas DiConsatanza, con el asesinato de un abogado residente en La Habana. Se puede apreciar en la narración de estos hechos la presencia del periodismo en la novela y su rol de descubrir la verdad, de desenmascarar a los corruptos, y cómo, por otro lado, la autoridad impone la censura y aplasta al que desobedezca.

La violencia y la muerte aparecen recurrentemente en el texto. La novela comienza con la noticia de la muerte del capo Umberto Anastasia; según se va desarrollando la historia, continúan apareciendo muertos hasta llegar a un total de diez muertes violentas. Aparte de éstas, al protagonista le dan dos golpizas y está a punto de perder la vida. La novela muestra la violencia solapada con la que actuaban los capos y así, por ejemplo, antes de mandar asesinar a Anastasia le hacen varias advertencias: envían a Bulgado a que le lleve un retrato de otro mafioso americano asesinado. Se describe igualmente la apariencia

inofensiva y el cuidado de su reputación que mantenían los capos. Se advierte igualmente la violencia en los guardaespaldas que acompañaban a los mafiosos, ya que amenazan, golpean, torturan y matan al que intenta acercarse a sus jefes o interfiera de algún modo en sus negocios. El día que Joaquín quiere ir a almorzar al Boris, el restaurante favorito de Lansky, no puede hacerlo porque el capo había reservado el local para almorzar con los mafiosos. Aunque el dueño del restaurante ya se lo había dicho, Joaquín se queda afuera para observarlos, pero los guardaespaldas lo obligan a irse. “-Lárgate-añadió el que estaba sobre mí-. Te me estás largando ahora mismo. [...] Toda la calle estaba infestada de guardaespaldas, y de los vigilantes que siempre iban acompañando a Lansky, sanguinarios mulatos irascibles, escogidos y pagados por el Ministerio de la Gobernación” (32-33).

En *Son de Almendra* hemos visto cómo la mafia italo-norteamericana importó a Cuba sus lucrativos negocios que sólo proporcionaban ganancias a los capos y a sus aliados: Batista y sus amigos; mientras, por otro lado, corrompían al pueblo cubano mediante la promoción del juego, la prostitución y el mundo del espectáculo, muy ligado a las drogas. Además trajeron a Cuba la violencia rampante del crimen organizado. Se asocia la caída de la dictadura batistiana con su alianza a la mafia. La novela retrata asimismo la persecución, tortura y muerte de todo el que conspirara para derrocar el gobierno.

Se insiste en la debilidad de Julián por los animales. A pesar de dedicarse a unos negocios indignos, Julián es muy sensible al sufrimiento de los animales y también al de las personas. Cuando ve a su amigo después de la golpiza que le dan los mafiosos, siente pena y desea ayudarlo y calmar su dolor. Este amor por los animales también es propio de la autora, según lo hemos visto en su biografía y en algunos de sus ensayos.

Se resalta igualmente en la novela el tema de la homosexualidad. Lo vemos desde el comienzo con la hermana de Joaquín y después en el personaje de Rodney y sus novios. Montero siempre ha mostrado en sus escritos gran respeto hacia este estilo de vida. Presenta la homosexualidad como una inclinación de individuos desde siempre y que no hay nada que los padres puedan hacer para contrarrestarla. Así se nos presenta en el caso de Lucy. La madre corregía sus ademanes masculinos, le compraba ropa femenina, la instaba a maquillarse, sin embargo, la muchacha continuaba con las mismas tendencias de comportamiento masculino. En el caso de Rodney, su familia no intentó cambiarlo, porque no parecían importarle sus modales afeminados.

El tratamiento del lesbianismo de Lucy nos parece poco convincente, ya que la autora describe situaciones que consideramos poco probables. Por ejemplo, pone a la muchacha tratando de orinar parada. "...más una hermana renegada y sonámbula, que ahora se levantaba por la madrugada para ponerse corbata y orinar de pie" (36). Parece igualmente poco probable que una madre que estaba tan pendiente de todo, la hubiera dejado ir con una desconocida a comprar algodón de azúcar en el circo por tanto rato y que la mujer le hubiera hecho un acercamiento sexual a una niña de doce años.

En los ensayos de *Aguaceros dispersos* y en otros escritos de Montero hemos visto su apoyo a la causa de los homosexuales, no los presenta como personas raras o anormales, sino como una tercera opción. Lucy, finalmente, se casa con la maestra que estuvo ligada a ella desde su adolescencia en Cuba. La novela presenta el prejuicio contra la homosexualidad al describir la insistencia de la madre de Joaquín por modificar el comportamiento de su hija. Lo vemos asimismo en el hecho de que la muchacha no se casa

con su amiga hasta después de la muerte de su madre, porque ella no aceptaría ese tipo de relación.

Vemos también cómo la actitud de Joaquín es diferente a la de su madre. Él comprende a su hermana, sabe que ella manifiesta esta tendencia desde niña y que no cambiará. Por otro lado, Lucy es muy buena persona, es la aliada de Joaquín contra las intromisiones maternas, además tiene un carácter afable, pero firme; es la que se hace cargo de la casa cuando la familia se derrumba por la muerte de Santiago. Además, Joaquín pertenece a una generación más joven que ha desarrollado tolerancia y comprensión por este estilo de vida. Por eso, será el padrino de la boda de su hermana. Se observa que Lucy ha mantenido una relación duradera con la maestra, mientras que Rodney, primero fue novio de Odín, quien lo dejó por otro hombre y después tiene otro novio que estudia medicina. Con estos ejemplos de relaciones homosexuales, creo que la autora quiere indicar que éstas son iguales a las heterosexuales: algunas son estables y duraderas, y otras no.

La muerte, ya lo hemos señalado, es un tema constante en las novelas de Montero y en ésta no podían faltar las muertes violentas. Comienza la narración con el asesinato de Anastasia en Nueva York, los mafiosos matan a un americano que Joaquín y Bulgado tienen que picar en el zoológico; los tres negros que soltaron al hipopótamo del zoológico también mueren asesinados por la mafia porque se van de la lengua y cuentan lo que saben sobre la relación entre el hipopótamo y la muerte de Anastasia; Santiago, el hermano de Joaquín muere después de sufrir tortura, asesinado por los militares bajo el mando de Batista; muere también asesinado por la Mafia Voloshen, otro mafioso que había sido abogado de Anastasia; una mujer que había sido amante de Trafficante muere a manos de

este mafioso; Boris, el dueño del restaurante favorito de Lansky, es igualmente acribillado a balazos por la mafia; finalmente, el padre de Joaquín se suicida.

En *Son de Almendra* se nos presentan dos vertientes del patriotismo. Primero vemos la falta de amor por la patria que manifiestan Batista y sus colaboradores al entregar el país a la mafia italo-norteamericana, comportándose indignamente, como lo hace el chulo que vive de las mujeres. Esta falta de patriotismo se contrapone al amor por la patria de Santiago, el hermano mayor de Joaquín, quien lleva una doble vida: es un joven ingeniero muy sociable, de la clase alta, pero, sin que nadie lo sospeche, pertenece a un grupo revolucionario clandestino que intenta derrocar la dictadura. Sabe que arriesga su vida, pues a los revolucionarios se les persigue, y si los capturan, los torturan y los matan; aún así, Santiago se ha unido a ellos y muere por su causa: liberar a su patria del tirano.

[...] desde el periódico, vino Madrazo. Me susurró al oído que ya no se aguantaba más, que había que parar aquello, porque estaban acabando con la juventud del país, con la que valía la pena. Yo sabía que solo eran palabras de consuelo, que aquello no había modo de pararlo, a no ser el modo en que lo había intentado Santiago, batiéndose a tiros (197).

Tanto Joaquín como su hermano Santiago luchan como pueden para librar a la patria de la dictadura. Joaquín compara lo que había hecho Santiago para mejorar la situación del país con lo que él estaba haciendo: tratar de dar a conocer, en la prensa, los manejos de la mafia en Cuba y documentar los crímenes que cometían y la vida de lujos

que llevan; no obstante, piensa que su trabajo era insignificante al lado del de hermano. “Comparado con eso, con lo que él había hecho, mi trabajo había sido un ejercicio absurdo, todo el tiempo que invertí en averiguar el nombre de la sastrería donde Lansky se mandaba a hacer sus trajes [...]” (198). Nos parece las palabras de Joaquín traslucen la visión de la autora, quien critica a los que venden la patria y exalta a los que luchan por ella hasta la muerte, mostrando lo pernicioso que para el pueblo cubano resultó el gobierno de Batista, un dictador que con su ejemplo les enseñó a muchos que lo más importante era el dinero.

También se podría relacionar con el tema del patriotismo la reiterada presencia de la mujer que deja su hijo a otra para que se lo cuide. Los padres de Chinita la abandonan, ésta, a su vez, abandona a su hijo; Tula abandona a sus primeros dos hijos y luego a Fantina; Fantina deja a su hijo al cuidado de Chinita. El muchacho le sale, sin embargo, de corazón duro, mala persona, todo por la forma en que lo educa Chinita. Una variante de este tema se observa en Aurora, que, aunque no abandona a su hijo, le pone un padrastro que le da un mal ejemplo, Meyer Lansky; éste le sirve de modelo y el muchacho termina convirtiéndose también en un gánster. Julián llama a Lansky “Gumba”, que es nombre que procede del italiano y significa “padrino”, pero significa también “mentor” y esto es lo que fue Lansky para Julián, su mentor, el que lo introdujo al mundo de la mafia. Con la repetición de esta idea puede que la autora pretenda sugerir que si se deja que a los hijos propios los críen los otros, se les expone a malas influencias y se abre la posibilidad de que adquieran rasgos de carácter que se consideran indeseables. Tal vez se quiera apuntar con esta repetición que al entregar Cuba a la mafia y sus corruptos negocios, los hijos del país aprenden estos comportamientos y sus violentos estilos.

3.4.5. Estructura del son

Mayra Montero, al diseñar la estructura de la novela, combina los dos géneros bailables más representativos del pueblo cubano: el son y el danzón. Intenta narrar su historia siguiendo la alternancia característica del son, de ahí el título. Tomó el danzón más popular en Cuba y en el mundo, *Almendra*, y le añadió el ritmo del son, por eso no se titula *El danzón Almendra*, sino *Son de Almendra*. El danzón, que se popularizó durante la segunda mitad del siglo XIX, había surgido de la contradanza francesa que llevaron los haitianos y colonos franceses que emigraron a Cuba después de la Revolución de los esclavos. En Cuba, los músicos le añadieron el cinquillo, de influencia africana, dando paso a un género nuevo, que funde influencias europea y africana. El son, por su parte, existe desde fines del siglo XVI, pero no es hasta comienzos del siglo XX que se populariza en la región oriental de Matanzas, y desde fines del siglo XIX se le añadía a los danzones. Otros dicen que apareció a fines del siglo XIX con el surgimiento de la nacionalidad cubana.

En un comienzo la estructura del son consistía de la “repetición constante de un estribillo de cuatro compases o menos cantado a coro, el cual es conocido como Montuno que iba recibiendo la improvisación armónica de un cantante solista, que por lo general contrastaba con este estribillo” (Risquet). Luego el son adquiere la estructura de la música europea, una introducción cerrada al comienzo, seguida del estribillo o montuno. “El tema se centralizó en la primera parte del son, esto enmarcó la improvisación o montuno a repeticiones del tema con algunas variantes sobre éste” (Risquet).

Los primeros cinco capítulos de la novela constituyen la introducción y en ellos conocemos a los personajes principales y se nos ubica en tiempo y espacio: 25 de octubre de 1957, La Habana, Cuba. Además se apuntan los principales temas de la novela. En este

comienzo se describe el interés de Joaquín por investigar todo lo relacionado con la mafia y sus negocios en Cuba, su insatisfacción con su trabajo en la sección de Espectáculos del *Diario de la Marina*, su amor platónico por Aurora, la madre de su mejor amigo, y los amores de ésta con Meyer Lansky, el jefe de la mafia en Cuba. Desde el comienzo se establece la relación entre Aurora y el danzón *Almendra*, que simbolizan a Cuba, y el jefe de los mafiosos norteamericanos:

Los vi una vez, mucho más tarde, bailando aquel danzón: *Almendra*. A mí me parecía que escuchar *Almendra* era como mirar un péndulo, que era una melodía capaz de hipnotizar a los que bailaban, a ellos sobre todo, pero también a los que soportaban la visión del baile. Aurora y aquel hombre como una sola semilla, satisfechos al fin y por lo mismo fuertes, se probaban en frío, recién salidos de la cama, y eso lo comprendí pese a mis pocos años (28).

Desde los primeros capítulos conocemos también a la familia disfuncional de Joaquín y nos enteramos de la antipatía que siente por su madre. A su padre lo caracteriza como un marido infiel, frío y distante; a la madre, como alcohólica e histérica. El tema de la homosexualidad se introduce también desde el principio a través del personaje de Lucy, la hermana adolescente de Joaquín. Juan Bulgado ofrece igualmente desde las primeras páginas información privilegiada sobre la mafia, que Joaquín no puede publicar por culpa de la censura. Termina la introducción con el primer acercamiento que le hacen del periódico *Prensa Libre* para que se vaya a trabajar con ellos.

La primera intervención de Yolanda interrumpe el hilo del relato principal, fragmenta la historia de Joaquín y constituye el comienzo del conflicto. Su narración sobre el mago que les tira un anzuelo a las mujeres, repite en cierta forma la idea de la mujer, Aurora, que baila como hipnotizada con el mafioso norteamericano. Vemos con esta intervención de Yolanda una variante del mismo tema: Cuba capturada por los norteamericanos. En ambos casos, el del mago y el de Aurora, se alude a Cuba que estaba dominada económicamente por la mafia norteamericana. De ahora en adelante, se alternarán los narradores, siempre Joaquín primero, seguido por una intervención de Yolanda. Las intervenciones de ésta última equivaldrían al estribillo que se repite periódicamente.

Veamos el esquema:

Capítulos 1, 2, 3, 4, 5 - Joaquín – Introducción

Capítulo 6 - Yolanda

Capítulos 7, 8 – Joaquín

Capítulo 9 – Yolanda

Capítulos 10, 11 – Joaquín

Capítulo 12 – Yolanda

Capítulo 13 – Joaquín

Capítulo 14 – Yolanda

Capítulos 15, 16 – Joaquín

Capítulo 17 – Yolanda

Capítulos 18, 19 – Joaquín

Capítulo 20 – Yolanda

Capítulos 21, 22 – Joaquín

Capítulo 23 – Yolanda

Capítulos 24, 25 – Joaquín

Epilogo – Joaquín

Si observamos el esquema, notaremos que el patrón se altera en el capítulo 13, que además constituye el centro o la mitad misma de la novela, pues en vez de incluir dos o más capítulos contados por Joaquín, como ocurre en la mayoría, solo hay uno. Notamos además que este capítulo lleva el nombre de la novela, *Almendra*. Pensamos que la autora varió el esquema para llamar nuestra atención sobre lo que allí se cuenta. Comienza con el recuerdo de cómo Joaquín perdió la inocencia el día que vio a Aurora bailando con Lansky cuando tenía 17 años. Se da cuenta de lo que hacen los americanos con su patria. Mientras está en Nueva York, ya es periodista, recuerda ese momento porque sueña con la Aurora de esos días, que era joven y bonita.

En este capítulo nos enteramos además de que Yolanda también había sido amante de un mafioso. Ya se había advertido anteriormente que Yolanda y Aurora representaban a la patria, Cuba, y que el danzón *Almendra* se asociaba asimismo con la Isla. La decepción que sufre Joaquín cuando se entera de que Aurora es amante de Lansky la vuelve a sentir ahora. En este capítulo también se nos presenta al americano McCrary como un traidor. El mensaje principal de la autora se halla en este capítulo: los americanos se han quedado con la isla de Cuba; Batista y sus allegados la han vendido por dinero.

En la narración de Yolanda, que forma bloque con el capítulo anterior se trata el tema de la homosexualidad nuevamente, pero ahora se presenta la homosexualidad entre

dos hombres, Rodney y su primer novio, Odín. Aparece asimismo el tema de la madre que entrega su hijo a otra persona para que lo críe, y pierde el amor de ese hijo, que va a querer como madre a la que lo crió y no a su verdadera progenitora. Este tema, como he señalado, puede ser también una alegoría de la entrega de la patria a los americanos. Según la madre, por no querer o no poder cuidar a su hijo, lo deja con otra persona, los cubanos -en este caso, los militares, dirigidos por Batista-, han entregado a su patria a los mafiosos norteamericanos a cambio de dinero. Actúan como un proxeneta que vende a las mujeres. Hemos visto que ambos capítulos abordan la misma idea: Batista y sus amigos actúan indignamente al entregar la patria a los americanos. Esta repetición de los mismos temas con algunas variantes refuerza nuestra visión de la estructura en forma de son: en la primera parte se centraliza el tema, en el montuno se ven las repeticiones.

La acción se complica cuando mandan a Joaquín a Nueva York a investigar las andanzas de los mafiosos residentes en Cuba. Allí conoce a McCrary, que aparentemente sirve a la mafia y está muy bien informado; no obstante, es hipócrita y traicionero, pues finge amistad ante Porrata para luego delatarlo. Después de la primera golpiza a Joaquín y de la muerte de su hermano, empieza a desconfiar de todos, pues no sabe todavía quién lo ha traicionado. Como la autora interesa que conozcamos los movimientos de la mafia en Cuba, se extiende más en el conflicto

Durante el desarrollo, la autora emplea acertadamente el suspenso. Primero lo sentimos cuando Joaquín está en Nueva York y comienza a recibir llamadas telefónicas de una voz misteriosa y distorsionada a la que no se le entiende nada. Hay suspenso asimismo cuando lo llevan secuestrado al zoológico, cuando pasan dos días con sus noches y no aparece su hermano Santiago; cuando Lucy le cuenta que aparentemente Santiago apareció

muerto; cuando los mafiosos apresan a Joaquín, lo llevan a la guarida de Nicholas DiConstanza y escucha voces discutiendo mientras lo mantienen en otra habitación.

La acción continúa avanzando hacia el clímax que ocurre cuando secuestran y golpean nuevamente a Joaquín por haber publicado la entrevista a George Raft en la que lo tildaba de corrupto y acusaba a Nicholas DiConstanza de ser un asesino. El desenlace acontece a mediados del capítulo 25, cuando Julián y Aurora interceden por la vida de Joaquín ante Meyer Lansky;

El esquema que presenta la obra corresponde al de una estructura analizante-sintetizante, ya que la idea inicial de las movidas de la mafia en Cuba se desarrolla presentándonos varios casos con detalles sobre estos manejos que nos conducen a la conclusión de que la caída del régimen batistiano se debió en gran parte a su corrupción y al apoyo que brindaba a la mafia.

La novela exhibe además una estructura repetitiva, pues ya hemos visto cómo en los capítulos centrales se insiste en estos asuntos. La obsesión del mafioso Meyer Lansky con escuchar y bailar el danzón Almendra se encuentra en la introducción, en el medio de la novela y en el desenlace, y representa el interés de los mafiosos americanos por sus negocios en Cuba. Igualmente, se repite la idea del mafioso que tiene a una cubana como amante: Aurora y Lansky; Yolanda y Trafficante. Estas relaciones de cubanas con mafiosos repiten asimismo el interés de los mafiosos por la Isla. Se reitera igualmente la idea de las madres que dejan a sus hijos con otras personas que se los cuiden y el tema de la homosexualidad, según hemos señalado anteriormente.

3.4.6. Escrita en cubano y otros rasgos estilísticos

A diferencia de sus demás novelas escritas en un español estándar, más o menos común a todos los países hispanoparlantes, en ésta Montero utiliza regionalismos y expresiones típicamente cubanos. Por ejemplo, el diminutivo terminado en -ico. "...yo llevaba una libretica en la mano y una cámara colgada al hombro" (12). En Cuba les dicen máquinas a los automóviles. "...le abrió el equipaje a escondidas, le registró el abrigo, y salió a la calle para mirar qué había en su máquina, esa máquina verde que Joaquín dice que se llama Sorpresa." (237). Aparecen los nombres de platos típicamente cubanos como los frijoles y el congrí. "En la mesa, con la cara enfurruñada, aplastando con el tenedor los frijolitos del congrí, tuvo que soportar a un trapecista que le habló mal de los periódicos, y de la gente que escribe en ellos" (239).

Se encuentran asimismo palabras como "jeva" con el sentido de novia; "caballo" para referirse a un hombre que tiene amplios conocimientos o habilidades para hacer algo; "molote", conjunto de personas aglomeradas en un lugar; "pájaro", para referirse a un hombre homosexual; "grifo", dicho en las Antillas de una persona de pelo ensortijado que indica mezcla de las razas blanca y negra. Puede ser que la autora utilice el acento cubano para que sus compatriotas se reconozcan en la novela y se identifiquen con ella. Por eso incluye también personajes de distintos estratos sociales.

Según hemos visto en otros escritos, Montero acostumbra utilizar animalizaciones para ridiculizar, desvalorizar o rebajar a un personaje y aquí tampoco faltan: "No podía haber sido el Flaco T., que para las cosas del periódico era una tumba, servil hasta la médula, un *conejo obsequioso* capaz de lamer el trocito de buró [...]" (66); "Me había tomado el riesgo de llamar a una mujer a la que le faltaba un brazo, *medio pollito* en el

sentido estricto de la palabra” (52). Sobre uno de los guardaespaldas de los mafiosos dice: “Jacobs me miró fijamente, era un *buey* suspicaz” (46). Refiriéndose a sus padres: “[...] con una madre que era una *lagartija* irónica y un padre que era otra clase de *reptil* distante” (36).

En otros casos quiere destacar la fealdad física o moral de un personaje: “Pensé en Mc Crary, ¿Cuánto tenía de *larva*, de visión, de sombra, ese sujeto escurridizo [...]” (215). Larva equivale a gusano, una de cuyas acepciones es “Persona vil y despreciable.” Mc Crary es el periodista que conoce en Nueva York y que se finge ser su amigo para delatarlo después antes los mafiosos.

3.5. Características del nuevo periodismo en *Son de Almendra*

3.5.1. Contrato autor-lector de *Son de Almendra*

Escribe John Hellmann en su libro *Fables of Fact*:

An author can make a convincing journalistic contract in a number of ways. The first, simplest and very effective method is simply to say so: to have the book labeled as nonfiction. The author can strengthen this claim by explaining in framing devices (forewords, afterwords, epilogues, etc.) that the book adheres completely to his own or others' observations. He can develop this into a detailed description of materials available to him, or he can place various documents and externally verifiable data within the text. Finally, he can in various ways, such as through unusual self-revelations, convince the reader of his honesty and trustworthiness (29).

En *Son de Almendra*, la autora no afirma que todo lo que se cuenta en la novela sea verídico, pero, sin embargo, sí incluye uno de los recursos a los que se refiere Hellmann para enmarcar la obra, y que sirve para probar que lo que se cuenta está basado en los testimonios que ofrecieron las personas que se mencionan y en las investigaciones realizadas por ella misma. A pesar de que relata sucesos ocurridos muchos años antes de escribirse la novela, *Son de Almendra* contó con fuentes primarias. Para su segunda novela de tema cubano, Montero se basa en los testimonios de varios cubanos que residían en Cuba cuando ocurrieron los hechos que narra, algunos de los cuales tuvieron contacto directo con los integrantes de la mafia en la isla; otros han investigado y han escrito libros sobre el tema. Uno de éstos fue amigo, guardaespaldas y chofer de Meyer Lansky, Armando Jaime Casielles, que le contó a la autora detalles de la vida del mafioso, de los que pudo enterarse por su cercana relación con el capo. Fue él quien le informó de los amores de Lansky con una cubana que residía en el Paseo del Prado, lo que le sirvió a la autora para urdir su trama. Otro testimonio crucial para la redacción de la novela es la de un cubano que evitó identificarse, y que al parecer tuvo una relación significativa con los capos establecidos en Cuba.

También señala Hellmann que el autor puede incluir en el texto algún documento que sirva como prueba de que lo que se cuenta ocurrió en realidad. Montero incluye en la novela una nota que tiene el timbre del hotel Rosita de Hornedo y que supuestamente escribió el mafioso Santo Trafficante. En ella menciona a cuatro cubanos de la clase alta, amigos del Presidente, que irían a Nueva York a una reunión con los capos italoamericanos, y le solicitaba a un tal Cappy, que era el chofer de Anastasia, que alquilara para ellos tres

cuartos y una suite en el Hotel Warwick y que les consiguiera whiskey y mujeres para acompañarlos. No hay pruebas de que este documento sea verdadero, pero la autora lo incluye en la obra como si lo fuera. En la novela, Bulgado le consigue esta carta a Joaquín, porque a él se la dio su amante, camarera del hotel Rosita de Hornedo. El documento probaría quiénes son los cubanos de la clase alta que están ligados a la mafia y la actitud de los mafiosos norteamericanos que deseaban evitar que los cubanos participaran de la administración del cabaret del Hilton.

-Tenemos que volver a la carta-repliqué-. ¿De dónde sacaste esa carta?

-En eso sí dije la verdad. Me la dio una amiga mía que es camarera del Rosita de Hornedo. Allí vive Trafficante, o es el matadero donde lleva a las mujeres, la verdad que no sé. [...]

-Se la di porque a mí no me servía, y me parece que a usted tampoco le va a servir. Es una carta robada, pero aunque no lo fuera, embarra a los amigos del general Batista. Este país está todo embarrado. Yo creo que el gordo Anastasia pensó algo así cuando le di la foto (204).

3.5.2. La inmersión

Los nuevos periodistas consideran fundamental la inmersión para escribir una buena novela. La mayoría de ellos visita el lugar donde ocurrieron los hechos que van a contar, entrevistan a los involucrados en el asunto y, en algunos casos, hasta conviven con ellos un tiempo con el fin de experimentar en carne propia la situación de la que quieren escribir. Con frecuencia, cuando los hechos han ocurrido en el pasado, resulta imposible acceder a

fuentes primarias, así que toda su documentación consistirá en fuentes secundarias: periódicos, revistas, libros, archivos, cartas, informes policíacos, etc. Otras veces, aun cuando haya transcurrido mucho tiempo desde que ocurrieron los sucesos, el autor logra acercarse a algunos testigos que le ayuden a recrear los hechos de los que trata su novela. Este proceso de documentación suele ser largo; Tom Wolfe cuenta que la investigación que realizó para escribir su novela *Todo un hombre* duró once años. Mayra Montero también dedica mucho tiempo a documentarse antes de escribir. En una entrevista de Mario Alegre Barrios, publicada el día que se presentaba la novela en la Feria Internacional del Libro de Miami, la autora confesaba que “*Son de Almendra* es fruto de una larga investigación cifrada alrededor del asesinato del tristemente célebre mafioso Umberto Anastasia perpetrado en la barbería del hotel Park Sheraton de Nueva York en 1957”.

En la parte final de la novela, en una nota a la que ya aludimos, la autora agradece a varias personas y entidades que le ayudaron a recopilar todo el material que le sirvió de base para escribirla. Colaboraron en esta faceta algunos cubanos que vivieron en Cuba durante la dictadura de Batista y que, como mencionamos anteriormente, tuvieron contacto directo con los capos de la mafia italoamericana y aportaron las interioridades que conocían; además, hicieron lo propio varios cubanos residentes en Puerto Rico, relacionados con los cabarets aludidos en la novela, o con la vida en el circo. Estos recursos aportaron datos, fechas y otra información valiosa que le sirvió para crear el ambiente y proporcionarles autenticidad a los personajes. Para la recreación del mundo del espectáculo, la autora contó con el testimonio de uno de los coreógrafos del Sans Souci y su esposa, bailarina en el mismo lugar. Contó asimismo con un musicólogo que suponemos la orientaría sobre los géneros del son y del danzón, así como de otra música que se menciona

en la novela. La actriz cubano-puertorriqueña Ángela Meyer que en su juventud fungió como “partenaire”, le ayudaría en la creación de los personajes de circo: Yolanda, Chinita, Tula, el trapecista y los demás.

La autora indica que escribió su “ficción adherida a un telón de fondo eminentemente real, Mayra destaca que el proceso de investigación fue exhaustivo para poder darle verosimilitud al texto.” Ella misma confiesa que “El terreno de esa investigación fue fundamentalmente el archivo de la Policía de Nueva York, donde me trataron muy bien y me permitieron revisar a mi antojo las ocho cajas del expediente del caso Anastasia”. Pienso que también acudiría a Apalachin para poder describir certeramente el pueblito donde se reunieron los mafiosos. Consultó asimismo las hemerotecas de La Habana, especialmente la Biblioteca Nacional y viajó a Miami a entrevistar a algunas de sus fuentes, que fueron exiliados cubanos.

Entre las personas que le suministraron información sobre la mafia en Cuba, hay uno que no pudo mencionar para proteger su identidad. A los demás, los nombra y les agradece su colaboración. Los datos que incluye la autora en los que identifica sus fuentes las fechas, las movidas de los capos, las reuniones que celebraron en Cuba y en los Estados Unidos, los nombres de los mafiosos implicados, de los oficiales cubanos que colaboraban con ellos, y hasta de los artistas cubanos y norteamericanos son reales. *Son de Almendra* está así basada en una investigación seria y rigurosa sobre la mafia en Cuba.

Mientras investigaba para corroborar los datos ofrecidos por la autora, me encontré con una entrevista, publicada en Internet, a una de sus fuentes, el escritor cubano Enrique Cirules, quien ha escrito dos libros sobre la mafia en la isla. Afirma Cirules que Lansky trató de hacerse invisible en Cuba, nadie lo conocía, no permitía que lo llamaran por

teléfono, la gente no sabía dónde vivía. Montero presenta esta imagen del mafioso, pues cuando iba a reunirse con los demás capos, el restaurante estaba reservado completamente para ellos, lo mismo en los hoteles cuando tenían alguna convención, no podía haber nadie de afuera

Además de investigar sobre la mafia, los clubes nocturnos y el circo, la autora tiene que haber visitado el Zoológico de La Habana, el Paseo del Prado y los demás lugares donde ubica las escenas, como la calle Manrique, los Aires Libres, el río Almendares, etc. Debe haber buscado asimismo información sobre los restaurantes que existían en la época, los cines, los lugares donde vivían las personas de la clase acomodada y donde vivían los pobres. En la entrevista de Alegre anteriormente mencionada, se corrobora el hecho de que Montero viajó a La Habana para documentarse: “[...] Mayra volvió –literaria y físicamente- a las calles de La Habana para completar sus averiguaciones y logró entrevistar a quien fuese el chofer y guardaespaldas de Lansky” (23). Se nos cuenta también que allá en Cuba, la autora se topó con un reportaje de Guillermo Cabrera Infante sobre el asesinato de Anastasia que le fue muy útil.

Asimismo tiene buena información sobre los artistas del cine de aquellos años, los cantantes, las modas de los hombres y de las mujeres, pues todo ello aparece en la novela. Veamos dos ejemplos: “Se había quitado su mugrosa gorra, se había puesto un traje discreto-debo subrayar ese detalle, discreto y oscuro, no esperaba tanto de él- y peinado con la raya al medio y mucha brillantina, un estilo anticuado” (181). El jefe de los mafiosos, Lansky, no seguía moda alguna y se vestía como quería: “Lansky estaba enfundado en un traje color caramelo, nada de dinner jacket; tenía esa flema, ese estilo para cagarse en todo, incluso en la vestimenta requerida. El otro sí había acudido con su saco blanco, una tela que

despedía un brillito; en conjunto, podría decirse que brillaba tanto como George Raft” (190).

3.5.3. Uso del símbolo y la alegoría en *Son de Almendra*

Montero, en varias de sus novelas acude al recurso tradicional de equiparar la patria a la mujer amada. En este caso, Cuba está representada por dos mujeres: la de la clase alta, blanca y sofisticada, y la atractiva mulata manca de la clase baja. Aurora y Yolanda representan dos tipos de mujeres cubanas y Joaquín ama a las dos: “Se me pegó el recuerdo de Yolanda, y enseguida se mezcló con la cara de Aurora, con sus facciones, pero también con su voz y sus dos brazos” (92). Yolanda, la mujer mutilada, puede aludir a la Cuba bajo el régimen de facto de Batista, que vive bajo los abusos, la pérdida de la moral y la corrupción gubernamental. Aurora representa a los cubanos de la clase alta que abandonan la isla para irse con los americanos porque desde siempre estuvieron aliados a ellos y no les importaba que explotaran y corrompieran su patria

Aurora, después de hacerse amante de Lansky, ha cambiado, ya no es la viuda joven y bonita de la que se enamoró el Joaquín adolescente. Ahora la ve como una mujer arrogante. Su recuerdo inicial de Aurora es el siguiente: “Aurora tenía la voz ronca y un bonito semblante. Sin una sola cana en su melena, era todo lo opuesto a mi mamá” (21). Y cuando ya es un hombre, dice de ella: “Soñé con Aurora. Con una Aurora que no era la de mi niñez, pero tampoco la vejancona altiva en que se había convertido por aquellos años” (124). Debemos fijarnos en el adjetivo que emplea Joaquín para describir a esta mujer, “altiva”, y que es representativo de muchos de los cubanos de la clase alta que salieron de

Cuba con Batista; era la burguesía americanizada y orgullosa, amante de los lujos y aliada a los mafiosos.

La autora quiere que entendamos que el país, la patria, se les entregaba a los americanos como se entrega una prostituta, por dinero. Cuando Joaquín descubre a Meyer Lansky bailando el danzón con Aurora se enfurece y se queda como pasmado. Julián le pregunta que si ha visto un fantasma. Tal vez la autora utiliza la palabra “fantasma” para referirse a Meyer Lansky por la vida secreta que llevaba en Cuba, ya que él y el resto de los mafiosos eran como fantasmas. Pero otra de las acepciones de la palabra fantasma es “amenaza de un riesgo inminente o temor de que sobrevenga”. Los mafiosos representaban una verdadera amenaza para Cuba, pues llevaron allí sus negocios que promovían los vicios: el juego, la prostitución, las drogas, la pornografía y el lavado de dinero.

En la novela se equipara el amor a la patria con el amor a la madre. Varios de los personajes hablan mal de sus madres, con sus acciones y con sus palabras demuestran falta de amor. Primero Joaquín, el joven periodista, describe a su madre como histérica, lagartija, alcohólica, aburrida; segundo, Julián, quien le pone el nombre de su madre a una prostituta; tercero, Daniel, que reniega de su madre, no le muestra ningún afecto, y dice que su verdadera madre es la china que lo crió. Estos tres personajes, o muestran su alianza a los capos, como es el caso de Daniel y de Julián, o su amor por lo americano, como Joaquín y Julián. Daniel se une al capo mafioso Santo Trafficante, husmea entre las pertenencias de Joaquín para congraciarse con el gánster que lo ha tratado muy bien desde que se enteró que es hijo de Yolanda. Es un joven de mal corazón, que comete actos indignos como registrar las pertenencias de otro e ir a chivatearlo todo donde el gánster.

Joaquín y Julián, poco después de caer la dictadura, abandonan la patria y se van a Estados Unidos. Julián deseaba establecerse en Nueva York desde mucho antes de la caída de Batista y lo único que lo ataba a Cuba eran sus negocios de prostitución. Joaquín se establece en Miami después del suicidio de su padre. Desde que conoció a Leigh, la novia de Julián, se sintió “hipnotizado” por ella. No le hizo ningún acercamiento en ese momento porque ella era la novia de otro, pero cuando al cabo de unos años se reencuentran, se casan. Leigh simboliza lo norteamericano y Joaquín el amor por Estados Unidos.

En la novela aparecen dos norteamericanos, McCrary y Leigh, y ya hemos visto las actuaciones de ambos: se nos presentan como hipócritas, pues se hacen pasar por amigos de los cubanos, pero luego los traicionan. El periodista es el que delata a Joaquín ante los mafiosos, y la muchacha, siendo novia de Julián se le insinúa a Joaquín.

La autora nos presenta a Joaquín y a Julián, al igual que a sus familias, como americanizados. Hablan inglés desde niños, frecuentan los lugares a donde van los americanos, el padre de Joaquín tiene dinero guardado en un banco en Miami. Por lo tanto, no es de extrañar que terminen yéndose para Estados Unidos. Estas familias representan a la burguesía cubana proamericana que emigró a Norteamérica tras la caída de la dictadura batistiana.

Por su parte, Yolanda, Rodney, Bulgado y su familia personifican a los cubanos de la clase baja que permanecen en Cuba. Como ya habíamos señalado, Yolanda es la única que se enfrenta a la americana para exigirle respeto. Se da cuenta asimismo de que ella no tiene nada en común con los jóvenes de la clase alta cubana, aliados de los norteamericanos, y por eso,; inicia una relación con el cantante Benny Moré. “Fue un corrientazo que sentí esa noche, un garnatón que me hizo preguntarme qué estaba haciendo

yo en aquella mesa, con esos tres comequeques, tres chiquillos de mierda, los dos del país y la andoba americana” (242).

El nombre de Fantina se asocia con el de Fantine, uno de los personajes de *Los miserables* de Víctor Hugo. Fantine, madre soltera, deja a su hija con una familia a la que le paga mucho dinero para que se la cuiden bien y para que la niña no carezca de nada. Sin embargo, los cuidadores explotan a la chica, pues la hacen trabajar como sirvienta. Yolanda, al igual que Fantine, dejó a su hijito para que se lo criara otra persona que no se lo educó bien. Según dijimos antes, Yolanda o Fantina representa a la isla de Cuba, que Batista y sus secuaces entregaron a los mafiosos norteamericanos que la explotan y pervierten, llevando allí sus torcidos negocios que dañan el alma del pueblo cubano.

Montero presenta veladamente, por medio de una alegoría, el tema de Cuba y la libertad. Cuando el protagonista visita a Bulgado, se fija en una Estatua de la Libertad muy deteriorada que tienen en la sala, y éste le cuenta que la estatua estuvo una vez en el Paseo del Prado y que durante un huracán en 1903 su suegro la encontró rodando por las calles y se la llevó a su casa. La anécdota hace referencia a la historia cubana, ya que aunque la Isla obtiene la independencia en 1899, no alcanzará la libertad completa. En 1903 los norteamericanos añadieron la Enmienda Platt a su Constitución de 1901, que limitaba la soberanía de la Isla, y mediante la cual los Estados Unidos se reservaba el control de la política exterior y el derecho a intervenir la Isla militarmente. Como la libertad de Cuba es sólo aparente, la autora indica que la estatua es de calamina y se halla perdida, rodeada de otros trastos viejos.

3.5.4. *Son de Almendra*: casi novela de no ficción exegética y reportaje de la mafia en Cuba

Al igual que *Como un mensajero tuyo*, *Son de Almendra* (2005) describe sucesos ocurridos mucho antes de su fecha de publicación, por lo que no se podría considerar una novela del nuevo periodismo según las especificaciones de John Hellmann, que establece que las novelas pertenecientes a este género deben tratar un tema reciente. Sin embargo, otro de los teóricos del nuevo periodismo, Massud Zavarzadeh, incluye en su libro una categoría especial a la que denomina novela de no ficción exegética, que aborda sucesos ocurridos en una época alejada del momento de publicación, como en el caso de las dos obras que comentamos.

La novela de no ficción exegética es la narrativa fictual (la que une hechos con ficción) que registra los sucesos públicos o privados que han ocurrido en el pasado en la ausencia del autor. Al intentar reposer los constituyentes empíricos de los sucesos ocurridos y recuperar sus configuraciones originales y su resonancia mítica, el novelista de no ficción exegético somete toda la evidencia disponible a una exégesis intensiva. (Zavarzadeh 93)
(Traducción mía)

A diferencia de la novela factual (la que cuenta unos sucesos reales) y de la novela de ficción, la novela exegética se caracteriza por usar los hechos de manera radicalmente distinta. El narrador factual examina los documentos para llegar a una síntesis, mientras que el novelista de ficción reordena los datos para acomodarlos a una visión privada y

totalizadora de la vida. La actitud narrativa del primero es expositiva, la del segundo es iluminadora. El autor de una novela de no ficción exegética cuenta unos sucesos tan impactantes que crean una situación de crisis, tanto individual como comunitaria, por lo que requiere un tratamiento distinto de los hechos. Las situaciones extremas requieren de un método narrativo que dé cuenta de esos sucesos. No podemos acercarnos a ellos con una visión totalizadora, tampoco podemos hacerlo con una narración expositiva, por eso se valen de la novela de no ficción exegética. Su autor debe ser un escriba y no un intérprete de los hechos; no puede utilizarlos para imponer su visión o sus valores.

En *The Mythopoeic Reality*, Zavarzadeh muestra ejemplos de varias novelas de no ficción exegéticas. En todas ellas ocurren unos sucesos tan impresionantes que alteran las vidas de la colectividad y de los individuos. La primera que discute es *Hiroshima* (1946), en la que John Hersey se acerca a la explosión de la bomba atómica en la ciudad homónima en Japón y a los efectos en la población general y en seis sobrevivientes. Otra obra que comenta es el *Journal of the Plague Year* (1722), de Defoe, en la que se narra la desolación ocasionada por la peste bubónica en Inglaterra; además analiza *A sangre fría* de Capote y el impacto que causó en un pequeño y tranquilo pueblecito de Kansas el asesinato de toda una familia. Todas estas novelas describen sucesos reales impactantes combinados con ficción, pero, según establece Zavarzadeh, en todas ellas se mantiene un equilibrio entre realidad y ficción. Solamente una de las novelas analizadas por este crítico no cumple los criterios establecidos: *The Confessions of Nat Turner* (1967). Esta se considera una novela de ficción que utiliza datos verídicos, pero debido a que su autor defiende la esclavitud de los negros en Estados Unidos, altera los hechos para adaptarlos a su visión privada.

De las dos novelas analizadas en este capítulo, *Son de Almendra* reúne algunas de las características de una novela de no ficción exegética. La mafia establecida en Cuba y el régimen dictatorial de Batista crean una situación de crisis en La Habana. La censura, los crímenes violentos, la persecución, tortura y muerte de los revolucionarios que aparecían todos los días tirados en las calles crean el clima de crisis y desasosiego propio de este tipo de narración. Se observa el tenso drama familiar en la familia de Joaquín, que pierde a uno de sus hijos, colaborador de los revolucionarios, pero también se percibe un clima generalizado de inseguridad. Por ejemplo, en las golpizas que le dan a Joaquín por escribir e intentar publicar información negativa en torno a los mafiosos y a los militares; en el asesinato de Boris, el dueño del restaurante favorito de Lansky; en Yolanda cuando ve el cuerpo sin vida de la mujer que asesinó Santo Trafficante y se queda tan impresionada que sólo podrá superarlo después de que una santera le haga un despojo. La única diferencia entre esta novela y las que discute Zavarzadeh es que en *Son de Almendra* la autora crea personajes de ficción y los sitúa como protagonistas de la acción, interactuando con personajes reales. Pero como ya hemos visto en los capítulos anteriores, las novelas pertenecientes al nuevo periodismo, precisamente por ser periodismo, deben ser ciertas en todo lo que cuentan y no pueden recurrir a personajes ficticios que tipifiquen lo que otros vivieron. Por lo tanto, *Son de Almendra* es una novela de ficción que utiliza información factual, pero debido a que sus personajes no son reales no entra dentro del género de la no ficción.

Chillón ha expresado que la novela es un género híbrido porque ha sido capaz de incorporar en su interior diversos géneros, discursos, técnicas, modalidades, tanto literarios como no literarios (84). En *Son de Almendra* se pueden encontrar distintos tipos de textos

pertenecientes al ámbito periodístico: artículos, titulares, entrevistas, crónicas, datos encontrados en el fichero, cartas, anónimos, reflexiones. Veamos el ejemplo de un fragmento de una crónica incorporada a la novela:

El sábado 19 de octubre, pocos días antes de caer abatido en la barbería del Park Sheraton, el capo mafioso Umberto Anastasia almorzó con cuatro prominentes cubanos que viajaron desde La Habana a Nueva York con propósitos desconocidos. Los cuatro hombres identificados como Roberto “Chiri” Mendoza, Raúl González Jerez, Ángel González y Alfredo Longa, se reunieron con Anastasia en Chandlers, un conocido restaurante de la calle 50. Fue el último sábado para Anastasia, que cayó acribillado el viernes siguiente (102).

Se puede apreciar también en la novela la manera en que el periodista relaciona unos hechos con otros y llega a conclusiones, que son, en realidad, hechos verídicos incorporados por la autora mediante este sistema:

Tuve el presentimiento de que Traficante, había sido enviado por Lansky [...] para advertir que en La Habana no tolerarían intrusos. Lo del hipopótamo había sido un error de cálculo: se suponía que lo deberían haber espantado y sacrificado a mediados de octubre, de modo que la avanzadilla de Anastasia, que a la sazón estaba en La Habana, recibiera el mensaje antes

de que fuera demasiado tarde. Y el mensaje era que se alejaran, que se abstuvieran de presionar y sobornar” (73).

Incluye una entrevista a George Raft, uno de los mafiosos que es también artista de cine. Se pueden apreciar en el texto todos los pequeños detalles en los que se fija el periodista para retratar fielmente a su entrevistado:

Cuando se acercó para darme el trago, noté que despedía un perfume fuerte, sándalo intenso, algo que no hubiera podido resistir más de dos horas seguidas. Anoté lo del perfume y añadí: boquilla de marfil, batín de seda oscura sobre camisa blanca, zapatos de dos tonos. Empecé con la clásica pregunta de chupatintas deslumbrado: le pedí que me dijera cómo había adquirido el gusto por el juego. [...] Antes de ir al grano -el grano era el Capri, la fortuna que se acumulaba cada noche, tan inmanejable ya, que lo obligaba a viajar semanalmente a la Florida para llevar el dinero-, [...] (244-245).

Como parte del reportaje, se destaca la figura de Meyer Lansky, jefe de la mafia y rey de los casinos en Cuba. La autora describe certeramente su comportamiento, sus costumbres, su restaurante favorito, su deseo de mantenerse en el anonimato, de hacerse invisible. Nos imaginamos que los detalles que provee sobre los hábitos y gustos del zar de

la mafia en Cuba los ha obtenido de los testimonios de su amigo y chofer Armando Jaime Casielles. Veamos:

Julián me aseguró que Meyer Lansky también solía comer allí. Antes del almuerzo, llegaba al barrio con sus guardaespaldas, se acercaba a la panadería de la calle de la Luz, compraba el pan de los judíos y se quedaba un rato conversando con el panadero. [...] Hacia la una o las dos de la tarde, cuando el pan ya iba por la mitad, retornaba a la calle Compostela entre Merced y Bayona. Allí Boris Kalmanovich lo esperaba con la mesa puesta y una botella de pernod recién abierta, que era el único licor que le gustaba beber. [...] Varias veces me topé con Meyer Lansky, que tenía un aspecto soñoliento. Cualquiera hubiera podido tomarlo por un simple relojero- o por el dentista del barrio, o el contable de uno de aquellos almacenes de telas. [...] A veces Lansky llegaba en compañía de su hermano, llamado Jack y apodado El Cejudo, y ambos comían en silencio [...](29-30).

Describe asimismo los presentimientos de Lansky de que su imperio en Cuba estaba llegando a su fin debido al poder que habían ganado los revolucionarios, algo que muy posiblemente conocía de primera mano su chofer y amigo:

-¿Ven eso?- señaló al paisaje, los viejos tejados donde resbalaba el último solecito rojo, y el Roof Garden del Hotel Sevilla, en el que empezaban a

prenderse luces-. Todo se está desmoronando..., no lo parece, pero se va a pique, y se los digo yo, que lo capto en el aire, que pasé por lo mismo en Polonia. Esa sabiduría, ese recuerdo se le queda a uno. [...] Esto se jode, Gumba, arréglalo con tiempo y vete (267).

Otros elementos propios del reportaje incorporados a la novela son los nombres de los capos presentes en las reuniones, el lugar de reunión, los temas que discuten, los nombres de los cubanos que estaban involucrados con los mafiosos, las violentas maneras de hacerse advertencias unos a otros, el silencio que exigían sobre sus actos y sobre sus ganancias.

Veamos otro fragmento en donde se expone la investigación periodística que realiza el protagonista, y que no es otra cosa que el resultado de la pesquisa de la autora en los archivos y en los periódicos, y forma parte del reportaje sobre la mafia en La Habana:

[...] debía asegurarme de que Trafficante había caído preso, y de que Joseph Silesi, otro pez gordo en Cuba, andaba con él. Si lograba confirmarlo, era un hecho que ambos habían estado en la reunión en representación de Lansky [...] se habrían estado repartiendo el pastel, otro cake exquisito: los cincuenta hoteles que iban a construirse en Cuba, en una línea imaginaria que recorría un abanico de lugares perfectos. Quedaba al descubierto toda la operación, con Lansky a la cabeza como apoderado indiscutible, y con el

presidente Batista y su cuñado el coronel Fernández Miranda, ayudándolo desde la sombra (97).

Todo lo que la autora cuenta de las averiguaciones de Porrata sobre la mafia en Cuba es cierto, los datos que ofrece se pueden corroborar en la información que aparece sobre el asunto en libros, periódicos y en Internet. La ficción ha consistido en colocar a unos personajes interactuando con los mafiosos, sin alterar de manera alguna los hechos relacionados con los capos norteamericanos en La Habana y su relación con el gobierno de Batista.

He encontrado un dato que aunque carece de importancia en cuanto a la veracidad de los manejos de la mafia en Cuba, demuestra que a veces la autora modifica con una finalidad lúdica sucesos reales. Por ejemplo, en la novela se cuenta que Boris Kalmanovich, el dueño del restaurante al que solía acudir Lansky, muere asesinado en el momento en que entregaba unos dulces a una niña. El hecho de que lo asesinen en su restaurante es cierto, pero lo de la niña es invento de la autora, pues en la noticia de su muerte, que encontré en Internet, se indica que lo mataron en presencia de su esposa Sara, mientras atendía el restaurante. Montero parece sugerir que la niña a quien Boris le entregaba los dulces era ella misma, pues se dice que el abuelo de la niña, que vivía en la calle Compostela 611, había ido a saludar al cocinero y que la niña tenía cinco años, su edad en 1958. Al final de la novela, antes de la nota en la que informa quiénes fueron sus fuentes, aparece una dedicatoria: “A la memoria de mis abuelos, Manuel y Amalia, en Compostela 611”. Veamos lo que se dice en la novela sobre estos hechos:

La única testigo de la muerte de Boris fue una niña de cinco años que había entrado al restaurante en compañía de su abuelo. El abuelo fue a la cocina para saludar a Dimitri, el cocinero ucraniano, y Boris llamó a la niña para darle un dulce; en ese instante sonaron los disparos y ella lo vio caer, con un montón de caramelos en la mano. Quise entrevistar a la niña en la casa de sus abuelos, Compostela 611, a pocos pasos del Boris, pero no me dejaron ni siquiera hablarle, tampoco tomarle una fotografía. La vi apenas de lejos, y a veces, me pregunto qué recuerdo tendrá de aquel día de marzo (270).

En el artículo de Alegre mencionado anteriormente, Montero cuenta que sus abuelos vivían en el barrio judío, que era donde se reunían los gánsters, y que ella tendría como cinco años cuando mataron a Boris:

La escritora cubana residente en Puerto Rico desde 1970 apunta que acercarse a esta historia provocó en ella entrañables resonancias emotivas al remitirla a su infancia en La Habana porque sus abuelos vivían muy cerca del restaurante Boris, en el barrio judío, sitio habitual de reunión para los gánsters. “Yo tenía como cinco años cuando mataron a Boris, el dueño del restaurante. Claro que no sabía quién era él, pero recuerdo el episodio. Todo esto es el trasfondo realmente histórico del libro que descansa en la trama policiaca [...] (23).

Como vemos, la autora altera en este caso los hechos para hacerles un guiño a los lectores y al igual que Velázquez en *Las Meninas*, se incluye como personaje en *Son de Almendra*. Por lo demás, la novela es fiel a la realidad en lo concerniente a las operaciones de la mafia en Cuba. Contiene un reportaje en el que Montero da a conocer el fruto de sus investigaciones sobre el asesinato de Anastasia y las luchas de poder entre los capos de La Habana y sus nexos con la dictadura de Batista.

En la novela se aprecia, por lo tanto, una estrecha relación entre literatura y periodismo. Hemos visto que los géneros característicos del periodismo (la crónica, el reportaje, el artículo y la entrevista) se intercalan en la ficción convirtiéndola en una obra híbrida. Estas relaciones promiscuas entre el periodismo y la literatura ocurren porque las dos comparten un rasgo esencial: ambas dependen del lenguaje para existir, son sobre todo narraciones, una de sucesos reales y la otra de ficciones, aunque cada vez se difuminan más los límites entre una y otra. En su artículo “Cuando lo real no vale un real”, Felix de Azúa emite un juicio acerca de la novela de nuestros tiempos:

Yo quería decir que la novela como pura ficción está muerta y bien muerta, que es hoy inviable si no establece un contacto y un contrato con la realidad, aunque esté planteado literariamente. La novela que se escribe hoy es medio ficción, medio periodismo, medio ensayo. El caso emblemático es *Soldados de Salamina*, una novela de personajes de ficción que es a la vez un reportaje periodístico y una investigación histórica.

Son de Almendra combina la ficción, el periodismo y la investigación histórica. Todo lo que se expone sobre la mafia en Cuba y sus alianzas con la dictadura de Batista es verídico, por eso consideramos que es a la vez un documentado reportaje sobre la mafia en Cuba. La mayoría de los personajes que no forman parte de la mafia han sido creados por la autora, aunque algunos estén basados en personajes reales, como Aurora y Rodney. Como señalamos antes, se trata de una novela de ficción que incorpora numerosos datos verídicos.

Capítulo 4. La novela puertorriqueña

4.1. Montero se incorpora a la tradición literaria puertorriqueña

A pesar de que Mayra Montero se inició como escritora en Puerto Rico y la unen lazos de amistad con los escritores de la generación del 70, los temas de sus novelas y su estilo narrativo diferían, hasta el momento, de los de sus colegas boricuas. Aclaramos que eso era cierto hasta un cierto momento, porque con la publicación de *El Capitán de los dormidos*, Montero se integra a las voces de los miembros de su generación incorporando un temática de nuestra tradición literaria. La autora recrea en esta novela un suceso trágico de la historia de Puerto Rico: el fracaso de la insurrección nacionalista de 1950 (López). Según Montero ha tratado en sus obras anteriores la identidad haitiana y cubana, ahora relaciona nuestra situación política con la identidad del pueblo puertorriqueño.

Vieques, curiosamente, le sirve de marco escénico para la acción; el nombre de la isla municipio nos transporta, en un salto histórico, a la candente situación que, a causa de los bombardeos y otras prácticas militares de la Marina estadounidense, se vivía en la Isla Nena para los días en que se publicó la novela (2002). Aunque la obra trata sucesos alejados del tiempo actual, todo lo que se cuenta sobre la apropiación de gran parte de Vieques por la Marina durante los años 40 y 50 repercute en los problemas actuales de la isleta. Montero no hace referencias a la actualidad, sin embargo, hay rasgos del nuevo periodismo en la obra, pues la autora cumple con la misión periodística de destapar, de informar, de refrescar la memoria del pueblo sobre un problema actual. Se ofrece así un recuento de las injusticias y los atropellos cometidos por la Marina en Vieques, que constituyen algunas de las causas por las que todo el pueblo puertorriqueño se unió, por medio de protestas, marchas y desobediencia civil, en un reclamo para que la Marina estadounidense abandonara la isleta. Al igual que en algunas de sus otras novelas, este tema

periodístico queda sesgado, camuflado, ante el tema central de la novela: la insurrección nacionalista de 1950, un suceso histórico casi olvidado y que por medio de la trama de la novela, se recupera, refrescando la memoria a los que lo vivieron y dándolo a conocer a las generaciones que aún no habían nacido.

4.2. La Insurrección Nacionalista y su contexto histórico: 1930-1950

Durante la década de 1930, se destacan en el plano político puertorriqueño dos de los líderes más importantes de la primera mitad del siglo XX: Pedro Albizu Campos y Luis Muñoz Marín. Ambos estaban descontentos con el estatus colonial de la Isla y abogaban por la independencia; Albizu aborrecía la colonia porque la consideraba indigna; Muñoz, por razones económicas, por la miseria ocasionada por el estatus colonial. Otra diferencia entre los distintos enfoques del problema político de ambos líderes residía en la manera en que pensaban resolverlo. Albizu creía que la independencia se conseguiría recurriendo a la violencia, aunque no se contara con el apoyo del pueblo, mientras que Muñoz pensaba que había que convencer al pueblo de que ésta era la mejor opción, y descartaba la violencia como medio de lucha.

Para estos años, Puerto Rico pasaba por una gran crisis socio-económica, la depresión de los años treinta. Escaseaba el trabajo, las industrias de la caña, el tabaco y la aguja que se habían establecido en la isla seguían pagando dividendos a sus accionistas, mientras a los obreros les reducían sus salarios. Los precios de los alimentos se encarecieron dramáticamente, lo que hacía difícil que una familia de clase trabajadora pudiera comer tres veces al día. La falta de alimentación adecuada y el exceso de trabajo se cebaron de la clase obrera y algunos enfermaban y morían como consecuencia de esta situación. En muchas de las ciudades, grandes grupos de desempleados protestaban por las

condiciones de vida. Para acabar de empeorar el panorama, dos huracanes de categoría mayor causaron estragos en las zonas rurales del país, dejando a su paso cientos de muertos y grandes pérdidas en la agricultura. En esta época muchos habitantes de los campos emigraron a los arrabales de la ciudad en busca de empleos, ya les parecía más tolerable vivir en situaciones infrahumanas en la ciudad que permanecer en sus lugares de origen.

Y mientras los obreros fueron a la huelga, exigiendo mejores salarios y condiciones laborales más justas, los líderes de las uniones de trabajadores se dedicaron a conseguir posiciones que les granjearan mayor poder, abandonando la lucha por los intereses de sus representados. Puesto que los trabajadores necesitaban nuevos líderes, Albizu Campos aprovechó esta coyuntura y se acercó a los obreros con su discurso nacionalista. Sin embargo, su mensaje, en el que explicaba que la Patria requería valor y sacrificio, no caló entre los trabajadores, que no lo entendieron.

No obstante, Albizu continuó su prédica nacionalista y, cada vez con más vehemencia, exigía que los norteamericanos le dieran la libertad al pueblo puertorriqueño. Afirmaba que el Tratado de París, mediante el cual Puerto Rico pasó de manos españolas a manos norteamericanas había sido ilegal. Su base para esta afirmación era que España nos había otorgado la soberanía en la Carta Autonómica de 1897 y que Estados Unidos impuso este tratado a España por la fuerza, por lo no era válido en lo que concernía a Puerto Rico que ya se había convertido en un país libre. Este líder afirmaba también que los norteamericanos no le darían la independencia a la Isla pacíficamente, por lo que se debería recurrir a las armas, como habían hecho los mismos norteamericanos para liberarse de Inglaterra.

La policía tenía a los nacionalistas en la mirilla, ya que instaban a sus seguidores a derrocar lo que consideraban un gobierno colonial. Albizu había amenazado con asesinar al

jefe de la policía si éste se atrevía a matar a alguno de los nacionalistas. En octubre de 1935 ocurrió la Matanza de Río Piedras en la que murieron cuatro nacionalistas, por lo que Albizu y sus seguidores cumplieron su amenaza y el 23 de febrero de 1936 cuando el coronel Riggs, jefe de la policía insular, salía de misa, dos nacionalistas armados lo asesinaron. Los dos hombres fueron apresados y asesinados por la policía.

Como no se pudo vincular a Albizu con el asesinato, las autoridades lo arrestaron y lo enjuiciaron por sedición. En la primera etapa del juicio, un jurado puertorriqueño no pudo ponerse de acuerdo, pero en la segunda etapa se buscó un jurado compuesto por norteamericanos que lo encontraron culpable y lo condenaron a cumplir de dos a diez años de prisión en la penitenciaría federal en Atlanta.

No obstante, los enfrentamientos con la policía no terminaron con el encarcelamiento de Albizu Campos. El 21 de marzo de 1937 los Cadetes de la República, un grupo paramilitar nacionalista, había planificado una marcha pacífica en la ciudad de Ponce para conmemorar la Abolición de la Esclavitud, seguida por un mitin. El alcalde de la ciudad había dado su consentimiento para la actividad, pero el jefe de la policía insular, instigado por el gobernador Winship, se opuso a que se realizara la manifestación. A los nacionalistas, ya listos para comenzar su marcha, se les revocó el permiso, pues el jefe de la policía había convencido al alcalde para que lo hiciera. Los nacionalistas decidieron que marcharían de todos modos, aunque la policía les ordenó que se detuvieran. Poco después, sonó un disparo y la policía, que tenía rodeados a los manifestantes, mató adiecinueve personas, entre ellos dos policías, y hubo también casi cien heridos. Ninguno de los nacionalistas en la manifestación estaba armado.

Por otro lado, Muñoz seguía descollando como líder entre los campesinos y los obreros; los cautivaba con un discurso claro, sencillo, salpicado de frases pueblerinas que le

ganó las simpatías de las grandes masas. Muñoz, que militaba en el Partido Liberal, se separa de este partido con varios seguidores del ala más radical y en 1938 crea una nueva colectividad: el Partido Popular Democrático (PPD). Les pedía a sus seguidores que no vendieran su voto a los partidos tradicionales, que se lo prestaran a él en las siguientes elecciones y que, si no cumplía con las mejoras prometidas, volvieran a votar por los otros. La plataforma del PPD se resumía en dos ideas clave: un voto por el partido no era un voto por la independencia y sí sería un voto por la justicia social, en el sentido de que prometía mejorar las condiciones de vida del pueblo.

En las elecciones de 1940, el PPD quedó en segundo lugar y, mediante pactos con los demás partidos, Muñoz logró ser elegido presidente del Senado. En ese momento cambió su ideología política independentista por el autonomismo. Alegaba haberse dado cuenta de que con las mismas leyes que los norteamericanos ganaban dinero en Puerto Rico, los puertorriqueños podían hacer lo mismo y sacar al país de la pobreza en que estaba sumido, pero para hacerlo necesitaban olvidarse de la independencia y rechazar también la estadidad, pues esas leyes desaparecerían con esas dos fórmulas. En 1945 Muñoz comenzó a tratar de conseguir la autonomía y presentó varios proyectos al Congreso de Estados Unidos, sin éxito alguno. El gobierno que tenía Puerto Rico se había creado en 1917 con la Ley Jones; mediante este estatuto, el presidente de E. U. nombraba al gobernador y éste a la mayoría de los funcionarios.

Poco a poco Muñoz fue consiguiendo concesiones por parte del Congreso de los E. U. En 1946 logró se nombrara a un puertorriqueño como Gobernador de Puerto Rico: Jesús T. Piñero. Al año siguiente se modificó la Ley Jones para que el pueblo puertorriqueño pudiera elegir a su gobernador, comenzando con las elecciones de 1948.

En 1950, Muñoz adelantó otro paso en la consecución de la autonomía por medio de la Ley 600. Mediante ésta, el gobernador era el responsable de nombrar todos los cargos importantes de su gabinete, excepto el de contador. Sin embargo, los jueces del Tribunal Supremo seguiría nombrándolos el presidente de Estados Unidos. Antes de aprobar la ley, se decidió celebrar una consulta entre los puertorriqueños que se celebraría el 4 de junio de 1951.

Mientras tanto, Albizu había salido de la cárcel y rechazaba la renuncia de Muñoz a la independencia y su búsqueda de una autonomía bajo el tutelaje de los norteamericanos. Por esos años, muchas colonias en distintas partes del mundo consiguieron su independencia, así que Albizu pensaba que era un momento propicio para que se acabara el coloniaje, porque había una gran presión internacional y si Puerto Rico solicitase la independencia en este momento, los americanos se verían obligados a otorgarla.

En 1948, mientras Muñoz era presidente del Senado, aprobó la Ley 53 o Ley de la Mordaza. Mediante este estatuto Muñoz trataba de controlar e intimidar a los nacionalistas y a otros independentistas, de manera que cualquiera que abogara por el derrocamiento del gobierno de Puerto Rico o de los Estados Unidos por medio de la violencia, o perteneciera a alguna organización que lo hiciera, sería culpable de un delito grave. Se le impondría una condena de 10 años de cárcel o diez mil dólares de multa.

Albizu y los nacionalistas no se dejaron intimidar por la nueva ley y decidieron que no iban a permitir que se aprobara, recurriendo a la lucha armada, y abandonando cualquier propuesta de cambio mediante una votación o referendun. Antes de consultar al pueblo, el gobierno necesitaba inscribir a los votantes y se asignaron las fechas del 4 y 5 de noviembre para este proceso. Los nacionalistas planearon desacreditar la Ley 600 y arruinar el proceso de inscripción, mediante una rebelión.

Como los nacionalistas sospechaban que la policía conocía sus planes, tuvieron que adelantar la revuelta para el 30 de octubre de 1950. El plan consistía en tomar por asalto los cuarteles de la policía y las oficinas del correo simultáneamente en varios pueblos de la Isla y así lo hicieron, pero sólo pudieron tomar el pueblo de Jayuya, y éste por muy poco tiempo, pues las fuerzas policiacas, mucho más numerosas y mejor organizadas y entrenadas, los vencieron prontamente. Murieron muchos policías al igual que muchos nacionalistas, pues ambos bandos cometieron atrocidades.

El suceso más dramático de esta rebelión ocurrió en San Juan donde un auto con cinco nacionalistas armados tiroteó La Fortaleza, que para aquellos años no tenía verja; iban con la intención de secuestrar o matar al gobernador Muñoz Marín. No obstante, los nacionalistas fueron recibidos a balazos por la policía, que aparentemente estaba al tanto de los planes de los insurrectos y custodiaba la casa del Gobernador. En el ataque murieron cuatro nacionalistas, pero Muñoz salió ileso. En todos los pueblos de la Isla que participaron en la Revuelta Nacionalista, la policía y las fuerzas de la Guardia Nacional, que fueron activadas por el Gobernador, pudieron sofocar rápidamente el alzamiento.

Al día siguiente, la insurrección continuó en los Estados Unidos. Dos nacionalistas se trasladaron a Washington donde atacaron la Casa Blair, residencia provisional del presidente Truman; allí murieron un nacionalista y un policía. La importancia de este acto reside en el hecho de que atrajo la atención internacional sobre la situación política de Puerto Rico.

Como consecuencia de estos sucesos, se arrestó a cerca de 1,000 personas, muchos de los cuales no tenían nada que ver con la Revuelta Nacionalista. Por el solo hecho de simpatizar con la independencia, fueron considerados sospechosos, aunque la mayor parte de los detenidos quedó libre a los pocos días. A los que se les pudo vincular con la

insurrección, se les impusieron largas condenas en la cárcel insular y a los dirigentes nacionalistas a los que no se les pudo probar su participación en la revuelta, se les arrestó por sedición, valiéndose para ello de la Ley de la Mordaza. Así que don Pedro Albizu Campos quedó nuevamente encarcelado, y allí pasó la mayor parte de su vida.

Los nacionalistas fracasaron en la consecución de sus objetivos y no lograron evitar que la mayoría de los votantes se inscribiera para votar en el referéndum; de esta forma la Ley 600 se aprobó y Puerto Rico se convirtió en el Estado Libre Asociado. Finalmente, los nacionalistas quedaron desprestigiados ante la opinión pública, pues se les vio como un grupo de terroristas que no representaba el sentir de la mayoría del pueblo puertorriqueño.

4.3. Vieques y su lucha con la Marina de Guerra de Estados Unidos

Vieques, una pequeña isleta situada a 8 millas al este de Puerto Rico, es uno de los 78 municipios puertorriqueños. Desde 1938, la Marina de Guerra de los Estados Unidos comenzó a utilizarla con fines militares, pero no fue hasta 1941 cuando solicitó al gobierno de Puerto Rico que le permitiera usar su territorio como lugar de prácticas bélicas para detener, supuestamente, el avance de Hitler en el mundo. Se le otorgó el permiso, se venció a Hitler, pero, no obstante, la Marina nunca devolvió las tierras.

De los treinta y tres mil acres que forman la isla, la Marina ocupaba veintidós mil seiscientos cinco, dos terceras partes del área total. Estas tierras pertenecían anteriormente a hacendados de la caña que tenían, a su vez, agricultores pobres como agregados. La Marina expropió las tierras a los hacendados, a los que pagó un precio decidido arbitrariamente (en ocasiones \$53.00 por acre). A los agregados, simplemente se les desalojó, se les dieron 24 horas para mudarse, amenazándoles con que, si no acataban la exigencia, serían desalojados a la fuerza. Estos obreros perdieron sus viviendas y la parcela

de tierra que cultivaban, quedando desamparados, sin un techo que los cobijara y sin medios para producir alimentos. Algunos se vieron obligados a emigrar a la Isla Grande o a Santa Cruz y los demás permanecieron en unos cercados que construyó la Marina en los barrios de Montesanto y Santa María. Los desalojados no opusieron resistencia a los desahucios porque estaban conscientes de que no tenían títulos de propiedad y sabían que a los verdaderos dueños se les había pagado. Como eran personas con escasa escolarización, desconocían sus derechos civiles y humanos, así que no se atrevieron a protestar. Además, tenían miedo de los marinos norteamericanos y de las máquinas que llevaban para tumbar sus casitas, pensaban que nadie los iba a apoyar si se quejaban y que los podrían encarcelar. Los agregados que quisieran ser reubicados en los cercados construidos por la Marina, tenían que firmar un documento en el que declinaban cualquier reclamo futuro sobre la propiedad. (Ayala y Carro)

Una vez desalojados los terrenos y comenzada la construcción de la base, los trabajadores viequeses consiguieron, durante el año que duró, un trabajo bastante bien remunerado. Pero cuando se terminó la construcción, el desempleo alcanzó niveles muy elevados. Los obreros pedían que se volviera a abrir la central azucarera, pero sus reclamos resultaron infructuosos, pues la Marina tenía otros planes para Vieques.

La población civil quedó ubicada en el centro de la isla, mientras que en el extremo occidental se localizaron los almacenes de los explosivos y en el extremo oriental el campo de tiro de las bombas. Desde el 1941 hasta el 2003 la Marina utilizó la isla de Vieques para entrenar a los militares, para almacenar municiones y para probar armas químicas y otro tipo de armamento. Vieques ha sido el único lugar en territorio norteamericano donde se realizaban ejercicios militares tan cerca de la población civil y la población de Vieques se

ha visto afectada considerablemente por la contaminación ambiental ocasionada por los bombardeos.

En el otoño de 1947, la Marina presionó al recién nombrado primer gobernador puertorriqueño, Jesús T. Piñero, para que le permitiera quedarse en Vieques con la excusa de que había que proteger la seguridad nacional de la infiltración del comunismo. Le plantearon que en el futuro Estados Unidos corría el riesgo de que los atacaran por el Atlántico Norte, y que para prepararse para ello, necesitarían entrenarse para ataques anfibios, siendo Vieques era el lugar ideal para esos fines. (Ayala) Esta fue una razón más para que los viequenses cedieran y permitieran el uso de su isla para prácticas con bala viva.

Los bombardeos tienen el efecto inmediato de destruir tanto el ecosistema terrestre como el marino. Cientos de especies mueren como resultado de las explosiones de municiones. Además, es enorme la contaminación ambiental que dejan, debido a los residuos tóxicos de las armas. Según un estudio realizado por la Marina: “las fuentes de agua potable en el pueblo de Isabel Segunda en Vieques y en Barrio Esperanza están contaminadas con químicos tóxicos como TNT, tetryl y RDX.” (*Nueva Gaceta*) El aire y los suelos contienen asimismo cantidades muy elevadas de hierro y otros metales contaminantes.

Las estadísticas demuestran que la incidencia de cáncer, hipertensión y de otras enfermedades es mayor en esta isla que en la Isla Grande. En un artículo publicado por el Centro de Estudios Nueva Gaceta se ofrecen algunos datos:

Rafael Rivera Castaño, un profesor jubilado de la Escuela de Ciencias Médicas de la Universidad de Puerto Rico, ha documentado un incremento

de enfermedades extremadamente raras, como por ejemplo, la Scleroderma, el lupus, las deficiencias tiroideas, y algunas enfermedades más comunes como el asma, que está afectando significativamente a los niños.” ¿Cómo pueden los niños de Vieques contraer asma si esta es una isla tan pequeña? ” Los vientos que llegan del mar son ricos en yodo, lo que previene el asma. La única causa posible es la contaminación del aire. No tenemos fábricas aquí, la única fuente de contaminación es la Marina”, dice el profesor. (*La Nueva Gaceta*)

Aparte de la contaminación, la isla de Vieques ha visto cómo se deterioraba su economía debido a la presencia de la Marina en su territorio. El pueblo perdió las tierras agrícolas más fértiles, por lo que ya no podía producir frutos menores y sólo había una empresa de manufactura, la General Electric, que generaba empleos para los viequenses. Aparte de ésta, la única actividad económica viable en Vieques era la pesca, pero aun ésta se ha visto afectada por las prácticas de la Marina. Los barcos de guerra, al navegar por el área donde se tiraban las redes, destruían las boyas que marcaban el sitio donde se habían colocado, y después se les hacía imposible ubicarlas a los pescadores. Miles de peces quedaban atrapados en ellas y morían sin que se pudieran sacar; esto causaba una merma en la cantidad de peces disponibles y afectaba considerablemente el frágil ecosistema marino de la isla.

En 1978, el jefe de la Marina informó al presidente de la Asociación de Pescadores Viequenses que no podrían salir a pescar durante las siguientes tres semanas porque la OTAN realizaría intensos ejercicios militares en las costas de Vieques. Los pescadores no permitieron que se realizaran esas prácticas, pues situaron cuarenta de sus barcos en el área

de tiro en el mar. De esta forma lograron detener los bombardeos y consiguieron el apoyo del pueblo puertorriqueño en contra de una ocupación que les impedía realizar su trabajo y ganarse el sustento.

Los puertorriqueños llevaban décadas protestando, pero, sin embargo, no será hasta el 19 de abril de 1999, al morir alcanzado por uno de los misiles de la Marina un guardia que trabajaba para la base en calidad de civil, cuando surge con fuerza un movimiento masivo por sacar a la Marina de la Isla. Se multiplicaron las protestas para obligar al ejército norteamericano a abandonar la isleta y muchos políticos y profesionales puertorriqueños y del exterior recurrieron a la desobediencia civil en los lugares restringidos por la Marina en Vieques para evitar los bombardeos.

Mientras tanto, el 31 de enero de 2000 el presidente Clinton llegó a un acuerdo con el gobernador de Puerto Rico, Pedro Roselló, para que se le permitiera a la Marina reanudar sus bombardeos, pero sin balas vivas. Además se decidió que se consultaría al pueblo viequense en cuanto a si deseaban que la Marina se quedara o se fuera de Vieques. Se acordó, asimismo, que se arrestaría a los manifestantes que entorpecieran los ejercicios militares. No obstante, los líderes a favor de la salida de la Marina de Vieques consideraron que los acuerdos alcanzados eran inaceptables y se propusieron continuar con sus demostraciones, marchas y actos de desobediencia civil.

Personalidades como el senador Rubén Berríos Martínez, presidente del Partido Independentista Puertorriqueño y profesor de Derecho en La UPR, permaneció un año entero en el campo de tiro; el alcalde de Ponce, Rafael Cordero; la senadora Norma Burgos, del partido anexionista; el senador Robert Kennedy, Jr.; el actor Edward James Olmos, entre muchos otros, fueron arrestados y multados por el gobierno federal por hacer desobediencia civil para evitar los bombardeos en Vieques. Según pasan los meses no

decae el apoyo del pueblo puertorriqueño, que no se arredra a pesar de las condenas de cárcel ni las multa y de la comunidad internacional por la lucha de Vieques. Se unen a los manifestantes arrestados los tres congresistas boricuas: Luis Gutiérrez, Nydia Velázquez y José Serrano. Los manifestantes se colocaban en las áreas restringidas de la Marina y evitaban así que pudieran bombardear. El arzobispo de San Juan y otros obispos de la Isla, al igual que los líderes de otras iglesias cristianas y la Gran Logia Masónica de Puerto Rico se unieron a las protestas y pidieron “Paz para Vieques”.

Varios campamentos de desobedientes civiles se establecieron en la zonas de tiro de la Marina. Para comienzos de mayo de 2000 había 14 campamentos con más de cien personas viviendo permanentemente en la isla.

Finalmente, en un referéndum celebrado el 29 de julio de 2001, la mayoría de la población residente se manifestó a favor de la salida de los militares de Vieques. Sin embargo, no será hasta el 1 de mayo de 2003 cuando la Marina renuncie oficialmente a permanecer en la isla y desistan de usarla como campo de tiro y lugar de prácticas bélicas, no sólo para los Estados Unidos, sino para otros ejércitos a los que alquilaban las instalaciones (sin que este arrendameinto repercutiera económicamente en los viequenses).

Aunque la Marina abandonó la isla en el 2003, todavía no se ha completado su limpieza de agentes tóxicos contaminantes. Se han limitado a recolectar las balas vivas y a detonarlas como primer paso antes de comenzar otras fases del proceso de limpieza. Los viequenses se quejan de que los ruidos ocasionados por la detonación de las municiones vivas son iguales que cuando la Marina bombardeaba la isla y los grupos ambientalistas están descontentos con las labores de limpieza que realiza la Marina, pues no están trabajando con el resto de la contaminación.

El saldo de la presencia de la Marina en Vieques ha sido una economía estancada, una isla cuyos suelos y aguas han sido contaminados, y una población enferma debido a la degradación del ambiente.

4.4. Argumento de *El Capitán de los dormidos*

El Capitán de los Dormidos cuenta la reunión del protagonista, Andrés Yasín, con el Capitán John Timothy Bunker, cincuenta años después de los hechos que han convertido a Andrés en un hombre resentido e infeliz. El Capitán, aparentemente, tampoco se siente en paz, pues ya viejo y enfermo con cáncer terminal, decide viajar desde Maine hasta Santa Cruz para ofrecerle una explicación a Andrés. Se reúnen en Christiansted, antiguo lugar de residencia del Capitán y al que en tiempos felices solía venir Andrés, acompañado por sus padres, en la avioneta del Capitán. Ambos, Andrés y el Capitán, están desmejorados, en contraste con el aspecto o el recuerdo que tenían uno del otro cuando se dejaron de ver.

El Capitán, un piloto amigo de la familia, se enamora de Estela, la madre de Andrés, y ésta por algún tiempo le corresponde. Andrés percibe esta relación entre su madre y el Capitán como una traición de ambos hacia su padre. Piensa que el Capitán se podría llevar a su madre rompiendo su hogar, y esta preocupación le causa mucha angustia durante sus años de preadolescencia. Sus iniciales sentimientos de admiración, afecto y amistad hacia el Capitán se transforman así en odio, antipatía y rencor. El muchacho está ajeno a la participación de sus padres en la Insurrección Nacionalista de 1950. Dos días después de la revuelta, Estela se suicida. Mientras Frank y Braulia van a comprar la caja para el entierro, el Capitán sube al cuarto donde está el cadáver de Estela. Andrés lo sigue y en la penumbra de la habitación ve que se desnuda y tiene relaciones sexuales con la muerta. El muchacho hace ruido y el Capitán se da cuenta de que Andrés lo ha visto todo. El chico sale corriendo

asqueado por lo que acaba de ver y sufre una crisis nerviosa que le dura varios meses. Cuando regresa al hotel de su padre, ya no es el mismo, está cambiado y lleno de una amargura que lo acompañará el resto de su vida.

Para aclarar estos hechos es para lo que cita el Capitán. Quiere ofrecer su versión de lo ocurrido aquella tarde y ofrecerle a Andrés datos importantes que éste ignora. Le cuenta así que Estela y él tuvieron un romance, pero que ella lo abandonó porque se había enamorado de otro, del único hombre al que realmente había llegado a querer: Roberto Acevedo. Este era un militante del Partido Nacionalista que ya había estado preso, y que en aquellos días, junto a Frank, el padre de Andrés, el barbero y otros seguidores de Albizu Campos estaban organizando una insurrección en distintos puntos de la Isla en protesta por la aprobación de la Ley 600. En la revuelta matan a Roberto junto a los demás participantes en el ataque armado a La Fortaleza; esa pérdida es la razón por la que Estela se quita la vida. Según el Capitán, la profanación del cadáver de su madre que Andrés cree ver el día que ella muere, nunca ocurrió. El Capitán le cuenta que se quitó la ropa, no para tener relaciones con la muerta, sino para no mojar la cama ni el cadáver, pues su ropa estaba mojada y sucia. Le cuenta que la abrazó y la besó, pues la amaba y necesitaba consolarse y despedirse de ella, pero que no sucedió nada más. Después le dice que el miedo fue el causante de que se imaginara esas cosas. Finalmente, ya en el aeropuerto, vienen a buscar al Capitán para montarlo en el avión, Andrés dice que se va, pero el Capitán le pide que se quede para despedirse; se dan la mano y el Capitán termina pidiéndole que sueñe con los angelitos.

Esta historia de lo que ocurre en Santa Cruz se ve continuamente interrumpida por los recuerdos de Andrés y las historias de lo que ocurrió ese año, que son recuerdos del Capitán. Estos sirven para convencerlo de que éste dice la verdad. Por ejemplo, Andrés

recuerda un día que acompaña a su madre y a Braulia a Isabel Segunda. Estela se queda visitando a una amiga y manda a Andrés a acompañar a Braulia. Después de un largo rato, Andrés regresa a la casa donde ha dejado a su madre, pero ella no está allí, ni tampoco su camioneta. Tras esperar otro largo rato, por fin llega Estela, quien no da explicaciones por su desaparición. Andrés cree distinguir a lo lejos a un hombre con sombrero que piensa que es el Capitán, pero Braulia lo contradice.

Recuerda asimismo su despertar sexual con Santa. La muchacha, sobrina de Braulia, lava ropa en unos cobertizos en el patio de su casa. Una vez que Andrés va con Frank a llevar una ropa, el muchacho se va al patio y ve a Santa teniendo relaciones con un marino. El niño no comprende bien lo que ve y cuando el marino sale, la muchacha le pide que no le diga a nadie lo que vio, y entonces ella lo besa y deja que él la vea desnuda y le toque los pechos.

El día de la fiesta de despedida de año, Andrés conoce a dos huéspedes distintos de los usuales: Vidal, el barbero de Albizu, y Roberto, un nacionalista amigo de sus padres oriundo de Vieques. Esa noche canta una canción de Armstrong, el cantante favorito de su padre, mientras éste le acompaña con la guitarra. Estela canta también un bolero y luego baila con Roberto y con el Capitán. Todos están felices. A las doce de la noche, Frank besa a su hijo y le dice: Feliz año 1950; el barbero, por su parte, le regala una gorra de cadete de la República. El Capitán le advierte a Andrés que no le cuente a nadie sobre la revolución, pero éste le contesta airado que él no es su padre para darle órdenes, el otro le dice que puede ser su jefe en la guerra.

Andrés ha estado observando a su madre y al Capitán; el día de la despedida de año, cuando echan unas langostas en agua hirviendo, Estela está a punto de desmayarse, el Capitán la agarra por la cintura y le sopla la cara muy cerca de los labios. Andrés piensa

que el Capitán ha besado a su madre. Luego, esa misma noche, los ve bailar juntos y divertidos. El niño sospecha que hay algo entre ellos y que su madre abandonará a su padre para irse con el americano.

El Capitán también evoca algunos recuerdos, mientras Andrés y su familia están en San Juan, él va a Nueva York a visitar a su madre. Allí mientras está en un bar se da cuenta de que ama a Estela y regresa a Vieques decidido a pedirle que abandone a su familia y se vaya con él. Aprovecha un día que Frank ha salido y habla con ella, pero Estela lo rechaza porque está enamorada de Roberto. Algunos días después, aparece en el hotelito una señora que vive en Santa Cruz y que ha ido a hablar con Estela. Al salir, la mujer le dice a Andrés que le diga a su padre que Estela se va, que los va a abandonar. Andrés piensa que con quien se va su madre es con el americano, pero los planes de Estela eran irse con Roberto. Se da a entender que esta mujer es la esposa de Roberto.

Gertrudis, una de las huéspedes que viene todos los años a pasar las navidades en el hotel y que es una hacendada del norte de la isla grande se enamora de Braulia, el ama de llaves del hotel. Braulia se siente rara y hasta abochornada ante los acercamientos de Gertrudis y ante el hecho de que ella le corresponda. Todos notan que le pasa algo y el Capitán dice que se ha vuelto invertida después de vieja.

Un día, Andrés deja fuera de la jaula uno de sus polluelos, y una de las camareras del hotel lo pisa sin querer. El muchacho le da la queja a su madre, quien le da la razón a la muchacha, y lo regaña por haberlo dejado suelto. Andrés se enoja y le dice que le contará a su padre que ella se besa con el Capitán. Estela, furiosa, abofetea y empuja a Andrés; no le habla en toda la tarde. Ese mismo día matan a Santa. En el velorio, cuando Andrés ve el cadáver desfigurado de la muchacha, le da un ataque de nervios y tienen que sacarlo de allí. Pregunta a su padre cómo murió, pero este le dice simplemente que la mataron. No es hasta

su reunión con el Capitán, de adulto, cuando se entera de que fueron dos policías viequenses los asesinos, aunque le echaron la culpa a un loco del barrio. Al día siguiente de la muerte de Santa, comienzan los bombardeos.

Según el Capitán le va contando, Andrés recuerda también los huéspedes que llegaron al hotel en el verano de 1950, entre ellos, Roberto, el barbero y el mismo Capitán. Mientras Vidal le enseñaba al muchacho cómo recortar, escuchan por la radio dos noticias: se declara la Guerra de Corea y se aprueba la Ley 600. El barbero le comenta a Andrés que los soldados puertorriqueños tendrán que ir a luchar en esa guerra y que vendrán de allá mutilados o muertos. Por esos días también van a entrenarse en Vieques los soldados de la división 65 de Infantería, que eran todos puertorriqueños.

Un día en que Andrés está en el carro con su padre y su madre está conversando con una amiga, el chico le dice a Frank lo que le dijo la mujer de Santa Cruz, que su madre los va a abandonar. No obstante, su padre no hace ni dice nada.

Otro día, poco después del cumpleaños de Andrés, éste va con el Capitán y con Frank a ver unos submarinos desde el aire, en la avioneta. Cuando regresan, Andrés pregunta por su madre para contarle lo que ha visto, pero Braulia le dice que está en la iglesia. Andrés sabe que eso no es cierto porque su madre nunca va a la iglesia, así que inferimos que Estela está con su amante. Ese mismo día el Capitán va a Isabel Segunda a casa de Antonia, la amiga de Estela, y la encuentra allí con Roberto.

Andrés recuerda la presencia en Vieques de 80,000 soldados que fueron a practicar con los del 65 de Infantería, un regimiento de puertorriqueños. El Capitán le dice a Andrés que sentía que Estela lo estaba usando, pues llevaba las armas desde Santa Cruz a Vieques por su amistad con Frank, pero más que nada por su interés por Estela. Sin embargo, Estela le rehuía y se mostraba distante desde hacía tiempo, y, además, los nacionalistas

desconfiaban de él. Frank se entera de que el Capitán también estaba enamorado de Estela y le da unos puñetazos, pero siguen siendo amigos.

Entre los recuerdos de Andrés, se menciona la última visita que le hace a su padre antes de que éste muera de lupus. Para este tiempo, Andrés es ya fiscal y vive con su esposa y un hijo en Puerto Rico. Como consecuencia de su participación en la Guerra de Vietnam, Andrés quedó cojo debido a la explosión de un obús. Frank, por su parte, vive en Georgia con su esposa americana y una hija retrasada mental de la señora. En esta visita, Frank le entrega a su hijo fotos de su niñez, entre ellas una de Andrés con el Capitán; sin embargo, no tocan el tema del Capitán ni el de la muerte de Estela, porque Frank siente miedo de acercarse a estos asuntos. Se empeñó en hablarle de su niñez y del ideal nacionalista que le había inculcado su madre. Le cuenta de la visita que realizó don Pedro Albizu Campos a Vieques cuando él era un muchacho de 14 años y de una foto que le sacaron en la que también salía Roberto, que era entonces un niño de siete u ocho años, foto que se quedó Estela. Después le habla de las razones que tuvieron los nacionalistas para adelantar la revuelta: la policía los tenía vigilados y los iban a meter presos sin haber hecho nada para protestar por la aprobación de la Ley 600. El padre le dice que comprende que él no tenga el mismo ideal político del resto de la familia y achaca esta actitud a todo lo que pasó con los nacionalistas, a su persecución y encarcelación y al hecho de que la familia se mudó a vivir en Estados Unidos.

Varios días después de la revuelta, Frank le escribió una carta a Andrés para que se la entregaran en caso de que a él lo capturara la policía (se la entrega finalmente el día antes de la boda). En ésta le cuenta los motivos que tuvieron los nacionalistas para adelantar la insurrección: la policía ya había detenido un carro en el que viajaban algunos nacionalistas en el que transportaban armas y bombas. Los tenían vigilados y se les hacía muy difícil

reunirse, por eso decidieron adelantar la revuelta. Le cuenta asimismo los pasos que siguió el día de la Insurrección, cómo cambiaron las órdenes y él no tuvo que ir a atacar La Fortaleza.

Finalmente, se cuenta cómo las vidas de todos cambian tras la muerte de Estela. El Capitán no vuelve nunca más a Vieques, Andrés será hospitalizado por varios meses, y al año, su padre venderá el hotel. El muchacho se muda a San Juan con su tía; Frank emigra a los Estados Unidos, se establece allí y se casa con una norteamericana. Braulia se va a vivir con Gertrudis a la hacienda de ésta en la Isla Grande.

4.5. Características del argumento, punto de vista, tono, contenido nocional y circunstancial

El argumento de la novela sigue un esquema narrativo-descriptivo de hechos ocurridos cincuenta años atrás. Se interrumpen los sucesos del presente con las narraciones y los recuerdos del pasado, lo que fragmenta la narración principal. Tiende a ser repetitivo, pues se cuentan dos versiones de los mismos hechos, la de Andrés y la del Capitán. Se confunden y se mezclan, en la narración de Andrés, dos perspectivas: la del niño de doce años y la del adulto que evoca los sucesos desde el presente.

El capitán de los dormidos se narra en primera persona, desde la perspectiva de Andrés, el protagonista. Este personaje, como dijimos antes, a veces interpreta la realidad de manera infantil, inmadura y equivocada; otras, asume la visión del adulto que es ya en el presente. La versión de los hechos de Andrés se contrapone con la del Capitán, que relata los mismos sucesos desde su perspectiva, distinta en muchas ocasiones a la del protagonista. Ambos dialogan por muchas horas durante un fin de semana. La autora se inclina hacia la subjetividad tanto cuando narra Andrés, como cuando lo hace el Capitán, ya

que se focaliza a través de sus conciencias y son ambos los que cuentan su propia versión de los hechos.

Predominan en el texto los episodios que corresponden a los recuerdos de Andrés en los que se sitúa en una distancia íntima: “A mí me hubiera dado igual que me dijeran que se trataba de un cadáver. No tenía una noción muy clara de la muerte y estoy seguro de que no habría intentado averiguar el resto” (21). En otras ocasiones se cuenta desde afuera por medio del diálogo entre Andrés y el Capitán, y en estos casos la distancia cambia a próxima. Los relatos del Capitán carecen de las interrupciones del diálogo y mantienen siempre una distancia cercana, pues todo el tiempo está conversando con el protagonista. Veamos: “Soy un hombre de pocas palabras. Tú, mejor que nadie, debes saberlo” (45). En algunas instancias, Andrés dialoga con el Capitán, pero en otras recuerda el pasado para sí mismo, como tratando de entenderlo, de interpretar lo que pasó. El Capitán trata de convencerlo de que la realidad no fue como él, con su mente infantil, la imaginó, sino que malinterpretó lo que vio. La autora interviene a veces con premoniciones y juicios que no serían propios de la perspectiva infantil. “En la salita debía estar el cadáver de Santa, su féretro rodeado de velones y flores silvestres, pero estaba también la muerte como enigma, su espíritu roñoso, y mi madre tuvo un estremecimiento, el anticipo de lo que se nos venía encima” (112). O tal vez el personaje adulto sustituye al niño en esta instancia en que cuenta los hechos, fundiéndose así una doble focalización: “...mi tía Manuela, una mujer reposada y mayor, menos bonita que mamá, y se me figuraba que menos propensa a vivir una doble vida: la de la superficie y la otra, la que temblaba en un lugar secreto y pocos podían imaginarse” (88).

En el artículo de Irma López sobre la novela, se alude a Genette para explicar que “entre estos dos tipos de personajes (el niño protagonista y el protagonista narrador) existe

una ironía producida por el distanciamiento entre el observador y el observado” (4). Yo añadiría que la ambigüedad presente en las novelas de no ficción se logra en esta obra mediante este recurso técnico.

Por otra parte, *El capitán de los dormidos* posee un agudo tono crítico. Se critica a la Marina de los Estados Unidos por la manera en que expropiaron los terrenos en Vieques, ya que se quedaron con las tierras que quisieron, sin entregarles a los dueños originales una compensación justa. Se les censura asimismo por los daños ambientales que ocasionaron, por hacerles la vida más difícil a los viequenses al prohibirles el paso por la base lo que hacía más larga la ruta para llegar de la Isla Grande a Vieques y viceversa, e impedía que las familias se visitaran con frecuencia. Se critica también a la policía por la manera inmisericorde en que actúan al capturar al barbero y pegarle un tiro a una persona inconsciente.

En ocasiones la novela presenta un tono irónico. Por ejemplo, Frank se queja de que su hijo no comparta el ideal político de la independencia que tuvieron su madre, Apolonia, luego Estela y finalmente él mismo. Después de reprochárselo, Frank le dice: “No sabes cuánto me gusta vivir allá.” (refiriéndose a Estados Unidos). Constituye una ironía que Frank se jacte de ser nacionalista, pero sus acciones son incongruentes con esta ideología: se muda a los Estados Unidos, su cantante favorito es un norteamericano, se preocupa porque su hijo aprenda a pronunciar bien el inglés y él mismo le enseña a cantar las canciones de moda en inglés, y su hotel tiene un nombre en esta lengua, Frank’s Guest House. Una vez se establece en Estados Unidos, se lleva a su hijo para allá. El muchacho se termina de criar en el norte, allá realiza sus estudios universitarios y tiene una experiencia de vida distinta a la de Frank, por eso no nos extraña que simpatice con la nación

americana. No se nos indica si Andrés es estadista o estadolibrista, pero sí sabemos que no cree en la independencia.

La autora ilustra en la novela la americanización de muchos puertorriqueños debido a los cambios que trajo la invasión norteamericana a este país. Plantea la contradicción que vive el personaje de Frank, quien sigue la ideología política independentista de su madre, pero no ha podido sustraerse de la influencia norteamericana y la modernización de la nueva economía capitalista, algo que influyó especialmente especialmente en la burguesía isleña de la que formaba parte. Como lo expresa claramente Irma López parafraseando a Beatriz Urrea:

...se trata de una población que por un lado se halla enfrentada a continuar la quimera independentista truncada en 1898 y resucitada en los años treinta por el movimiento nacionalista... Por el otro, se encuentra cautivada por el nuevo plan económico industrial que auguraba, al menos en apariencia, un profundo cambio social con una creciente clase media burguesa con acceso al mercado de consumo y a la educación (7).

No obstante, en la narración predomina un tono fatídico; desde el comienzo hasta que ocurren los hechos principales, hay premoniciones, como vimos antes, de que la desgracia arropará a los protagonistas. Hay sueños, predicciones de los protagonistas y de los personajes secundarios que nos mantienen pendientes en todo momento a la tragedia que se avecina. Del conjunto de los hechos se desprende un tono pesimista, angustioso, sombrío. Los sueños, las premoniciones de que el matrimonio de los padres de Andrés está a punto de naufragar, de que la Insurrección Nacionalista fracasará, de que la muerte anda

rondando, de que ocurrirán algunos sucesos desgraciados, sirven para crear esta atmósfera ominosa.

La novela contiene también información histórica importante relacionada con las relaciones entre los Estados Unidos y Puerto Rico. Aquí se refiere la ocupación de la Marina estadounidense de la isla municipio de Vieques y se alude asimismo a la manera en que expropiaron las tierras, la forma en que invadieron la isla con miles de soldados y practicaron sus bombardeos, dejando las playas y muchas de las tierras contaminadas.

La autora aprovecha el hecho verídico de la visita en dos ocasiones del presidente del Partido Nacionalista Puertorriqueño, don Pedro Albizu Campos, a Vieques, primero en la década del 30 y luego en 1948. En el artículo “Don Pedro Albizu Campos y Vieques”, José Enrique Ayoroa Santaliz reseña las declaraciones de don Pedro publicadas en el desaparecido diario *El Imparcial* “contra la presencia abusiva en Vieques de la Marina de Guerra de los Estados Unidos y en valiente y valiente defensa de Vieques y de su gente” (25).

Se ofrece también información sobre la Revuelta Nacionalista de 1950 y se mencionan algunos de sus participantes reales, como don Pedro Albizu Campos, Roberto Acevedo y el barbero Vidal Santiago. Asimismo se enumeran los motivos por los que se rebelan -evitar que se apruebe una constitución que perpetúe el estatus colonial, ya que el proyecto “no permitía al pueblo escoger entre fórmulas de soberanía-estadidad o independencia-” (Seijo 38)- y la causa que los movió a adelantar el levantamiento: la vigilancia policial y la posibilidad de ser arrestados antes de haber disparado un tiro.

Contiene asimismo información relativa a los artistas de cine y los cantantes de moda en los 50 y, se menciona así a Linda Darnell, al personaje del Llanero Solitario, sacado asimismo del cine, y al cantante Armstrong y su canción “You Rascal You”.

4.6 Muerte, premoniciones, situación política puertorriqueña, insurrección, y otros temas

Al igual que en las novelas analizadas en los capítulos previos, en ésta se reitera el tema de la muerte y se añade la variante del suicidio. Ocurren también varias muertes violentas, pues a Santa, la sobrina de Braulia y “amiga” de Andrés, la asesinan brutalmente después de mutilarla. El asesinato, cometido por dos policías viequenses, es una especie de crimen de honor en que los asesinos castigan a una compueblana que, al prostituirse, ha violado las normas morales de la comunidad provinciana que era Vieques a mediados de los años 50.

A Roberto, el amante de Estela, lo acribillan a balazos durante la Insurrección Nacionalista, al igual que al resto de sus compañeros que lo acompañaron en el ataque a La Fortaleza. Estela, al enterarse de la muerte de su amante, se suicida, lo mismo que el loco al que achacaron el asesinato de Santa. No sólo hay suicidios y muertes violentas, sino que también se mata a los animales; esta violencia contra los animales la vemos el mismo día en que muere Estela. Cuando el Capitán viene de llevar a Andrés a la escuela se encuentra con el espectáculo de un hombre fornido que ya había ahorcado un perro, mientras un segundo perro observaba. + Cuando Andrés regresa de la escuela esa tarde, los dos perros ya están ahorcados colgando de la rama de un árbol. Tal vez la esta escena es una especie de premonición de la muerte de Estela, mientras que al perro que mataron primero se le puede asociar con la muerte de Roberto.

Muchos años después muere Frank, el padre de Andrés, aunque no violentamente, sino debido al lupus, una enfermedad autoinmune s muy común en Vieques como consecuencia de la contaminación ambiental causada por las armas químicas. En un artículo publicado por *Puerto Rico Herald* el 16 de junio de 2000, y que recoge expresiones del abogado estadounidense John Arthur Eaves, representante legal de muchos de los

viequenses que han demandado a la Marina por las condiciones de salud causadas por los bombardeos, se informa que la Marina admitió haber disparado accidentalmente 263 proyectiles con cabezas de uranio en 1999, violando leyes federales.

La novela presenta, además, frecuentes alusiones a la muerte; mientras el Capitán y Andrés conversan, toman un ron haitiano que tiene una etiqueta roja con una calavera gris. El rojo sugiere sangre, violencia, y la calavera, por supuesto, la muerte. Una de las camareras del hotel mata accidentalmente a uno de los polluelos que le había regalado Gertrudis a Andrés porque éste los había dejado fuera de la jaula.

Otro de los temas recurrentes es el de la ocupación estadounidense de la isla de Vieques y los males que ha causado en la localidad. Debido a que la Marina utiliza la isla para probar sus bombas y otros recursos bélicos, ocasionan grandes daños a la vida Marina y al ambiente en general. Los edificios tiemblan con las detonaciones de las bombas, el ruido les quitó la serenidad a los vecinos y, después de los bombardeos, la marea trae peces y otros organismos muertos que contaminan el aire. El olor a podrido molesta a los residentes y a los visitantes, lo que afectaba el negocio del turismo al que se dedica el dueño del hotel: “Junto con el manto de peces muertos llegaba la peste que lo inundaba todo” (66). La tierra y las playas quedan contaminadas con restos de armamentos y la fauna Marina se ve mermada por las prácticas bélicas. Además de los ruidos de los bombardeos y el hedor a peces podridos, los residentes sufren del hollín y el polvo que queda en la atmósfera ensuciándolo todo. Pero esto no es todo, porque también se ven afectados los mismos viequenses. A los que les expropiaron las tierras, les dieron muy poco dinero, insuficiente para conseguir otro lugar donde vivir, así que viven en unos cercados, como animales. Pasan hambre y sed; viven a la intemperie, sin un refugio para guarecerse del sol

o de la lluvia, en un ambiente inhóspito y maloliente, pues carecen de servicios sanitarios y dependen de la buena fe de los vecinos más acomodados que les llevan comida y ropa.

Debido a la presencia de la Marina en una gran parte de la isla, se obligó a sus habitantes a cambiar la ruta Marina por donde viajaban a la Isla Grande, pues ahora está prohibido el paso, lo que hece más largo el viaje. "...la Marina había prohibido el tráfico de lanchas desde el Puerto Mosquito al de Ensenada Honda, y debido a eso había que navegar el doble para poder cruzar de una isla a la otra" (27). Otros, como ya no tenían donde vivir se mudaron a la islita de Santa Cruz, como es el caso del suicida que pasó la Nochebuena en la casa de Andrés, y cuya muerte puede relacionarse con la situación socioeconómica en que quedó el pueblo tras la invasión y las expropiaciones de la Marina: "La muerte del exiliado insinúa el estado de desmoralización de los isleños ante las medidas económicas deplorables que impone la Marina en la localidad" (López 3).

La llegada de la Marina a Vieques coincide con los cambios que vivió Puerto Rico a mediados del siglo XX. A raíz de la invasión de la Marina, la economía de la islita pasó de agrícola a capitalista. Las calles se llenaron de soldados y los residentes perdieron la paz y la tranquilidad, aumentó el desorden, el número de borrachos, la prostitución. "Corrían los últimos días del año 49, y había marines por todas partes, muchos soldados recién llegados de Panamá, algunos acompañados de muchachas de Isabel Segunda, y otros en grupo, apiñados en los cafetines, soltando carcajadas que parecían aullidos" (37). Braulia, el ama de llaves del hotel, teme dejar a Andrés merodear solo por Isabel Segunda: "Recalcó que esas calles ya no eran un lugar seguro para un niño de once años. Demasiadas broncas y borracheras, pues parecía como si el Navy entero se hubiera vaciado en Isabel Segunda. Y además nadie podía asegurarle que, entre toda esa morralla de soldados, no hubiera un perverso suelto" (43).

Entre otros temas tratados en la novela, el amor aparece en sus distintas vertientes: el amor del hijo hacia sus padres, el de Frank por su esposa, que lo manifiesta al perdonárselo todo, hasta sus infidelidades. El amor de Frank por su hijo, que es tan fuerte que lo lleva a abandonar sus ideales políticos por el bienestar y la seguridad de Andrés. Estela también amaba a su hijo y suponemos que en un comienzo amaría también a Frank, sin embargo, el amor por su amante, Roberto, es tan avasallador que está dispuesta a abandonarlo todo: su hijo, su marido y la seguridad del hogar por seguir al patriota del que se enamoró. Finalmente, se quita la vida para juntarse con él. El Capitán también siente amor por Estela, ese amor y la esperanza de que ella volviera con él, unido a su amistad con Frank, mueven a este americano a colaborar con los nacionalistas transportando las armas.

Relacionado con el amor se encuentra el tema de los celos. Siente celos Andrés de que su madre esté enamorada del Capitán y le molesta que el día de la fiesta de despedida de año, baile con ella. Aquí se manifiesta también en cierta forma el complejo de Edipo. El capitán también expresa sus celos hacia Roberto, pues Estela lo rechaza abiertamente por ese hombre. Cuando Frank se da cuenta de que el Capitán está enamorado de Estela, se siente celoso y traicionado por su amigo y se desquita asestándole varios puñetazos al atrevido americano. Otra ocasión en la que se aprecian los celos es en el deseo que tienen tanto Frank como el Capitán de que Roberto muera en la insurrección; aunque Frank no lo verbaliza, el Capitán lo percibió así unos días antes de la revuelta. Dice el Capitán:

A lo mejor allí, aquella noche, a solas conmigo, empezó a acariciar la misma secreta esperanza que pude haber acariciado yo, sin expresarla con palabras, claro está, pero alentada por mi complicidad, por el apoyo que le estaba

dando. Roberto preso, o muerto (y mejor muerto que ninguna otra cosa), dejaba de ser una amenaza para él, y por supuesto también para mí (172).

La infidelidad y la idea del triángulo amoroso se repiten igualmente en la novela. La madre del protagonista ha tenido dos amantes; primero, el Capitán, el americano que transporta las armas, y luego, el nacionalista que muere en la insurrección. Cuenta el Capitán: “Pasamos algunas tardes juntos. ... Nos encontrábamos en la casa de una amiga de ella en Isabel Segunda y, desde allí, con mucho sigilo, íbamos a Media Luna, a una casucha que me alquilaban por un par de pesos” (78). El nacionalista que es amante de Estela también le es infiel a su esposa, pues nos enteramos de que es casado cuando ella se presenta en el hotel a pedirle cuentas a Estela. El mismo tema se ve asimismo en el padre de Estela, que, estando casado, tenía una amante en Santa Cruz con la que había procreado un hijo al que dejó todos sus balandros como herencia.

El lesbianismo u homosexualidad es otro asunto recurrente. En varias de las novelas anteriores hemos encontrado igualmente esta temática, que aquí se presenta entre dos mujeres mayores y poco femeninas que descubren su atracción. A Braulia, la cocinera y ama de llaves del hotelito, a la que se nos describe como vestida de beata, no se le hace fácil aceptar su inclinación hacia otra mujer, descrita como marimacho, una hacendada de espaldas anchas y pelo corto, “como el de un muchacho” (57). Braulia se angustia al darse cuenta de sus sentimientos hacia Gertrudis, cambia su manera de ser, se vuelve retraída, ya no escucha las novelas radiales junto a Estela y se hace más reservada. Finalmente, se va a vivir junto a Gertrudis a la Isla Grande. Al explorar reiteradamente el tema de la homosexualidad parece que la autora quiere concienciar al lector de que siempre han

existido personas que se sienten atraídas por otras de su mismo sexo, que la sociedad las ve como algo extraño, y que ellas lo perciben y sufren el rechazo.

Los presentimientos, premoniciones y sueños abundan también en la obra. Por ejemplo, desde el Capítulo 1, que comienza con la llegada del suicida, se pronostica que la vida de la familia cambiará, que la felicidad se les esfumará: “Mirando el polvo, tuve miedo de que la casa ya no volviera a ser la misma. Como si aquel cadáver se llevara consigo nuestra vida anterior o la clave para volver a ella: una llave pequeñita dentro de su mano crispada” (31). Frecuentemente, las premoniciones tienen que ver con la ruptura entre los padres del narrador quien percibe la tensión entre ellos. En una ocasión en la que Andrés se sienta a la mesa con el antifaz del Zorro puesto, su madre le llama la atención, pero el padre justifica la acción del niño de manera destemplada: “Al escucharlo, mi madre desvió la vista, la fijó en un rincón del suelo, y él se quedó observándola; yo los veía a ambos a través de la sombra que suscitaba el antifaz, un color que era como un presentimiento” (33). Otras veces se predice que el año que comienza será desgraciado, se augura la desventura y el Capitán le dice a Andrés: “Empezaba el año peor de tu existencia y el de la mía” (51). Sobre la fiesta de fin de año escribe Andrés: “Toda la alegría del mundo- la que no íbamos a tener en muchos años- descendió esa noche sobre nuestra casa” (56).

A veces, las premoniciones aluden a la muerte de Estela en un futuro cercano. El día del velorio de Santa, Estela se estremece al ver el cadáver de una muchacha tan joven, hinchada y desfigurada. Dice el narrador: “En la salita debía estar el cadáver de Santa, su féretro rodeado de velones y flores silvestres, pero estaba también la muerte como enigma, su espíritu roñoso, y mi madre tuvo un estremecimiento, el anticipo de lo que se nos venía encima” (112).

Santa también había previsto su muerte según un sueño que le contó a Andrés en el que las aguas del lavado de la ropa, que eran azules debido a que les echaban añil, se habían tornado oscuras: "...mientras me limpiaba, dijo que la noche anterior había tenido un sueño con las aguas de enjuagar la ropa, que normalmente eran azules, por efecto del añil, pero en su sueño eran oscuras y le llegaban hasta el cuello" (97-98). La americana que se casa con Frank después que ésta ha enviudado tiene igualmente un sueño en el que se ve casada con el dueño del hotel. "Aquel sueño le pareció un disparate, pero luego comprendió que los dormidos, en un punto extraviado de la madrugada, suelen cruzar su vuelo con el de los muertos" (209).

Las premoniciones se asocian asimismo con la oscuridad y sus connotaciones. Las aguas del lavado de la ropa se vuelven oscuras como evocando lo tenebroso, lo malo, la catástrofe, la muerte. Arriba mencionábamos también el presentimiento de Andrés que anda con su antifaz del Zorro de color negro, y este color vuelve a remitir a lo negativo, la ruptura entre sus padres, la muerte de su madre y el sufrimiento de todos. Cuando se reencuentran Andrés y el Capitán en el Pink Fancy, y éste le dice que empiece a preguntar, señala el narrador que ha comenzado a oscurecer, sugiriéndose así que van a tratar un tema doloroso para ambos, triste, que suscita sentimientos de odio y rencor de parte de Andrés hacia el Capitán.

Sobresale en la novela la amenaza de un futuro ominoso para los nacionalistas. Un día en que viajan Frank, el Capitán y Andrés en la avioneta, el muchacho observa que los dos adultos hablan en un inglés incomprensible para él. Andrés percibe que están haciéndolo a propósito porque no quieren que se entere de algo y esto lo hace sentir que existe un peligro, algo nefasto que puede suceder: "...la presencia de una oscura amenaza que, al igual que la silueta de los submarinos, se movía calladamente sobre nuestros pies"

(150). Precisamente, el Capitán le había advertido a Frank que había visto policías rondando por el hotel, que quizás éstos andaban tras Roberto o tras el barbero, pero que debía tener cuidado. Ese mismo día Braulia está limpiando un pollo, y mientras habla con el Capitán acerca de Estela y de Frank, pronostica que van a van a pasar cosas, que las está viendo en las tripas del pollo chorreantes de sangre. Tal vez está pronosticando así el fracaso de la insurrección o la muerte de Estela o de Roberto.

La mayoría de las premoniciones nos llevan de nuevo al tema de la muerte. Muere Roberto, mueren los nacionalistas que lo acompañan al ataque a La Fortaleza, muere Estela y muere el movimiento nacionalista en Puerto Rico. Pienso que éste es uno de los temas que intenta comunicar la autora con tantas muertes y augurios.

El tema central de la novela es la eliminación, por parte del gobierno, del movimiento nacionalista y del ideal de la independencia en Puerto Rico. La autora inventa personajes que colaboran con las figuras centrales de la Insurrección Nacionalista del 50. Los personajes ficticios - Estela, Frank, Andrés, el Capitán- se relacionan con personajes reales, como don Pedro Albizu Campos, Vidal Santiago y Roberto Acevedo, todos militantes del Partido Nacionalista, y dos de ellos participantes activos en la insurrección. Se insiste en la constante vigilancia policiaca en torno a los nacionalistas como una de las causas del fracaso de la revuelta, a pesar de la planificación cuidadosa del alzamiento, y de todos los recursos empleados por los rebeldes para transportar las armas sin ser descubiertos.

La novela nos informa, a través de las conversaciones de los nacionalistas reunidos en el hotel de Frank, sobre la inconformidad de éstos con la aprobación de la Ley 600, que haría más difícil conseguir la independencia. La ley proveía para que los puertorriqueños se rigieran por una constitución que aparentara que tenían gobierno propio con el propósito de

acallar a los que denunciaban su situación colonial. Los nacionalistas sabían que todo era una farsa, un engaño al pueblo y al mundo y que esa constitución evitaría la independencia. Asimismo la novela muestra la persecución de que fueron objeto los nacionalistas antes de la revuelta, y especialmente después de ella. Una persecución tan drástica que los eliminó como grupo. Frank lo expresa así: “Nos masticaron y nos escupieron, y luego todo el mundo nos pasó por encima, hasta que nos confundimos con el polvo, invisibles del todo” (183).

Durante las elecciones de 1952, el ideal de la independencia se convirtió en el rival del Partido Popular al quedar en segundo lugar en la contienda electoral. Muñoz Marín se propuso eliminar esa opción política y lo logró mediante la persecución de los nacionalistas y de los independentistas. Es decir que Muñoz, el creador del Estado Libre Asociado, intentó matar el ideal de la independencia, representado en la novela por Roberto, el amante de Estela.

Otro tema que nos presenta *El Capitán de los Dormidos* es el del miedo. Andrés tiene miedo de que su madre se vaya con el Capitán y los abandone a él y a su padre; Frank teme que el gobierno lo capture por sus vínculos con el partido nacionalista y por esa razón corta la comunicación con ellos. Vidal, cuando Andrés se lo encuentra muchos años después de la insurrección, probablemente también tiene miedo, por eso se niega a reconocerle y no quiere recordar los días que estuvo en Vieques planificando la fallida revuelta nacionalista. Estela, de igual forma, tiene miedo de que la insurrección fracase y piensa que si Frank se involucra demasiado, lo pueden meter preso y no habría ya nadie que se hiciera cargo de Andrés.

4.7. Estructura de la novela

El Capitán de los dormidos presenta una estructura simétrica, pues consta de veintidós apartados distribuidos de la siguiente manera: una exposición y un desenlace de tres secciones cada uno y un conflicto de dieciséis, ocho sin numerar y ocho numerados. Los que cuentan sucesos del presente, aparecen sin numerar, y se distinguen entre sí porque unos están escritos en letra regular y otros en cursiva. Los primeros corresponden a la historia principal contada por Andrés e incluyen sus observaciones sobre el encuentro de los protagonistas en Santa Cruz, así como algunos diálogos entre él y el Capitán. Sin numerar también y escritos en cursiva, aparecen los relatos del Capitán sobre lo que ocurrió entre él y los padres de Andrés durante el año 1950. Intercalados entre unos y otros se encuentran los capítulos numerados, en los que Andrés cuenta lo ocurrido en el pasado, la historia de su vida en Vieques desde la Nochebuena de 1949 pasando por el día en que se suicidó su madre, la noche del 1 de noviembre de 1950, y lo que ocurrió al día siguiente.

La introducción abarca los primeros tres apartados: la primera sección sin numerar y los capítulos 1 y 2. La sección sin numerar relata el encuentro de Andrés y del Capitán en Santa Cruz. Se describe el deterioro físico de ambos y el deseo del Capitán de aclarar todo con Andrés, ahora que sabe que está próximo a morir. El Capitán insiste en que no ocurrió nunca lo que el muchacho creyó haber visto y esta afirmación deja intrigado al lector, que no sabe a qué se está aludiendo. Siguen los capítulos 1 y 2 en los que Andrés narra en retrospectiva lo sucedido durante la Nochebuena de 1949 cuando el Capitán se presentó en su casa con el cadáver de un suicida para disimular su verdadera carga: las armas para la Insurrección Nacionalista. Se nos cuentan también en esta parte los orígenes del Capitán y de los padres de Andrés. En la exposición aparecen asimismo las primeras críticas a la

Marina estadounidense, se insinúa la infidelidad de la madre de Andrés, y se trata el tema del despertar sexual del preadolescente.

Con la primera intervención del Capitán se inicia el conflicto. Dos elementos marcan el cambio: la mención de la participación de los padres de Andrés en la Revuelta Nacionalista con la colaboración del Capitán y la de Roberto, el nacionalista que estaba preso y del que Estela está enamorada. Por este hombre abandona al Capitán, que había sido su amante. Cuenta Andrés que durante la fiesta de Nochebuena, Estela baila con Roberto y luego con el Capitán. Los recuerdos de Andrés nos indican que lo que le ha contado el Capitán es cierto. Además, se empieza a dibujar a Frank como un puertorriqueño americanizado; un hombre débil, pusilánime, que tolera la infidelidad de su esposa y que descuida su seguridad y la de los demás revolucionarios al no advertirle a su hijo que guarde silencio sobre su amistad y colaboración con la insurrección. En el conflicto comienzan asimismo los bombardeos de la Marina en Vieques, se describen los destrozos ocasionados por las prácticas militares, los daños ambientales y el temor de algunos de los residentes por la amenaza que representan para sus vidas. En los apartados que se desarrollan en el presente, se mencionan datos que ocurren con posterioridad a lo que se cuenta en los capítulos numerados responsabilidad de Andrés. Es decir, que algunos datos que pertenecen al desenlace aparecen en el conflicto, debido a que en la novela se hace referencia a sucesos ocurridos en el pasado remoto y a otros del pasado más cercano mientras se describe lo que sucede en el presente. Por ejemplo, mientras Andrés está en el bar del Pink Fancy en Santa Cruz recuerda cómo era su padre en el 1973 poco antes de morir. Es decir, que esta estructura intercala datos del pasado remoto con otros del pasado reciente y del presente.

En el conflicto aparecen varios momentos de tensión: la muerte y el velorio de Santa en el que Andrés sufre un ataque de nervios; la visita de la mujer de Santa Cruz que le dice a Andrés que Estela los va a abandonar; el relato de Frank de su participación en la revuelta, el fracaso de la revuelta nacionalista marcada por la muerte violenta de Roberto, y el posterior suicidio de Estela, que se presenta como el verdadero clímax de la novela. Sin embargo, la autora no enfatiza la muerte del amante de Estela, hay poquísima tensión al mencionarla y se desliza como un dato más. No obstante, este hecho es el detonante de la muerte de Estela, que impacta con fuerza en todos los demás personajes y motiva importantes cambios en la acción.

El desenlace, formado por los últimos tres apartados, incluye la narración del Capitán de cómo se despidió Andrés de su madre y luego cómo se despidió él mismo de su amada Estela. Es en esta parte en la que se explica el malentendido de Andrés que el Capitán quiere aclarar. Andrés cuenta su versión de la despedida del Capitán y la profanación de su cadáver que cree haber visto. Finalmente, después de escuchar las explicaciones del americano, Andrés queda convencido de que todo lo que creyó ver no ocurrió nada más que en su imaginación.

La estructura de la novela adopta una disposición concéntrica, pues las historias de Andrés y del Capitán giran en torno a la Revuelta Nacionalista, que sería el núcleo central. El Capitán va contándole a Andrés lo que ocurrió y Andrés va confrontando esos datos con los sucesos según él los recuerda. El fracaso de la Revuelta ocasiona el desenlace: la depresión y el suicidio de Estela. Los recuerdos de Andrés se contraponen a los del Capitán. El primero expone sus recuerdos desde una perspectiva infantil y al escuchar las explicaciones del norteamericano va entendiendo lo que realmente ocurrió en su hogar ese año de 1950; va atando cabos con otros recuerdos de lo que había conversado con su padre

siendo ya adulto. Andrés no le había dado importancia a lo que su padre le había contado porque asociaba el año de la insurrección con la muerte de su madre, con su obsesión por el Capitán y la acción abominable que creía que éste había cometido.

La introducción se contrapone al nudo o conflicto, pues pensábamos que lo que Andrés relataba desde su perspectiva infantil eran datos confiables, fidedignos; sin embargo, pronto descubrimos que es el Capitán quien dice la verdad. Desconfiamos de los datos ofrecidos por Andrés, pues su perspectiva infantil y perturbada distorsiona la realidad. Finalmente, esto se prueba en la conclusión en la que se establece una relación explicativa y final de los dos núcleos anteriores, pues el americano aclara lo ocurrido con el cadáver de Estela. Comprobamos así que Andrés estaba muy afectado por lo que había pasado y esto ocasionó que imaginara algo que no sucedió, malinterpretando los hechos.

Se puede apreciar un modelo estructural de repetición. Varias ideas se reiteran a lo largo de la narración: el Capitán insiste en sus conversaciones con Andrés en que ha venido para aclararle el equívoco porque está muy enfermo y sabe que morirá pronto. Se cuenta la muerte de Santa dos veces. Se repite una y otra vez que la policía tenía vigilados a los nacionalistas. El Capitán reitera que a quien quería Estela era a Roberto. Se cuenta varias veces y por distintos personajes lo que ocurrió el día de la Revuelta. En diversos momentos, el Capitán le indica a Andrés que no le cuente a nadie que conocía al barbero o a otros nacionalistas participantes en la Revuelta.

Observamos asimismo una estructura de núcleos independientes. Se tratan en la novela dos grandes núcleos: la Revuelta Nacionalista, que ya habíamos mencionado, y la apropiación de la isla municipio de Vieques por parte de la Marina estadounidense para usarla como lugar de prácticas bélicas. Se supone que ambos núcleos dependen de una idea principal y pienso que ésta se relaciona con la situación política de Puerto Rico: los

norteamericanos ostentan la soberanía del país, se apropian de las tierras, las contaminan, alteran la forma de vida provinciana del pueblo y torturan a la población civil con el ruido de los bombardeos sin que los puertorriqueños puedan hacer nada que no sea protestar. Los nacionalistas intentaron, con su fallida revuelta, evitar que se aprobara una constitución que los mantendría colonizados, evitando que pudieran liberarse del yugo al que los tenían sometidos. Además, intentaron atraer la atención internacional sobre la farsa que se quería aprobar: un gobierno con apariencia de soberanía, pero que en realidad sería una mentira porque los norteamericanos seguirían teniendo la última palabra.

En el texto se insiste en la idea de que la Revuelta fracasó porque la policía vigilaba a los nacionalistas. Tuvieron que adelantar el levantamiento y se lanzaron a la Revuelta con valentía, dispuestos a ofrendar sus vidas por sus convicciones políticas de oposición al colonialismo, pero los vencieron las fuerzas policíacas insulares. Hubo muchos muertos y heridos en la insurrección, a los demás los encarcelaron; con la persecución y encarcelamiento de los nacionalistas, muere ese ideal, desaparecen como grupo. El fracaso de la Revuelta nos lleva a la conclusión de que el nacionalismo murió debido a la persecución y al encarcelamiento que padecieron los patriotas. Las muertes y los sacrificios de los militantes nacionalistas, sus largas condenas en prisión, los abusos o torturas de que fueron objeto no sirvieron de nada; transformaron a algunos que antes eran hombres valientes, como el barbero, convirtiéndolos en un manojito de nervios: “Fracasamos –se entristeció papá. Ojalá Apolonia me haya perdonado, porque empezamos a lo loco. Fue una locura de principio a fin, y luego el mundo se nos vino encima. El mundo era el FBI, la policía, la guardia nacional. Nos machacaron, y nos borrarón. Nos dieron por muertos, y muertos nos quedamos” (144).

En la obra las escenas del presente se interrumpen con otras del pasado, hay un constante ir y venir de un tiempo a otro, aunque predomina la retrospectiva, pues los protagonistas intentan aclarar un suceso ocurrido cincuenta años atrás. Este constante vaivén del presente al pasado se puede interpretar como una sugerencia de la autora para que se perciba que los problemas del pasado siguen vigentes igualmente en el tiempo actual (entiéndase la indefinición del estatus político y nuestra situación colonial). Podría relacionarse asimismo con la situación de Vieques en el momento en que se publica la novela, ya que la isla seguía siendo bombardeada por la Marina igual que a fines de la década del 40.

4.8. Rasgos del nuevo periodismo en *El Capitán de los dormidos*

En una entrevista concedida a la periodista de *El Nuevo Día* Ileana Delgado, la autora destaca lo que la obra tiene de novela histórica, pues se centra en recordar algunos sucesos olvidados de la historia de Puerto Rico, más concretamente la Revuelta Nacionalista. Añade Montero una precisión importante: que estos hechos se han querido ocultar. Quizás sea ése el móvil que la atrae y que la hace interesarse por este tema, refrescando la memoria de los lectores sobre algunos sucesos importantes de la historia puertorriqueña que no deben ser olvidados. Al expresar su preocupación por el ocultamiento del pasado, Montero muestra una de las características del nuevo periodismo, que intenta informar, destapar, divulgar la verdad, formar al lector con datos importantes para que pueda entender mejor su realidad.

La Revuelta Nacionalista es un acontecimiento ignorado por la mayoría de los puertorriqueños; aunque aparece en los libros de historia, no se le concede importancia ni en la escuela, ni en las universidades. Una de las causas del desconocimiento reside sin

duda en el deseo del gobierno colonialista de mantener al pueblo ignorante de su historia libertaria, inculcándole la idea de que Puerto Rico es un país muy pequeño que no podría subsistir sin la ayuda de los Estados Unidos. Además, en la mayoría de los cursos de Historia de Puerto Rico solo se cubre hasta la llegada de los norteamericanos y raras veces se estudia la historia del siglo XX. En el ensayo “Nosotros los historicidas”, la escritora Ana Lydia Vega alude a esta falla en la enseñanza de la historia en el país y le echa la culpa al miedo a la disidencia:

[..] los infantes muñocistas marchamos a los acordes de una Borinqueña descafeinada hacia los salones donde seríamos debidamente alfabetizados en el credo de la Gran Familia Puertorriqueña y vacunados contra un virus más temible entonces que hoy el del Sida: el virus de la disidencia.

Desde el primer grado de escuela elemental hasta el cuarto año de universidad, la única versión de la historia que escuchamos fue, por supuesto, una totalmente inodora, incolora y aséptica. Aparte del disco rayado de Colón y Ponce de León y la larga letanía de los superaburridos gobernadores españoles, apenas se tocaba otro tema. La vida y milagros de Juan del Pueblo no cualificaba todavía para protagonizar manuales de historia. Y mucho menos aún la de doña Juana. En cuanto a nuestros venerables antepasados multiculturales (léase taínos, y africanos) mientras menos se hablara de ellos, mejor. Para no herir sensibilidades ni entrar en cuestiones demasiado polémicas, como el recién reprimido movimiento nacionalista, los cursos se detenían muy prudentemente en el 1898 (101-102).

Los escritores de la Generación del setenta, entre ellos Mayra Montero, conscientes del “gran vacío histórico de nuestra formación escolar” (Vega 102), se interesan por temas de nuestro pasado, e investigan sobre ellos para luego recrearlos en sus obras, aunque sea ficcionalizándolos. En esta acción investigativa está presente también el periodismo, pues muchos de los documentos consultados por los escritores son trabajos de prensa.

Por lo tanto, es patente en la novela el deseo de destapar el tema histórico de la Revuelta Nacionalista que se le había escamoteado a las generaciones que no lo vivieron. Según Montero, la novela se centra en algunos de los personajes de la insurrección. Si aceptáramos literalmente lo que dice en la entrevista, pensaríamos que todos los personajes de la novela, excepto uno, el Capitán, son reales: “Tiene de novela histórica porque recreo muchos episodios de la revuelta nacionalista. Así que involucra a personajes reales y a uno ficticio -el capitán de los dormidos.” (Delgado 12) Pienso que los personajes reales a los que se refiere son los que participaron en la Revuelta Nacionalista y aparecen en los libros de historia, pero ella inventa otros personajes ficticios aparte del Capitán, que se relacionan con los militantes nacionalistas.

Al decir que tiene mucho de novela histórica no está afirmando que sea una novela histórica en sentido estricto, pues tiene muchos rasgos de novela de ficción y algo de novela de nuevo periodismo o no ficción exegética. Como se dijo antes, en éstas, el novelista recrea por medio de la ficción sucesos reales, ocurridos en el pasado, en su ausencia. *El Capitán de los dormidos* muestra algunos de estos rasgos, pues en ella se recrean episodios de la Revuelta Nacionalista, que son sucesos ocurridos mucho antes de que se escribiera la obra, en ausencia del autor. Además, los hechos narrados en la novela son tan impactantes que crean una situación de crisis, tanto individual como colectiva. Estos hechos impactan a

la familia del protagonista y a los que trabajaban en la casa y en el hotel, las vidas de todos cambian después de escuchar la narración del asedio de la barbería y las noticias de lo que ocurrió en La Fortaleza. Los padres de Andrés quedan destrozados por el fracaso de la Revuelta, principalmente la madre; el padre está igualmente preocupado porque él era uno de los revolucionarios y teme que lo arresten y que su familia se quede sin el hombre de la casa (le preocupaba especialmente su hijo). Las novelas de no ficción exegéticas no sólo crean inestabilidad o crisis individual, sino que afectan a toda la comunidad. Ante estos sucesos, no solo se afecta la familia de Andrés, sino que el país entero queda impactado por la violencia y la ansiedad que se vivió esos días; activaron la Guardia Nacional y la policía y el país sufrió las muertes de revolucionarios y policías.

Montero quedó cautivada con dos de los mártires de la insurrección: Roberto Acevedo y Vidal Santiago. La autora expresa su fascinación con estos dos nacionalistas por sus personalidades novelescas: “Por ejemplo, el de Roberto Acevedo, que murió en Fortaleza con 84 balas en el cuerpo. Y sobre todo, el del barbero – Vidal Santiago- es maravilloso. Me parecieron dos personajes extraordinarios de la historia puertorriqueña. Pero también dos personajes literarios fabulosos” (Delgado 12). Roberto era oriundo de Vieques, así que la autora aprovecha esta coyuntura para ubicar allí la historia, donde ocurrían por esos mismos años otros sucesos dignos de reseñarse por la prensa: la ocupación de la isla municipio por la Marina norteamericana. “Esta es la época en que, también, los viequenses son sacados de sus tierras y toda esa parte histórica es parte del telón de fondo de una historia de amor” (Delgado 12). Con respecto a Vieques, aunque la autora guarda silencio en torno a la situación actual de la Isla, me parece que está llamando la atención al lector para que se entere de las injusticias cometidas por la Marina en el pasado y pueda entender las causas de las protestas actuales. Publica la novela cuando más

candente está la lucha del pueblo puertorriqueño por conseguir que la Marina abandone la isla, después de la muerte de un guardia civil de Vieques, David Sanes, ocasionada por los bombardeos. En la obra se mencionan y se critican las acciones de este cuerpo militar contra los habitantes de Vieques y contra el medio ambiente. Se relatan las expropiaciones y la falta de interés por retribuir justamente a las personas que quedaron desamparadas y muchos de los cuales se vieron forzados a emigrar. Se reseñan asimismo las prácticas militares desde que comenzaron los bombardeos, el enterramiento de minas y las prohibiciones al pueblo de transitar por las mejores rutas marinas para llegar de una isla a la otra, porque ahora eran propiedad de ellos. Todas estas críticas a la Marina forman parte de la misión informativa del periodista y de su afán de señalar las injusticias y los abusos.

Al ubicar la acción de la novela en Vieques, la autora intenta concienciar al lector sobre el comportamiento ejército, que ocasionó el grave conflicto vivido durante la primera década del presente siglo, en que muchos ciudadanos locales y extranjeros recurrieron a la desobediencia civil para evitar que continuaran bombardeando. Escribe sobre este particular Irma López:

Montero reconstruye a modo ficticio un episodio histórico que esboza el desplome social de la isla a consecuencia de la ocupación norteamericana que coincide con una modernización nacional que altera vertiginosamente a la cultura local. El locus familiar aparece en la novela como un microcosmos que reconcentra la experiencia de esa transformación rápida de los viequenses, la cual se formula como un proceso de aprendizaje experimentado desde la cotidianidad de ese núcleo. En clara referencia que une el pasado con el presente cercano (las prácticas militares de la Marina de

Guerra de los Estados Unidos continúan en Vieques al momento de escribirse la novela) se establece una reciprocidad entre ambas épocas (López 1).

Después de publicarse la novela, mientras la autora firmaba libros en una librería, se encuentra con la hija de Vidal Santiago, el barbero de Albizu. Para la época en que realizaba la investigación, había tratado de dar con Vidal o con alguno de sus hijos, pero no consiguió encontrarlos, así que recurrió a la ficción para contar lo que había sucedido con Vidal después de salir de la cárcel. Luego de hablar con ella, la autora publica un artículo titulado “Vidal Santiago: sombra y verdad” en el que añade información sobre la investigación que realizó antes de escribir la novela, además de relatar la verdadera historia de Vidal y su familia después de la Revuelta Nacionalista.

4.8.1. Contrato autor-lector

En *El Capitán de los dormidos* la autora no incluye nota alguna en la que indique que los sucesos narrados sean verídicos. No aparece un prólogo o un epílogo en el que mencione sus fuentes, ni alude a ningún testigo que haya colaborado ofreciéndole su testimonio. Por lo tanto, asumimos que la obra no establece un contrato entre el autor y el lector que indique que lo que se va a leer son hechos verídicos, así que se trata de una novela de ficción basada en sucesos verídicos. Sin embargo, como ya hemos visto, se pueden encontrar en la obra algunas características del nuevo periodismo.

4.8.2. La inmersión

Se nos dice también en la entrevista mencionada anteriormente, que la autora realizó un duro trabajo de documentación y que le llevó un año escribir la novela. Investigó en libros, pero, más que nada, en los periódicos de la época. Tuvo asimismo acceso a fuentes primarias, pues logró entrevistar al locutor que narró el asedio de la barbería de Vidal Santiago y a algunas personas mayores de Vieques que vivieron los hechos. Entrevistó asimismo al licenciado José Enrique Ayoroa Santaliz, abogado ponceño cuyo tío fue uno de los militantes nacionalistas arrestado por su participación en la insurrección y quien me aclaró algunas dudas con respecto a la planificación de la revuelta, que yo pensaba que se había efectuado en Vieques, tal y como lo relata Montero, pero él me explicó que se planificó en Jájome, un barrio de Cayey, en el centro de la Isla.

La autora cuenta que entrevistó a “nacionalistas octogenarios, redactores de periódicos de entonces, viejísimos fotógrafos de sarcástica memoria”, pero que los datos que consiguió sobre el barbero eran contradictorios, unos decían que había muerto poco después del tiroteo, y otros que, después de su estadía en la cárcel, sólo hablaba de religión. Se enteró con su entrevista a la hija de Vidal que los libros sobre la Revuelta contenían un dato falso, pues indican que cuando los compañeros de Vidal van a buscarlo a la barbería para que los acompañara en el ataque a La Fortaleza, encontraron la barbería cerrada y a una persona que les dice que Vidal no está. La hija le cuenta a la autora que Vidal no salió en todo el día de la barbería y que recibió a sus compañeros, “pero se negó a acompañarlos, porque el ataque, en su opinión, era una misión suicida”. Montero no conocía este dato, así que no menciona el hecho de que fueran a buscarlo y no lo encontraran; no obstante, lo que cuenta del barbero se ajusta a la realidad, pues narra el asedio a la barbería según lo transmitieron por la radio. Dice Montero en “Vidal Santiago: sombra y verdad”: “[...] tejí

una historia de amor, en la que el barbero entra y sale, recorta y conspira, y al final tiñe con la tragedia propia una tragedia de distinto signo. Vidal, en efecto, perdió una batalla, pero se ganó a pulso una fascinante historia literaria. Tan fascinante, que nada en él parece inventado, ni nada parece del todo real” (6).

Según afirmamos antes, nuestra autora investigó todo un año sobre los temas que iba a tratar en la novela: la Revuelta Nacionalista y la presencia de la Marina de Guerra estadounidense en la isla de Vieques y sobre los patriotas que participaron en la insurrección, Roberto Acevedo y Vidal Santiago, a quienes dedica la obra. Montero ficcionaliza las andanzas de estos dos luchadores independentistas y los relaciona con personajes ficticios que se involucran en la Revuelta y cuyas vidas se ven impactadas por el fracaso de la insurrección. Acevedo, oriundo de Vieques, conoció, siendo apenas un niño de ocho años, a dos de los grandes líderes del Partido Nacionalista, Pedro Albizu Campos y Juan Antonio Corretjer, cuando éstos visitaron la isla municipio. Montero tiene que haber investigado a fondo su vida y su formación dentro del nacionalismo, pues lo que se afirma en la novela coincide con la biografía. También le impactó la figura del barbero Vidal Santiago, al que recrea en su barbería del Barrio Obrero y en Vieques de visita en el Frank’s Guest House. Nos presenta a Vidal como un hombre campechano, valiente, orgulloso de su oficio, trabajador y sobre todo patriota, dispuesto a morir en defensa de su patria. Después de su encarcelamiento, nos lo presenta cambiado, lleva una bala alojada en el cerebro y tiembla cuando se le habla del nacionalismo.

Sabemos que la autora visitó Vieques y entrevistó a algunas personas mayores de allí porque así lo manifiesta en uno de los artículos periodísticos anteriormente citados (Delgado, 12). Además debe haber estudiado sus mapas y seguramente sus poblados. Tiene que haberse informado sobre cuáles eran las áreas expropiadas por la Marina y sobre el

sector Martineau, donde ubica el hotel del que eran dueños los padres del protagonista. También debe haber visitado Santa Cruz y tiene que conocer su capital, Christiansted, pues es allí donde se produce el encuentro de Andrés con el Capitán en el hotel Pink Fancy, que existe en realidad.

Investigó asimismo los periódicos de la época para enterarse de lo que ocurría en el mundo por esos años. Menciona las películas, los cantantes y artistas de cine que estaban de moda, al Gran Ayunador al que fueron a ver a San Juan y que nos recuerda al del cuento de Franz Kafka. Veamos un trozo de la novela en el que menciona a algunos de estos: “[...] mi madre, que tres o cuatro meses atrás era igualita a la actriz que trabajaba en *Buffalo Bill*, que era por cierto la misma que había trabajado en *The Mark of Zorro*, y que no en balde se llamaba Linda Darnell, ya no se parecía a nadie, ni a esa actriz, ni a sí misma” (25).

Mediante el proceso de documentación e inmersión la autora se empapa de cómo era la vida en Vieques para una familia de la clase acomodada en la década del 40. Se nos habla de que Estela visitaba a los expropiados acompañada por Braulia, el ama de llaves del hotel: “Braulia iba delante, siempre delante, con los paquetes de ropa: camisas que ya me quedaban pequeñas y pantalones muy ajados que donaba mi padre, mas la falda y blusa que regalaba mi mamá.” En el tratamiento de Braulia hacia Estela se nota la jerarquía superior de la segunda: “Estela era el nombre de mi madre, pero tanto Braulia como el resto de los empleados [...] le agregaban el doña por respeto” (36). Se puede observar también la modernización de la sociedad en el hecho de que Estela maneja la camioneta de su esposo.

Para que el lector infiera la clase social de los personajes, la autora se vale de la mención de algunos detalles como lo son los objetos que Estela utilizó para preparar el cuarto donde dormirá el patriota nacionalista Roberto Acevedo: “[...] y mi madre ordenó que viraran el colchón lo vistieran con sábanas limpias- que ella misma sacó de las gavetas

de su cómoda- y llevaran a la habitación el palanganero fino y el espejo que habían sido de Apolonia” (125). Podemos percibir también los prejuicios de clase: “mi abuelo... siempre renegó del matrimonio de su hija menor con el hijo ilegítimo de un libanés errante” (34). A pesar de la actitud del abuelo, éste no tuvo reparos en procrear también un hijo ilegítimo con una negra de Santa Cruz al que le dejó como herencia unas embarcaciones para transportar mercancía entre las islas.

Otro detalle curioso es la descripción del maletín de un revolucionario. Cuando Roberto Acevedo llega a casa de Andrés, deja su maletín oculto en una de las repisas del baño y se va a la playa, a reunirse con sus compañeros nacionalistas: “Había metido en él sus zapatos y su pantalón, un paquete de cigarrillos sin abrir, unas llaves, un periódico doblado y, en el fondo, debajo de todo, descubrí una pistola” (167).

4.8.3. Uso del símbolo y la alegoría

El simbolismo comienza con el título, *El capitán de los Dormidos*, que hace referencia a uno de los protagonistas de la novela, el piloto norteamericano amigo de la familia, que transportaba provisiones, y de vez en cuando, muertos de Santa Cruz a Vieques. Frank, el padre del narrador principal, para que su hijo no se asustara con los muertos, le decía que estaban dormidos y que el Capitán los despertaría. El título nos sugiere también otro sentido, esta vez relacionado con la situación colonial de Puerto Rico. El Capitán representa a los norteamericanos, quienes tienen verdaderamente el control y gobiernan en Puerto Rico. El Capitán de una nave es el jefe, el que manda, y los dormidos no son en este caso los muertos, sino los puertorriqueños que viven aletargados ante la situación política. Hemos descuidado, olvidado y postergado nuestro estatus colonial, hemos dejado que el que mande y dirija nuestro país y nuestro destino sea el americano.

Al comienzo de la obra se incluyen dos textos que también manifiestan cierto simbolismo. Primero un poema corto y luego una cita. Tras la dedicatoria, la autora cita un poema de la laureada poetisa cubana Dulce María Loinaz: “No sucedió jamás, jamás./ Lo pareció por lo sesgado, por lo fino/ y lo húmedo y lo oscuro.../Lo pareció tal vez de tal manera, que un instante la boca se nos llenó de tierra/ como a los muertos”. Son versos muy relacionados con el argumento de la novela, y en los que se habla de unos hechos que no ocurrieron nunca, aunque al hablante lírico le haya parecido que sí, que realmente sucedieron y esa certeza le cause sufrimiento. La voz del poema habla después de estar convencida de que los hechos nunca ocurrieron, a pesar de que antes había creído lo contrario. El texto se relaciona así fácilmente con la profanación del cadáver de su madre que Andrés creyó haber visto. El Capitán le asegura que esos hechos no ocurrieron nunca, sólo en su mente, pero Andrés los sufre por 50 años como si hubieran sucedido en realidad. Para él, sus recuerdos eran tan vívidos que pasó su vida odiando y sintiendo rencor hacia el Capitán.

Sigue al poema una cita de William Faulkner: “Past is not dead; is not even past.” Traducido al español diría lo siguiente: El pasado no está muerto; ni siquiera es pasado. Esto se puede relacionar con la situación política puertorriqueña, con el estatus colonial que los nacionalistas quisieron eliminar, y que en la actualidad, cincuenta años después, continúa igual. Todavía los norteamericanos son los que tienen la última palabra en muchos aspectos del gobierno puertorriqueño. A la vez alude a la situación de Vieques, tan maltratada en el pasado como en el presente, ya que cuando se escribe la novela todavía la Marina seguía bombardeando y contaminando las aguas y el aire de la isleta. También se alude con ello al peso del pasado sobre la vida de los personajes. Los sucesos han quedado atrás, pero sus consecuencias siguen actuando en el presente.

El lugar escogido por la autora para la reunión de los personajes presenta también cierto simbolismo. El Capitán y Andrés se reúnen en el hotel Pink Fancy, y Andrés comenta que no hubiera aceptado verlo en ningún otro lugar, ya que éste era su lugar favorito cuando niño, y hasta le había pedido a su padre que le cambiara el nombre al Frank's Guest House y le pusiera Blue Fancy. El Pink Fancy tiene connotaciones que hacen pensar en la inmadurez de Andrés. El color rosado apunta hacia la inocencia de la niñez o tal vez hacia una personalidad infantil y la palabra 'fancy' significa imaginar o creer algo sin tener pruebas. Después de analizar la novela, es posible entender por qué la autora los ubicó en este lugar: representa el equívoco de Andrés, pues desde su mente infantil y fantasiosa imaginó lo que quiso.

Cuando Andrés cumple 12 años, su padre le regala la novela *Moby Dyck*. Este presente tiene asimismo sentido metafórico, pues según el simbolismo de la ballena blanca, ésta se puede asociar con la expansión y explotación económica de los países imperialistas del siglo XIX y con la destrucción del ambiente que éstos causaron, idéntica explotación a la que se aprecia en la obra con respecto a los Estados Unidos y Puerto Rico. Con la invasión de Vieques, sacaron a sus habitantes de sus tierras y contaminaron sus suelos y sus mares con municiones y otros artefactos bélicos, además de destruir la vida marina con sus bombardeos. Esta es la verdadera profanación que ocurre en la novela y no la que imagina Andrés y por la que quiere vengarse matando al Capitán dondequiera que lo encuentre. Según el capitán Ahab desea vengarse de la ballena blanca que le arrebató la pierna y que él ve como la encarnación del mal, así Andrés ve al Capitán de los dormidos, que representa a los norteamericanos.

Dice José Luis de la Fuente en el artículo "Las novelas de Mayra Montero: hacia una nueva magia":

En la última novela, *El Capitán de los dormidos*, la estructura doble contiene en su interior, en una extraordinaria alegoría, la serie de interpretaciones acerca de la identidad puertorriqueña [2002 a: 149], su vocación antillana [158] e incluso el tipo de poder ejercido por Estados Unidos [157]. ... La realidad política del Puerto Rico de mediados del siglo pasado se mezcla con unos sucesos personales de intrigas, celos, valentía y con los olores antillanos que siempre abundan en las novelas de Mayra Montero y que definen hechos, personajes y sentimientos (112-113).

El estatus colonial de Puerto Rico está planteado metafóricamente. Estela, la mujer infiel a quien todos aman, representa la patria puertorriqueña y su mismo nombre, que significa estrella, puede asociarse con la estrella de la bandera portorriqueña. Frank, el esposo, representa nuestro estatus actual, la colonia, una situación indigna, de la misma manera que es indigna la situación de Frank, que acepta que su esposa lo engañe y que los amantes de ella, que son sus amigos, lo traicionen. El Capitán representa al americano a quien Estela correspondió por un tiempo, pero lo abandonó por su verdadero amor, Roberto, que representa el ideal de la independencia. El independentismo y el nacionalismo fueron aplastados y perseguidos hasta desaparecer. Estela no puede soportar vivir sin Roberto y por eso muere. Andrés representa a los puertorriqueños de la actualidad, del 2002, los hijos de la patria, alejados del ideal de la independencia y cada vez más americanizados, más cercanos a la metrópoli.

Para de La Fuente la alegoría creada por Montero en *El capitán de los dormidos* es más completa que las de otras obras puertorriqueñas de la segunda mitad del siglo pasado

que tratan también sobre la identidad puertorriqueña en relación a su estatus de colonia de los Estados Unidos. Montero extiende la alegoría a personajes, circunstancias y objetos. El hotel del padre del protagonista, Frank's Guest House, se ve como símbolo de la hospitalidad boricua, los apellidos de los protagonistas resultan significativos también para este crítico: Bunker, el apellido del capitán, “representa a un ser duro e impenetrable” (114) y Andrés Yasín, representa al hombre puertorriqueño ya sin su tierra.

El personaje de Frank, que ya relacionamos con el estatus colonial en la alegoría discutida antes, se presenta en muchas ocasiones como un hombre débil de carácter. Dice Andrés: “Me sentí un poco al garete entre esa madre ausente y ese padre sin norte, que estaba a punto de fundirse con la silla, o en desvanecerse en ella. El único asidero era J.T., él estaba sobreviviendo y me podía ayudar” (186-187). René Marqués en su ensayo “El puertorriqueño dócil” relaciona la debilidad de los puertorriqueños con el estatus colonial del Estado Libre Asociado: como “expresión auténtica de la componenda, encarnación del eufemismo, producto acabado del arte espurio de dorar la píldora; en otras palabras, síntesis psicológica del hombre débil, tímido y dócil” (170).

En la novela se relaciona a los puertorriqueños con una personalidad infantil representada por Andrés, que en la mayor parte de la obra se muestra como un niño irrespetuoso, rebelde y caprichoso. En uno de los diálogos entre Andrés y el Capitán se perciben estos rasgos del carácter del niño:

-Guárdanos el secreto, Andrés.

Me pregunté si se refería a ese secreto, el de la boina, o si hablaba del otro.

-No se lo digas a nadie, ¿me entiendes?

-No eres mi padre-escupí con los labios casi cerrados para que nadie más me oyera excepto él.

-¿Y eso qué importa? – ripostó. No soy tu padre, pero en la guerra puedo ser tu jefe.

Tenía lógica en aquel momento. O por lo menos fue la clase de frase que logró desarmarme.

-No hables con nadie de la revolución, ¿lo oyes bien? Bajé la cabeza.

-Con nadie, ¿de acuerdo?

Alce los ojos. Era un gigante el Capitán. Era un hombro vivo, interminable, fiero.

-De acuerdo- contesté (60).

Se percibe asimismo la inferioridad de Andrés ante el Capitán. Lo ve como un gigante, un hombre fuerte, de carácter, que contrasta con el niño que era él. Un dialogo similar al anterior se repite cuando el Capitán lleva a Andrés a la escuela el día después de la Revuelta. El Capitán le advierte que no comente nada sobre la insurrección en la escuela: “-Tu padre me pidió que te dijera esto: cierra el pico, podrías complicarlo a él, y también a Estela. Me quedé callado mirándolo con desconfianza. Ni muerto pensaba prometerle nada” (192). En ambos textos se percibe un tono de enfrentamiento, de rebeldía de parte de Andrés hacia el Capitán.

Irma López en el artículo “Mayra Montero: historiografía, memoria y subjetividad en *El capitán de los dormidos*” señala que el personaje de Santa, la lavandera viequense prostituida a raíz de la llegada de los soldados americanos, simboliza la isla de Vieques degradada por las acciones de los invasores.

[...] la pretensión de metaforizar el cuerpo femenino como una tierra degradada a consecuencia del nuevo tráfico social generado por la ocupación y por el cambio de la sociedad isleña de una economía agraria a otra moderna. La isla trastornada por tantos cambios aparece en la figura de Santa. Su cuerpo representa las mutaciones sociales y- como el nombre lo sugiere dentro de una concepción mariana—el símbolo de la prostitución de los valores locales afincados en una tradición mucho más conservadora (López 5).

Al igual que en las demás novelas, Montero presta especial importancia a las imágenes olfativas: En Montesanto, donde estaban los expropiados olía a excrementos humanos y a orín durante los meses de lluvia; durante los meses de sequía, a animal muerto. (35) Estos olores nos ayudan a imaginarnos la experiencia de los expropiados, carentes de las necesidades básicas mínimas, como albergue, alimentación o facilidades higiénicas.

Las simpatías de la autora se pueden asociar con los olores que asigna a las cosas o las personas. Por ejemplo, su simpatía hacia los nacionalistas se percibe con el olor que le adjudica a la barbería de Vidal, punto de reunión de este grupo: “-Ahí está la barbería-dijo por fin papá, y señaló hacia el letrero donde ponían: SALÓN BORICUA. Al entrar aspiré el aroma del agua de colonia.” Esta cita se puede interpretar también de forma metafórica con connotaciones negativas, pues alude al estatus colonial de Puerto Rico, detestado por los independentistas.

Aunque el Capitán no es una mala persona, para Andrés es un ser aborrecible que profanó el cadáver de su madre, además, en la novela representa a los norteamericanos que han vejado a la isleta de Vieques y han colonizado Puerto Rico, así en su conversación con él en el Pink Fancy señala: "...el Capitan se había vuelto lentamente hacia mí, y entonces percibí el olor de su garganta, olor de aguas podridas-" (98). La autora presenta asimismo su rechazo a la Marina estadounidense que contamina y daña el medio ambiente viequense y que genera malos olores: a peces muertos.

4.9. Novela de ficción con algunos rasgos de nuevo periodismo

El capitán de los dormidos, al igual que la mayoría de las obras de Montero antes comentadas, no se atiene a las especificaciones del nuevo periodismo según las formularon los teóricos. Si siguiéramos los criterios enunciados por John Hellmann, esta obra se catalogaría como novela histórica, pues los hechos narrados ocurren en un tiempo alejado del de su publicación. Además, relata sucesos ocurridos en ausencia del autor, por lo que la mayoría de las fuentes consultadas fueron secundarias. Estas condiciones impedirían que se considerara nuevo periodismo, pues el género se basa en experiencias de primera mano, ya sean del autor o de testigos que vivieron los hechos. Añade Hellmann que en la novela histórica, debido a la distancia entre el tiempo en que ocurrieron los hechos y el tiempo en que se escribe, el autor se ve obligado a inventar diálogos, detalles y hasta escenas completas. Tales invenciones del autor inclinarían el ángulo de birreferencialidad hacia la ficción, lo que alteraría el balance necesario creado entre los hechos y la ficción para considerar la novela nuevo periodismo.

En el caso de esta novela, no se mantiene el balance entre la ficción y los datos, pues se inclina hacia la ficción. La autora se mantiene fiel a los datos que obtuvo en su

investigación en lo concerniente a la invasión de la isla de Vieques por la Marina estadounidense, y en casi todos los que tratan sobre la Insurrección Nacionalista de 1950 y la situación política de Puerto Rico para esa época. Recordemos que nos hace creer que la Revuelta se planificó en Vieques y que las armas se enviaron desde esa islita hasta la Isla Grande.

Los protagonistas de *El capitán de los dormidos* no son personajes reales, sino ficticios. Escribe Norman Sims en el prólogo de su libro *Periodistas Literarios* que “al contrario de los novelistas, los periodistas literarios deben ser precisos. A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en la novela, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas.” En *El capitán de los dormidos*, Montero incorpora dos personajes reales a su historia de ficción y estos actúan fielmente su parte en la historia de la Insurrección Nacionalista. No obstante, los personajes principales de la obra no son los dos patriotas nacionalistas, sino caracteres imaginados por la autora y a los que maneja según una visión personal.

En ocasiones, los autores del nuevo periodismo desean proteger la identidad de algunas de sus fuentes y para ello crean personajes ficticios prototipo de los personajes reales. El tema de la Insurrección Nacionalista en Puerto Rico todavía genera susceptibilidades debido al estigma de que fueron objeto sus participantes, pues el gobierno creó en torno a ellos una imagen de fanáticos terroristas. Puede ser que este fuera el caso de nuestra autora, aunque parece poco probable, pues lo habría mencionado en el contrato con los lectores.

El rasgo más característico de los textos del nuevo periodismo es la hibridez, la combinación de los datos obtenidos en la documentación y la elaboración del discurso por

medio de los recursos que ofrece la ficción. Esas obras retendrán la objetividad del periodismo y la forma estética de la literatura. Ana María Amar Sánchez, citada por Bonifacio y Lovato (3) establece dos características de los textos de no ficción que se evidencian en las obras de Montero:

1. La imposibilidad de mostrarse como una ficción pura en la medida en que los hechos narrados efectivamente ocurrieron y son comprobables.
2. La imposibilidad de mostrarse como reflejo fiel de la realidad puesto que se reconoce que lo real nunca es describible tal cual es sino que la narración siempre ficcionaliza la realidad.

Se añade en este artículo que el periodista busca romper con la idea de la objetividad que se le atribuye al periodismo, pues argumentan que ningún texto es completamente objetivo y siempre manifiesta la posición del autor. Los datos expuestos en la obra que analizamos acerca de las maniobras de la Marina en Vieques y casi todo lo que se dice sobre la Insurrección Nacionalista son comprobables y sabemos –así lo reconoce la autora en la entrevista antes mencionada- que Montero se documentó extensamente.

“Los nuevos periodistas han escogido usar la ficción como una manera para conocer y comunicar unos hechos.” (Hellmann 18) Mayra Montero creó el personaje de la lavandera llamada Santa como un símbolo que representara los vejámenes causados por la Marina estadounidense a la isleta de Vieques. Tal vez un lector de cultura media no se dé cuenta del simbolismo, pero sí entendería la narración de los recuerdos de un niño de 12 años sobre los viequenses más pobres a los que se les expropiaron sus tierras y viven desde entonces a la intemperie. Mediante este recurso, los lectores conocerán las maniobras de la Marina en

Vieques, se enterarán del temor de los residentes de ser alcanzados por uno de los proyectiles, de los ruidos ocasionados por los bombardeos, de los daños a la vida marina y al ambiente. Anuar Saad Saad, director del Centro de Publicaciones de la Universidad Autónoma del Caribe en Barranquilla, Colombia, y catedrático de Redacción Periodística de la Facultad de Comunicación Social, señala que “el relato periodístico tradicional y el aplicado al periodismo literario tienen el mismo objetivo: informar. Cualquier género que persiga esa meta, así sea escrito con gran estilo y afectación literaria, es periodismo antes que nada.”

Nos parece que la intención de Montero al ubicar esta novela en Vieques ha sido describir el comportamiento de la Marina estadounidense desde su llegada a la isla en la década del 40 hasta fines del 1950, para que los lectores conozcan las causas de las masivas protestas que se efectuaban para el tiempo en que se publicó la obra. Además, resucita el tema de la Insurrección Nacionalista del 50 que el gobierno había escamoteado, dando a conocer a las generaciones más jóvenes la gesta de estos valientes puertorriqueños por la libertad de su patria. Interesa cambiar la imagen estigmatizada de los nacionalistas transmitida por el gobierno para que nos sintamos orgullosos de su hazaña y de la ilusión libertaria que encarnaron.

Con esta novela que trata temas de la historia y de la situación colonial de Puerto Rico, Montero se suma a la tradición literaria de los escritores puertorriqueños de la generación del 70. Se muestran en ella temas políticos, históricos, económicos y sociales que “han contribuido a definir la identidad puertorriqueña, cuya imagen central en la novela es la indefinición” (López), la ambigüedad, que representa nuestro estadolibrismo. Dice René Marqués de las generaciones de escritores de las décadas anterior y posterior al ELA, que han sido fundamentalmente antiestadolibristas: “Se comprende que así sea puesto que

el escritor –rebelde con causa- jamás podrá conciliar, ni en Puerto Rico ni en sociedad alguna del mundo civilizado, su concepto ético de la libertad y la dignidad humana con la realidad antiética del colonialismo bajo cualquier nombre o circunstancia en que éste se produzca” (171).

El nuevo periodismo “imprimió un sello personal al periodismo convencional, ubicando al periodista como un actor privilegiado en el escenario social, como narrador comprometido que no se limita a narrar sucesos sino que aporta su visión de mundo.” (Avalos et. al.) Con esta novela, Montero, ha mostrado su simpatía y su compromiso con el sufrido pueblo viequense y con la ideología libertaria del país en el que ha vivido por casi treinta años. No en balde dice de la Fuente que es su novela más arriesgada, quizás porque, siendo extranjera, se ha atrevido a expresar su sentir sobre un tema espinoso de la política puertorriqueña. Como muchos escritores contemporáneos que basan sus escritos en hechos reales, actuales e históricos, no se atiene a pauta alguna al elaborar sus novelas, pues practica la libertad creativa tan propia de estos tiempos posmodernos.

Conclusiones

La narrativa de Mayra Montero se caracteriza por su sincretismo al combinar los datos obtenidos en sus investigaciones periodísticas e históricas con la ficción. Seis de sus ocho novelas manifiestan esta combinación, por lo que partimos en nuestro trabajo de la hipótesis de que se trataba de novelas afines al nuevo periodismo. Sin embargo, después de estudiar los rasgos del nuevo periodismo, especialmente el contrato autor-lector, y analizar las novelas de Montero a la luz de lo señalado por la crítica más solvente, nos percatamos de que sólo una de sus novelas pertenece al nuevo periodismo en sentido estricto, aunque las demás tengan claros puntos de tangencia con este género.

El nuevo periodismo, surgido en los Estados Unidos durante la década del 60, se caracteriza por la creación de obras híbridas, que combinan el periodismo con los recursos estéticos de la ficción. Muchos de sus exponentes son periodistas, que, cansados de informar de manera objetiva e impersonal, deciden recurrir a las técnicas narrativas de los escritores de ficción. Los novelistas también confrontaban dificultades al tratar de representar en sus obras las nuevas realidades con las mismas herramientas que habían usado hasta entonces, y por eso algunos de ellos comenzaron a escribir sobre sucesos reales usando las técnicas de la ficción. De esta manera, unos comenzaron a invadir el campo de los otros.

Los años sesenta son una época de profundas transformaciones sociales, políticas, culturales y mediáticas y este hecho dificulta la labor del periodista, quien tiene que informar unos sucesos extraños, impactantes, valiéndose de las mismas normas de objetividad que había usado siempre, pero que ahora ya no le sirven. Debido a que los periódicos y las revistas representaban los intereses del “establishment”, los asuntos

verdaderamente importantes no se trataban como era debido y muchas veces se presentaban deformados o, simplemente, se silenciaban. Los nuevos periodistas rechazan la objetividad impuesta por la ortodoxia y reclaman la subjetividad, informan sobre los hallazgos de sus investigaciones y emplean recursos estilísticos propios de la ficción. Tratan, por lo general, temas de actualidad, pues el periodismo se caracteriza por reseñar sucesos recientes, e intentan concienciar sobre algún problema social o político, o denunciar alguna injusticia. Aunque sus textos se leen como ficción, no son ficción, pues relatan hechos verídicos y buscan comunicar una verdad mayor.

Entre las técnicas de la ficción utilizadas por los nuevos periodistas, Tom Wolfe, uno de sus principales teóricos, menciona las siguientes: la narración escena por escena; se relata desde la mente de uno de los personajes (focalización), usando el punto de vista en tercera persona, lo que permite al lector experimentar la acción según la vivió el personaje. Se incluyen diálogos directos, ya que permiten conocer mejor el carácter, las motivaciones y el idiolecto de los personajes. Se emplean descripciones detalladas en las que se destaca la vestimenta, los gestos, maneras características de hablar, la vivienda, el mobiliario, en fin, todo aquello que sirva de indicio para que el lector se forme una idea clara del personaje descrito y del lugar que ocupa en la escala social.

Otros teóricos del nuevo periodismo, como Norman Sims, Mark Kramer y John Hellmann, añaden algunas características a las establecidas por Wolfe. Incluyen así la inmersión, que consiste en el proceso de documentación que debe realizar el escritor antes de redactar sus textos. Este proceso puede tomar desde unos días hasta varios años. Por medio de la inmersión el autor adquiere un conocimiento profundo del tema, lo que redundará en su credibilidad, preparándole para transmitir también emociones. Es igualmente importante la estructura, ese jugar con el tiempo hacia atrás o hacia adelante, el

uso de suspenso o de presagios. Otro rasgo es la exactitud, que consiste en mantenerse fiel a la verdad, no inventar nada, que todo lo que se cuente sea verídico. El nuevo periodista debe escoger muy bien la voz que usará para relatar su historia, algunas se contarán en tercera persona y otras en primera, todo depende del tema tratado. Todo nuevo periodista debe mostrar respeto por sus fuentes y debe evitar comprometerlas; por ello, algunos cambian los nombres de sus informantes o de los implicados en su tema, o el lugar donde ocurrieron los hechos, con el fin de protegerlos. Muchos textos del periodismo literario exhiben algún tipo de simbolismo o muestran patrones alegóricos o míticos provenientes de la cultura clásica o popular con el fin de iluminar aspectos del tema tratado. También son numerosas las obras del nuevo periodismo que utilizan el recurso de la metaficción, consistente en hacer referencia a su propia creación. El autor desvela cómo obtuvo la información que relata, ofrece las razones por las que escribe, lee lo que ha escrito, etc. Otras obras de este género se valen de la parodia y de la sátira. Es común asimismo el uso de imágenes sensoriales.

No obstante, el rasgo más importante que nos permite catalogar una obra como nuevo periodismo es el contrato que se establece en ésta entre el autor y el lector. Este consiste casi siempre de una nota explícita -responsabilidad del autor- en la que asegura que todo lo que cuenta es verídico; aparece enmarcando la obra, ya sea al comienzo o al final del libro. Puede consistir también de una lista de sus fuentes y tiene como propósito transmitirle credibilidad al autor.

Sirvieron como base para elaborar nuestro marco teórico los trabajos de cuatro estudiosos del nuevo periodismo: Massud Zavarzadeh, Tom Wolfe, John Hellmann y Albert Chillón. De Zavarzadeh aplicamos el concepto de birreferencialidad: una obra del nuevo periodismo debe guardar un balance entre los datos y la ficción. Hellman, nos inició

en la comprensión del género y nos sirvió como modelo para el análisis del corpus de nuestro estudio constituido por seis de las novelas de Mayra Montero. Tom Wolfe plantea con claridad los rasgos más característicos del nuevo periodismo y Albert Chillón, finalmente, nos resultó muy útil por sus aclaraciones, por medio de ejemplos, sobre lo que es y no es el nuevo periodismo

Después de examinar el contrato autor-lector de las seis novelas estudiadas, descubrimos que sólo una de ellas, *Del rojo de su sombra*, pertenece al género del nuevo periodismo. Esta novela trata varios temas reales ficcionalizados: la explotación de los braceros haitianos que trabajan en los ingenios azucareros de la República Dominicana, el Gagá -ceremonia de su religión vuduista que les sirve de esparcimiento y a la vez les ayuda a crear un sentido de unidad e identidad nacional y cultural-, y la violencia machista. Se denuncia asimismo el problema del narcotráfico y la violencia que genera cuando los delincuentes que trafican, muchos de ellos antiguos macoutes, intentan pasar sus cargamentos desde Haití a la República Dominicana.

Esta obra exhibe la mayoría de los rasgos del nuevo periodismo que mencionamos antes. La autora cumple con el proceso de inmersión, que duró cuatro años. La obra presenta en escenas sucesivas una narración en tercera persona, en ocasiones desde la mente de algunos de sus personajes, y en otras, como una narración objetiva, característica de un observador neutral. Va y viene del presente al pasado rechazando el orden del periodismo tradicional y presentando un mundo caótico y fragmentado. Se describen detalladamente los preparativos para la salida del Gagá, las vestimentas, las ofrendas, el lugar desde donde salen los fieles; igualmente se describe a los protagonistas de la historia, y se reproducen diálogos para conocer mejor a los personajes, que es lo propio del periodismo literario. Se vale del simbolismo y del mito para que los personajes cumplan

con su destino según disponen esas historias sobrenaturales. En el caso de los protagonistas de esta novela se representa la lucha universal entre el bien y el mal, en la que el mal sale ileso e impune, lo que deja abierta la posibilidad de que el pueblo haitiano vuelva a sufrir la opresión y explotación. Esa es la razón por la que la novela termina con un tono sombrío con respecto al destino del pueblo haitiano. *Del rojo de su sombra* tiene partes que parecen un reportaje sobre el rito del Gagá, otras, un reportaje sobre la dura situación de los braceros haitianos en los ingenios dominicanos, que, unidas al crimen de violencia machista, presentan un cuadro de la vida en algunas partes del Caribe.

A pesar de que las demás novelas no son completamente verídicas, ostentan muchos rasgos de la novela de no ficción. De las dos novelas haitianas restantes, la primera, *La trenza de la hermosa luna*, es una obra ficticia con una gran dosis de realidad, pues se basa en los testimonios de haitianos sobre las revueltas populares en torno a los últimos días del gobierno de Jean Claude Duvalier. Debido a que Haití es el país más pobre de América y a que los Estados Unidos apoyaron por mucho tiempo la dictadura de los Duvalier, en el Caribe no se le dio mucha importancia a esta noticia, de ahí el interés de nuestra autora por desvelar una realidad marginada por la prensa oficial. El proceso de inmersión se da mayormente por medio de entrevistas, pero también tiene que haber incluido investigación realizada en libros, periódicos y revistas, tanto sobre los personajes históricos como sobre la situación político social de esta nación y sobre su religión vuduista. Todo lo que cuenta la novela sobre el gobierno de los Duvalier es real: las protestas populares, la relación de Papá Doc con los hounganes, la indiferencia de Jean Claude hacia esta religión, su reunión antes de abandonar el país con los hounganes, la venganza del pueblo hacia los hounganes. La autora describe con gran viveza el alzamiento popular, la situación de pobreza extrema en la que vive la mayoría de la gente, el clima de

persecución y atropellos al que era sometido el pueblo por los tonton macoutes y la inconformidad de los hounganes con el gobierno de los mulatos, que los lleva a conspirar para derrocar el gobierno. Otros rasgos del nuevo periodismo que exhibe la obra son: trata un suceso reciente -los acontecimientos narrados ocurrieron en febrero de 1986 y la obra se publica en marzo de 1987, aunque ya estaba escrita para principios de noviembre de 1986-, se vale del simbolismo y de patrones alegóricos para reiterar algunas ideas: la denuncia de los atropellos y la esperanza de un futuro mejor. En la novela, la protagonista, Choucouné, representa a la patria, Haití, y según este personaje sufre la pérdida de su hijo, la patria sufre por todos los pobres, marginados y desempleados que son oprimidos por la dictadura. De la misma forma que Choucouné espera a su amante, Jean LeRoy, la patria espera a todos los que se habían exiliado para ayudar a encaminar al país hacia el progreso.

En *Tú la oscuridad*, la última de sus novelas haitianas, Montero profundiza su interpretación de la realidad socioeconómica y cultural del país. En ésta, al igual que en las anteriores, sobresale la importancia que le presta al aspecto religioso, al vudú y sus mitos. Según vimos en *Del rojo de su sombra*, se parte del mito como una historia verdadera que se repite y que tiende a ser profética y cíclica. El mito que presenta la novela tiene que ver con el llamado de los dioses a las ranas para que se vayan al fondo del mar, y éste se propone como explicación a la declinación de las ranas que se observa en todas partes del planeta. En esta novela se percibe la hibridez de manera más obvia que en las demás, pues se combinan dos tipos de discurso distintos, la narración ficticia y los textos periodísticos, y la ficción sirve para ilustrar los datos reales.

En su visión de Haití, Mayra Montero resalta la magia del vudú, credo que cohesiona al pueblo, lo fortalece y le sirve de asidero en sus dificultades. Termina su primera novela haitiana con un dejo de optimismo, pues al librarse el país del dictador, se

piensa que el pueblo saldrá adelante. No obstante, las últimas dos novelas, en las que juega un papel aún más importante este credo sincrético, terminan con un tono apocalíptico sobre el futuro de Haití. La miseria, el narcotráfico y los gobiernos corruptos e ineficaces no permiten que la primera nación latinoamericana que logró independizarse, alcance el progreso.

La primera de las novelas cubanas de Mayra Montero, *Como un mensajero tuyo*, es una parodia de las novelas de nuevo periodismo. Su protagonista narra una historia real en la ficción, los amores entre sus padres, el tenor Enrico Caruso y una mulata china. El personaje sigue, en la construcción de su relato, las pautas del género: enmarca la obra con una nota en la que indica que contará la historia de amor de sus padres según se la relató su madre antes de morir. Actúa como una periodista que consulta los periódicos de la época para verificar los datos que le ofrece su madre, visita algunos de los lugares a donde fueron juntos sus padres y logra entrevistar a varios de los personajes que se relacionaron con ellos. Como muchos nuevos periodistas, crea un texto metaficcional al referirse al proceso de recopilación de información y de redacción de la obra. Al igual que los periodistas literarios, describe minuciosamente a las personas que entrevista, sus gestos, su aspecto, su ropa, su casa, de manera que el lector pueda identificar la clase social a la que pertenecen y los rasgos de su personalidad. Se perciben además rasgos paródicos en el hecho de que la redactora encuentra datos que no coinciden con los que le cuenta su madre y en lugar de confrontarlos y aludir a ellos en sus conversaciones con los entrevistados, los elude a propósito.

Toda obra de nuevo periodismo intenta concienciar al lector sobre algún hecho que la prensa, por distintas razones, obvia y oculta. Pues bien, en esta novela se destapan una situación eludida en la prensa principal: la difícil situación por la que pasaba Cuba durante

el período especial: la carencia de alimentos, de materiales de construcción, de un buen servicio telefónico. Se critica el sistema socialista impuesto a raíz de la revolución, en el que los dueños de los negocios pasaron a ser empleados con una reducción en el salario.

Resalta, asimismo otro rasgo del nuevo periodismo: el uso de patrones simbólicos, alegóricos y míticos. En el primer capítulo, que es el más importante, pues es el relato principal que incluye a los demás por medio de la técnica de la caja china, se apunta simbólicamente hacia el ocaso del proyecto castrista. El deterioro de la protagonista, así como de la ciudad de La Habana, se puede asociar con la estética de las ruinas, que tal vez señale hacia la muerte cercana del régimen instaurado por la revolución.

El nuevo periodismo y la metaficción historiográfica comparten algunas características y así se puede apreciar en esta novela. Ambos géneros combinan historias verídicas con la ficción, son autorreferenciales y subjetivos. No obstante, en la metaficción historiográfica se resalta la intertextualidad y la fragmentación, rasgos que ostenta *Como un mensajero tuyo*. El relato de Aida se fragmenta frecuentemente con las intervenciones de Enriqueta. Se establece intertextualidad entre esta obra y las óperas *Aída* y *Pagliacci* y los intertextos formados por las dos óperas tienden a la parodia, ya que los santeros cubanos relacionan la ópera *Aída* con los mitos de su religión africana y la manera en que está narrado este episodio muestra un marcado tono humorístico. En la relación que se establece con *Pagliacci*, se percibe un tono burlón al ponerle el nombre del personaje principal, interpretado muchas veces por Caruso, a un gato enfermo, flaco y moribundo y al encontrar coincidencias entre el personaje de la ópera, Canio, y la propia vida del tenor. A pesar de que la novela presenta muchos rasgos del nuevo periodismo, pesan más en ella las características de la metaficción historiográfica.

Son de Almendra podría catalogarse como un reportaje sobre la mafia en Cuba durante los últimos años de la dictadura de Fulgencio Batista, ya que, al igual que las novelas ya comentadas, la autora parte de una exhaustiva investigación sobre el asesinato del mafioso Humberto Anastasia en los Archivos de la Policía de Nueva York. Se documenta asimismo en las hemerotecas cubanas, y por medio de entrevistas a exiliados en la Florida, en Puerto Rico y otros residentes en Cuba. Algunos de los entrevistados conocieron de cerca a los mafiosos y le brindaron detalles sobre la vida del jefe de la mafia en Cuba, Meyer Lansky, y sus allegados. Se informa también sobre la vida en Cuba durante los últimos meses de 1958, para poder retratar fielmente la sociedad de la época, y sobre el mundo del circo y del espectáculo al que pertenecen algunos de sus personajes, tanto reales como ficticios. La novela refleja asimismo el último año de la dictadura de Fulgencio Batista y su lucha contra los revolucionarios, además de la complicidad entre los hombres de Batista y la mafia italoamericana.

Consideramos que se trata de una obra híbrida porque combina la ficción con textos periodísticos, producto de las pesquisas que realiza el protagonista en la ficción, un periodista novel, pero que, en realidad, reflejan las averiguaciones de la autora. Se incorporan en el texto crónicas, artículos, titulares, entrevistas, datos del fichero. La información que aparece en ellos es verídica, y sólo un dato insignificante aparece cambiado por un guiño de la autora. Los protagonistas de la novela son en su mayoría seres ficticios que interactúan con personajes reales, como el jefe de la mafia en Cuba, Meyer Lansky, y sus hombres.

Se aprecia el simbolismo en *Son de Almendra*, al equiparar a las mujeres protagonistas, Aurora y Yolanda, con la patria cubana. Ambas son madres vejadas por sus hijos, quienes, a su vez, representan a los cubanos que entregan la patria a los mafiosos. Se

presenta una alegoría relacionada con la Estatua de la Libertad, muy deteriorada, que el protagonista encuentra entre los cachivaches en casa de Bulgado y que alude a la Enmienda Platt en la Constitución Cubana.

Son de Almendra manifiesta asimismo rasgos de la novela de no ficción exegética según la describe Zavarzadeh, ya que se escribe mucho después de ocurridos los hechos que relata, y se percibe en ella la crisis individual y colectiva, ocasionada por unos sucesos muy chocantes, como la persecución, tortura y muerte de los revolucionarios cubanos. Además, la violencia que genera la mafia crea un gran desasosiego en la sociedad. A pesar de que la novela muestra todos estos rasgos de la novela de no ficción, no se considera nuevo periodismo porque sus protagonistas no son reales; es simplemente una novela de ficción que incorpora muchos datos verídicos.

En sus novelas cubanas, Montero desea resaltar la importancia del elemento chino, que junto al hispánico y al africano contribuye a conformar la identidad cubana. En ambas novelas se encuentran personajes de la raza china, pero en la primera se narra la llegada de los primeros chinos a Cuba, sus costumbres y tradiciones, y su incorporación a los estratos más bajos de la sociedad cubana. Parte importante de esta primera novela cubana describe los ritos y las creencias de la santería, otro culto sincrético de origen africano, que combina las creencias africanas con las historias y cualidades de los santos católicos. En *Son de Almendra* volvemos a encontrar personajes de la raza china que interactúan con los blancos y mulatos. Sin embargo, esta vez la autora se centra en un tema de la historia cubana: la presencia de la mafia norteamericana en Cuba apoyada por el régimen dictatorial de Fulgencio Batista. La novela relata la corrupción gubernamental y la violencia que generaba la mafia en Cuba, además de la lucha del movimiento revolucionario para derrocar al gobierno de Batista. En ambas se nota el interés de la autora por la música; en la primera,

por la ópera y en la segunda, por la música popular: los danzones y los boleros, ambos nacidos en Cuba.

En la novela *El Capitán de los dormidos*, Mayra Montero combina una vez más datos reales –en este caso de la historia de Puerto Rico- con la ficción novelesca. Revive temas de la historia del país que han sido ocultados a las generaciones que no los vivieron, como es el caso de la Revuelta Nacionalista, e, indirectamente, trata un tema muy actual: los abusos cometidos por la Marina estadounidense en Vieques. Para la fecha en que se publica la obra, la situación se había hecho tan insoportable para los viequenses, que surgió un movimiento de pueblo en el que se unieron puertorriqueños de todas las tendencias políticas y de todo el país en una protesta masiva contra la Marina, y en un reclamo para que abandonara la isla, que fue exitoso. Aunque la obra no trata de esos sucesos recientes, sí trae a la atención del lector las causas de la situación actual, desconocidas para la mayoría de los puertorriqueños. La autora investiga las acciones de la Marina en Vieques y su impacto en la población puertorriqueña que vivía en la isleta por aquellos años.

Al abordar el tema de la Insurrección Nacionalista, Montero se acerca a otros asuntos relacionados: el estatus político de Puerto Rico y la identidad del pueblo puertorriqueño. La autora presenta a los revolucionarios con admiración y se percibe su subjetividad y su simpatía con la gesta libertaria de los nacionalistas. A pesar de que la novela describe fielmente, entre otros hechos verídicos, la apropiación de la isla de Vieques por la Marina estadounidense y narra el asedio a la barbería de Vidal Santiago durante la Insurrección Nacionalista, el ángulo de referencia se inclina más hacia la ficción que hacia la realidad. Como no existe balance entre los dos polos, ésta se considera una novela de ficción que incluye muchos datos verídicos. Según José Luis de la Fuente, se trata de la novela más arriesgada de Montero, ya que la autora expresa su opinión valientemente ante

el delicado tema del estatus político de la isla: Montero considera indigna la opción colonial que ha avalado en las urnas la mayoría de los puertorriqueños.

Mayra Montero presenta en sus novelas una visión del Caribe en la que destaca lo que más ha impresionado su conciencia periodística en las naciones antillanas. En palabras de la misma autora: “En mis libros (...) hay una propuesta básica: el Caribe como un todo, como una unidad. No sólo islas separadas, son un conjunto de sensibilidades, tradiciones y casi una manera de ser” (Pereda 9). Además de brindarnos su percepción de la vida en el Caribe, las novelas de Montero, como las de otros muchos novelistas de nuestra época, se caracterizan por combinar sus investigaciones periodísticas e históricas con la ficción. José Luis de la Fuente en su ensayo “Las novelas de Montero: hacia una nueva magia”, afirma que distinto a Carpentier en *El reino de este mundo*, en el que el narrador termina apoyándose en la misma magia por la que Mackandal, el protagonista, se trasmuta, el narrador de Montero permanece en esa frontera entre superstición y razón, pero “asomándose a aquella desde ésta” (120). Añade, además, que si la magia nos ayuda a comprender mejor la realidad, la ficción nos ilumina con “una verdad más rica y paradójicamente más auténtica” (120).

Bibliografía

Acevedo, R. L. (1991). *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*. San Juan: Cultural.

Acevedo, R. L. (5 de diciembre de 1992). "Mayra Montero: la recia novela *Del rojo de su sombra*". *El Nuevo Día*, 84-85.

Acosta Lespier, I. (1989). *La mordaza*. San Juan: Edil.

Agosto, M. (1994). "El cuento puertorriqueño contemporáneo: de Luis Rafael Sánchez al presente". En E. M. Masdeu, *22 conferencias de literatura puertorriqueña* (págs. 553-570). San Juan: Librería Editorial Ateneo.

Alcaide Ramírez, D. (2006). *Transnacionalismo, violencia y subjetividades diaspóricas en la obra de de artistas latino-caribeños contemporáneos*. Dissertation, Purdue University .

Alegre Barrios, M. (9 de enero de 2005). "Comunión de Grandes Ligas". *El Nuevo Día (Por Dentro)*, 26-27.

Alegre Barrios, M. (2 de mayo de 1991). "De jurado en el premio Alfaguara". *El Nuevo Día*, 77.

Alegre Barrios, M. (2 de septiembre de 2004). "La vida: el desafío de la palabra". *El Nuevo Día (Por Dentro)*, 5.

Alegre Barrios, M. (20 de noviembre de 2005). "Montero regresa a La Habana". *El Nuevo Día*, 22-23.

Alonso, R. (abril de 2004). "Giuseppe Ungaretti, hoy?". Recuperado el 4 de septiembre de 2009, de *Agulha-Revista de Cultura-jornaldepoesia.jorbr/ag38ungaretti.htm*.

Alvarez Curbelo, S. (Enero-Junio de 2008). "Sangre colonial: La Guerra de Corea y los soldados puertorriqueños". Recuperado el 8 de abril de 2010, de *Caribbean Studies* 36.1.

Alvarez Curbelo, S. y. (1999). *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. San Juan: Huracán.

Alvarez O'Neill, J. (27 de diciembre de 1987). "Reseña de *La trenza de la hermosa luna* de Mayra Montero". *El Nuevo Día*, 8.

Antonio, V. L. (1996). "Mayra Montero: Las islas del deseo". *La Torre* 10:38, 183-201.

Aquino Pérez, A. (11 de agosto de 1990). "La magia de Mayra Montero". *El Nuevo Día*.

Aristide, J. B. (1994). *Tout Moun se Moun*. Madrid: Iepala.

Arlen, M. (Mayo de 1994). "Notes on the New Journalism". Recuperado el 10 de enero de 2003, de *The Atlantic on line*.

Avalos, L. E. (13 de octubre de 2006). "La no ficción". Recuperado el 9 septiembre de 2009, de *Adaptación del texto El relato de los hechos* de Ana María Amar Sánchez.

Averill, G. (s.f.). "A review of the Choucounne material from Gage Averill". Recuperado el 25 de mayo de 2005, de webster.edu/~corbette/haiti-archive/msg01015.html.

Ayala, C. (2006). "Vieques: las expropiaciones de la Marina en la década de 1940". Recuperado el 21 de julio de 2010, de sscnet.ucla.edu/soc/faculty/ayala/vieques/.

Ayoroa Santaliz, J. E. (10-16 de agosto de 2006). "Don Pedro Albizu Campos y Vieques". *Claridad (En Rojo)*, 24-25.

Bal, M. (2001). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

Barradas, E. (1983). *Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Hannover: Del Norte.

Barradas, E. (1999). "Como un mensajero tuyo (Reseña)". *Hispanamérica* 28:84, 128-130.

Becerra Grande, E. (2000). "La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana". En José Carlos González Boixo, ed. *Literatura de las Américas 1898-1998, Vol. II*. Universidad de León, 639-647

Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hannover: Del Norte.

Berner, T. (s.f.). "The Literature of Journalism: Text and Context". Recuperado el 22 de octubre de 2003, de stratapub.com/Berner/introduction.htm.

Beuttler, B. (s.f.). "Whatever Happened to the New Journalism?" (Part1). Recuperado el 8 de agosto de 2005, de billbeuttler.com/work50.htm.

Bird, R. J. (2003). "El Capitán de los dormidos (Reseña)". *World Literature Today* 77:1, 152-155.

Boiling, B. (2006). "Apocalipsis en Tú, la oscuridad de Mayra Montero". *Letras Femeninas* 32.1, 313-328.

Bonifacino, S. y. (17 de octubre de 2009). *Cátedra: Redacción I- Comisiones Lic. Victoria Arrabal: No ficción*. Recuperado el 16 de julio de 2010, de bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/arrabal2009/10/no_ficcion.p...

Bosch, J. (1995). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*. Santo Domingo: Corripio.

Boynton, R. S. (s.f.). "What is the New NewJournalism?". Recuperado el 05 de mayo de 2006, de newnewjournalism.com/about.htm.

Bryce Echenique, A. (22 de septiembre de 1991). "¿Qué fue del nuevo periodismo?". *El Nuevo Día*, 10-11.

Caballero, M. (1999). *Ficciones Isleñas, estudios sobre la literatura de Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Cabrera, L. (2000). *El monte. 1954*. Miami: Universal.

Campbell, F. (Septiembre de 2006). "Periodismo escrito". México, Distrito Federal. *

Carbó, J. y. (8 de octubre de 2011). "La santería cubana". Recuperado el 20 de octubre de 2011, de conexioncubana.net.

Castañeda, E. (1 de diciembre de 1998). "Letras de mujer boricua". *El Informador*, 4.

Castello, D. (19 de mayo de 2000). *ar. geocities.com/marginalia2000/numero4/montero.htm*. Recuperado el 2003. *

Castillo, C. (s.f.). "El relato en la encrucijada. La otra historia en la novela de no ficción latinoamericana". Recuperado el 04 de abril de 2004, de www.ucm.es/info/especulo/numero22/noficcio.html.

Castro Gorfti, J. (2010). *El veneno y los remedios: Vida y muerte en la narrativa de Mayra Montero*. Dissertation, Loyola University of Chicago.

Cazurro, C. y. (17 de marzo de 1997). "El género y la expresión femenina actual". *El Nuevo Día*, 69.

Ceballos Garibay, H. (s.f.). "Novela y periodismo". Obtenido de hectorceballos.org/textos/literarios/06.pdf.

Chatting with Mayra Montero. (2002). *Críticas* 2.4, 8.

Chico Morales, K. (2001). *Elementos fantásticos en tres cuentos de Mayra Monero* (Tesis). Mayaguez: Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayaguez.

Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Valencia: Universidad de Valencia.

Cidoncha, I. (11 de agosto de 1991). "Cuando cuento y realidad son uno". *El Nuevo Día*, 77-80.

Cidoncha, I. (9 de marzo de 1995). "La Montero anfitriona de Sefchovich". *El Nuevo Día*, 108.

Cidoncha, I. (16 de noviembre de 1992). "Llega la nueva novela de Mayra Montero". *El Nuevo Día*, 76.

Cidoncha, I. (15 de diciembre de 1996). "Mayra Montero (Entrevista)". *El Nuevo Día*, 141.

Cidoncha, I. (13 de abril de 1997). "Multilingue, Montero". *El Nuevo Día*, 96.

Cidoncha, I. (20 de diciembre de 1996). "Noche clara para los aguaceros de Montero". *El Nuevo Día*, 95.

Cidoncha, I. (26 de marzo de 1991). "Para no olvidar *La última noche que pasé contigo*". *El Nuevo Día*, 59.

Cidoncha, I. (12 de junio de 1991). "Por la Península". *El Nuevo Día*, 104.

Cidoncha, I. (9 de julio de 1995). "Semilla de lo nuevo de Montero". *El Nuevo Día*, 100-101.

Citlau, R. (s.f.). "Tom Wolfe: An analysis of New Journalism". Recuperado el 30 de 09 de 2003, de geocities.com/CapitolHill/Lobby/2927/tomwolfe/analysisofNJ.htm.

Cole, G. (15 de diciembre de 2008). "Transculturación cubana: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cubana a comienzos del siglo XX". Recuperado el 18 de julio de 2009, de *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*.

Colin, J. J. (2005). "Explorando la subjetividad en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero". *Céfiro: Enlace Hispanoamericano Cultural y Literario* 5.1-2, 6-13.

Crescioni, G. (26 de julio de 1981). "Encuentro cultural: crítica de Mayra Montero". *El Mundo*, 8B.

Crescioni, G. (26 de julio de 1981). "Los cuentos de Mayra Montero". *El Mundo*, pág. 8B.

"Cronología de la lucha del pueblo puertorriqueño contra la presencia de la Marina norteamericana en Vieques (1990-2010)". Recuperado el 2010, de PReb.com (Puerto Rico en breve).

Cruz Bernal, M. (10 de agosto de 1995). "La iluminada oscuridad (Reseña de *Tú, la oscuridad*)". *El Diario*, 24.

Cruz, A. (4 de junio de 2005). "Hija de Cuba, escritora boricua". *Primera Hora*, 4-5.

Cruz, E. d. (s.f.). "Crónicas de última página. El periodismo de no-ficción en la Argentina". Recuperado el 14 de diciembre de 2007, de arcride.edu.ar/servicios/comunica/ponencias/noficcion.htm.

Davila Goncalves, M. C. (2005). "Voces en contrapunto: Dialogismo interno en *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero". *Con Textos: Revista de Semiótica Literaria* 17.35 , 30-41.

De Azúa, F. (10 de abril de 2006). "Cuando lo real no vale un real" (Publicado en el diario *El País* - Opinión-10/04/2006). Recuperado el 27 de enero de 2010, de listanacho.blogia.com2006/041101--cuando-lo-real-no-vale-un-real-por-felix-de-azu...

Delgado Castro, I. (14 de abril de 2002). "Una novela de Historia y amor". *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 12.

Delgado Esquilín, G. (9 de mayo de 1998). "Encuentro con Caruso". *El Nuevo Día*, 100-101.

Delgado Esquilín, G. (13 de octubre de 1996). "La creación literaria como razón de vida". *El Nuevo Día, Por Dentro*, 92.

Deren, M. (1970). *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti*. New York: Chelsea House.

Diez Borque, J. M. (1990). *Comentario de textos literarios, método y práctica*. Madrid: Playor.

Dorce, K. (s.f.). "Haitian Song Choucoune". Recuperado el 25 de mayo de 2005, de webster.edu.

Duchesne Winter, J. (10 de enero de 1998). "*La trenza de la hermosa luna*" (Reseña). *El Mundo*, 11.

Dueñas Becerra, J. (s.f.). "*Son de Almendra*" (Reseña). Recuperado el 20 de noviembre de 2009, de cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?Id=6100.

"El Danzón". (s.f.). Recuperado el 11 de junio de 2009, de fortunecity.es/salsa/rap/552/danzon.html.

"El danzón, su historia". (26 de noviembre de 2009). Recuperado el 26 de noviembre de 2009, de tunet.cult.cu- Babarito Diez. Príncipe del Danzón .

Escurra, M. (s.f.). "Mayra Montero y el arte de suprimir". Recuperado el 14 de enero de 2005, de abc.com.py/psupartic.php?fec=2005-01-09&pid=153999&sec=14.

Espinosa Domínguez, C. (2000). "El Caribe que nos une". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 201-09.

Fernández Chapou, M. (13 de abril de 2009). "Hacia una historia del 'Nuevo Periodismo'".

*

Fernandez Chapou, M. (s.f.). "Las letras del Nuevo Periodismo". Recuperado el 4 de enero de 2008, de mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc88/letras.html.

Fernández Colón, J. (26 de noviembre de 2007). "Lenta limpieza de la contaminación de casi 60 años de prácticas militares en Vieques". Recuperado el 23 de julio de 2010, de ecoportal.net.

Fernández Olmos, M. (1997). "Trans Caribbean Identity and the Fictional World of Mayra Montero". En M. F. Paravisino-Gebert, *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah and the Caribbean*. New Jersey: Rutgers UP, 267-82

Fernández Seín, A. (1998). "Como un mensajero tuyo". *Palique*, 50. *

Ferrauoli Suárez, V. (19 de septiembre de 1999). "Mayra Montero, el personaje". *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 12-15.

Fernerín, M. A. (1995). "Tú, la oscuridad (reseña)". *Revista Cayey* 27.75, 97-98.

Frontera, I. (1 de noviembre de 1976). "Halloween en Leonardo's". *El Vocero*, 26.

Fuente, J. L. (2003). "El Puerto Rico alegórico de la nacionalidad". *Renacimiento* 2.41-42, 132-134.

Fuente, J. L. (2000). "Haití en Mayra Montero: un acceso mágico". En Carmen Alemany, ed., *Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Alicante: Universidad de Alicante-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 209-212

Fuente, J. L. (1999). "La magia de la manta del infortunio". *Renacimiento* 23-24, 110-112.

Fuente, J. L. (2003). "Las novelas de Montero: hacia una nueva magia". *Horizontes* 45.89, 87-126.

Fuente, J. L. (2002). "Literatura y música popular en Hispanoamérica". En Álvaro Salvador, ed., *Actas del 4 Congreso de la Asociación de Hispanoamericanistas de España*. Granada: Universidad de Granada, 239-246

Fuente, J. L. (2002). "Un sentido musical de la vida". *Renacimiento* 31-34, 95-96.

Fun, E. (s.f.). "African Religion Syncretism". Recuperado el 2 de mayo de 2008, de webster.edu.

García Calderón, M. (1994). "La última noche que pasé contigo y el discurso erótico caribeño". *South Eastern Americanist* 38:2, 26-34.

García Lorenzo, M. M. (s.f.). "El nuevo periodismo norteamericano y la novela de no ficción" (*fragmento*). Recuperado el 18 de enero de 2004, de liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115451.asp.

Gelpí, J. G. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Giles, J. (12 de agosto de 2001). "Bewitched: This novel by a Cuban writer follows the fortunes of voodoo priests and priestesses on the island of Hispaniola". *The New York Times Book Review*, 29.

Ginebra Giudicelli, F. (2003). "¿Qué hace un alacrán como tú en un sitio como éste?". En F. Ginebra Giudicelli, *Secretos compartidos*. Santo Domingo: Casa de Teatro, 166-170

Giro, R. (s.f.). "El danzón, el mambo, el chachachá". Recuperado el 26 de noviembre de 2009, de lajiribilla.cu/2001/n16_agosto/474_16.html.

González de Goray Fernández, M. T. (2005). "Ciencia y vudú, un mestizaje imposible en el Haití de la novela *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero". En Eliana Guagliano, ed., *Vocei femminili dall America Latina*. Salerno: Oedipus, 73-84

González, C. y. (1998). "Mayra Montero". *Lateral: Revista de Cultura* 5.45, 6-7.

González, J. (1999). "Como un mensajero tuyo". *Library Journal*, 78.

Gonzalez, J. E. (1993). "Del rojo de su sombra de Mayra Montero". *Chasqui, Revista de literatura latinoamericana* 22:2, 165-167.

Grau, M. M. (enero de 1993). "Reseña de *Del rojo de su sombra*". *Diálogo*, 50.

Harvey, C. (1994). "Tom Wolfe's Revenge". *American Journalism Review*, 40-46.

Hellmann, J. (1981). *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana: University of Illinois Press.

Henlon, S. (2007). *The black pariah: Representations of Haiti and Haitians in 19th and 20th century literature of the Hispanic Caribbean*. Dissertation, The University of Iowa .

Hernández, C. D. (28 de abril de 2002). "Amores que matan". *El Nuevo Día*, 14-15.

Hernández, C. D. (12 de marzo de 2000). "El virtuosismo literario y la pasión: Mayra Montero y la escritura erótica". *El Nuevo Día, Revista Domingo*, 16-19.

Hernández, C. D. (2 de mayo de 1998). "Feria Internacional del Libro en Santo Domingo (Sobre *Como un mensajero tuyo*)". *El Nuevo Día*, 109.

Hernández, C. D. (9 de julio de 1995). “La ciencia o la vida, Reseña de *Tú, la oscuridad*”. *El Nuevo Día, En Grande*, 24.

Hernández, C. D. (11 de diciembre de 2005). “La Habana era una orgía (Reseña de *Son de Almendra*)”. *El Nuevo Día (Letras)*, 8.

Hernández, C. D. (1 de diciembre de 1996). “Mayra Montero y La Ceiba”. *El Nuevo Día*, 12.

Hernández, C. D. (1 de diciembre de 1996). “Tiempo para escampar (Sobre *Aguaceros Dispersos*)”. *El Nuevo Día, En Grande*, 12.

Herrscher, R. (s.f.). “Capote, el rey de la no ficción”. Recuperado el 30 de junio de 2006, de miarroba.com/foros/ver.php?foroid=319666&temaid=4971367.

“Historia del danzón y la música cubana”. (s.f.). Recuperado el 29 de noviembre de 2006, de danzon.com/esp/historia/popular.htm.

Hollowell, J. (1977). *Fact and Fiction: The New Journalism and the Non-fiction Novel*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Horn, M. (2005). *Sounding out: gender, sexuality, and performance in Caribbean and Caribbean American writing*. Dissertation, Cornell University.

“Jean Sibelius”. (21 de junio de 1998-2005). Recuperado el 2005, de epdpl.com/complclasico.php?id=1137.

Jiménez Anglada, T. (2008). *Rito y otros cuerpos (in)disciplinados en tres textos de Mayra Montero*. Dissertation, University of Puerto Rico, Mayaguez .

Johnston, B. (2000 (June)). “*The Last Night I spent With You*”. *Booklist*, 1860.

Juan-Navarro, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de Valencia.

Kallan, R. A. (s.f.). “Tom Wolfe”. Recuperado el 22 de noviembre de 2003, de english.upenn.edu/~despey/wolfe.htm.

Kearns, S. (2006). “Nueva conciencia ecológica en algunos textos femeninos contemporáneos”. *Latin American Literary Review* 34.67, 111-27.

Kenney, B. (15 de mayo de 1997). “*In the Palm of Darkness*”. *Booklist*, 1561.

Kramer, M. (1 de January de 1995). “Breakable Rules for Literary Journalists”. Recuperado el 24 de febrero de 2012, de niemanstoryboard.org/1995/01/01.

“La historia de Vieques”. (s.f.). Recuperado el 20 de julio de 2010, de americanvaluesnetwork.org.

“La Marina está siendo bombardeada con juicios en Vieques”. (16 de junio de 2000). Recuperado el 16 de julio de 2010, de *Puerto Rico Herald*.

Lauer, A. R. (1997). “La representación del deseo masculino en *La última noche que pase contigo* de Mayra Montero”. *Entorno* 43, 45-48.

Lauer, R. (2005). “El (homo)erotismo musical en la narrativa caribeña de Mayra Montero: *Púrpura Profundo*”. *Chasqui* 34.1.1, 42-50.

Lee Chan, A. (2005). *Chinos en la diáspora en novelas de Isabel Allende, Mayra Montero y Cristina García*. Dissertation, University of California, Los Angeles.

Lenk, C. R. (1990). *Race, gender and personal power in selected contemporary Caribbean works of fiction*. Dissertation, University of Arkansas .

“Letra de la canción *Don't ask me why* de Billy Joel”. (2009). Recuperado el 2009, de Letras y música.es.

Lewis, J. (18 de febrero de 2007). “Havana Nights”. *The New York Times Book Review*, 1 (L).

Llorens, I. (2008). *Raíces de la santería*. Woodbury: Llewellyn Español.

López Bracero, A. (13 de mayo de 1995). “¿En que país vive Mayra Montero?”. *El Diario*, 2.

López Calvo, I. (22 de noviembre de 2008). “Chinesism and the commodification of Chinese Cuban culture”. Recuperado el 23 de abril de 2009, de ignaciolopezcalvo.blogspot.com/2008/11/chinesism-and-commodification-of.html.

López, I. M. (2004). “Mayra Montero: historiografía, memoria y subjetividad en *El capitán de los dormidos*”. *Bilingual Review*, Vol.28 (1), 36-46.

Lundahl, M. (1983). *The Haitian Economy-Man Land and Markets*. Londres: Cromm Helm.

Lydia, C. (1995). “Religious Syncretism in Cuba”. *Journal of Caribbean Studies* 10.1-2, 84-95.

Mailer, N. (1959). *Advertisements for Myself*. New York: Putnam's Sons.

Manzotti, V. (1996 (Julio)). “Mayra Montero y su ritual del deseo desterritorializado”. *Alba de América: Revista Literaria*, 363-71.

Marks, C. (s.f.). "Celeste Aída". Recuperado el 23 de enero de 2003, de quepasa.cl/revista/1450/24.html.

Marqués, R. (1977). "El puertorriqueño dócil". En R. Marqués, *El puertorriqueño dócil y otros ensayos 1953-1971* (págs. 153-215). *

Marrero, R. (24 de julio de 1998). "Premian a Mayra Montero". *El Nuevo Día*, 102-103.

Martínez Capó, J. (6 de septiembre de 1981). "Libros de Puerto Rico: Veintitrés y una tortuga". *El Mundo*, 8B.

Martínez Caraballo, M. (2005). Como un mensajero tuyo de *Mayra Montero: Estudio narratológico*. Dissertation, University of Puerto Rico, Mayaguez.

Martínez, E. (2007). "Dancing to Almendra". *Americas* 59.5, 62.

"Mayra Montero en La Habana: Tras las huellas de Caruso". (2001). Recuperado el 23 de enero de 2003, de lajiribilla.cu/paraimprimir/nro.

McKenzie, A. (2007). *Creolization, possession and performances in Caribbean cultural discourses*. Dissertation, University of Massachusetts Amherst .

Miller Bolts, S. (2010). *(Em)bodied exiles in contemporary Cuban literature: Zoé Valdés and Mayra Montero*. Dissertation, University of Minnesota .

Montero, M. (14 de enero de 1995). "A la luz de Tú, la oscuridad". *El Nuevo Día*, 16-17.

Montero, M. (1996). *Aguaceros dispersos*. Barcelona: Tusquets.

Montero, M. (1985). "Care selve [cuento]". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 25:90, 1-5.

Montero, M. (1995). "Como el arroyo de palmas... el discurso autobiográfico de las mujeres del Caribe". *Quaderni Ibero-Americani: AttualitaCulturale della Penisola e America Latina* 78, 87-89.

Montero, M. (1998). *Como un mensajero tuyo*. Barcelona: Tusquets.

Montero, M. (1991). "Corinne, muchacha amable" [Cuento]. En R. L. Acevedo, *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*. San Juan, 193-206. *

Montero, M. (1996 (Summer)). "Cuentas para el caimán y otras lágrimas de cocodrilos maduros". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 1, 102-111.

Montero, M. (1987). "De la ira a la ironía: narradores de Puerto Rico". *El Antillano*, 2:1, 9-10.

- Montero, M. (1998). *Del rojo de su sombra*. Barcelona: Tusquets.
- Montero, M. (1984). "El ahogado de Pontedeume [cuento]". *Cupey*, 9-10.
- Montero, M. (2002). *El Capitán de los dormidos*. Barcelona: Tusquets.
- Montero, M. (30 de octubre de 1983). "El periodismo literario como respuesta a la época". *El Mundo*, 9 C.
- Montero, M. (18 de abril de 1985). "Hace 64 años en un salón de Moscú". *El Mundo*, 56.
- Montero, M. (1983). "Halloween en Leonardo's" [cuento]. En J. L. Vega, *Reunión de espejos*. Rio Piedras: Cultural, 253-61
- Montero, M. (marzo de 2000). "La Habana en el espejo". *Lateral* 63, 13.
- Montero, M. (06 de octubre de 2003). "La ilusión verdadera". *El Nuevo Día*, 21.
- Montero, M. (1987). *La trenza de la hermosa luna*. Barcelona: Anagrama.
- Montero, M. (2001). *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets.
- Montero, M. (8 de enero de 2006). "Melancólicos palmeros" (Crónica). *El Nuevo Día (Revista Domingo)*, 6-9.
- Montero, M. (1 de abril de 2001). "Novelas como champiñones". *El Nuevo Día , Revista Domingo*, 5.
- Montero, M. (2000). *Púrpura profundo*. Barcelona: Tusquets.
- Montero, M. (2 de octubre de 1988). "Reseña de *Cierta inevitable muerte*, de Edgardo Sanabria Santaliz". *El Mundo*, págs. 12-13.
- Montero, M. (2005). *Son de Almendra*. Alfaguara.
- Montero, M. (1995). *Tú, la oscuridad*. Barcelona: Tusquets.
- Montero, M. (2003). *Vana ilusión*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Montero, M. (1981). *Veintitrés y una tortuga*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña (Serie Literatura Hoy).
- Montero, M. (2009). *Viaje a Isla de Mona*. Cataño: Ediciones SM.
- Montero, M. (4 de agosto de 2002). "Vidal Santiago: sombra y verdad". *El Nuevo Día (Revista Domingo)*.

Mora Alvino, M. I. (22 de junio de 2007). "Nuevas formas de llegar al público". Recuperado el 04 de enero de 2008, de letrasueltaperu.blogspot.com/2007/06/nuevas-formas-de-llegar-al-pblico-nuevo.html.

Morell Chardón, H. (2001-2002). "Presencia de Cortázar en *La última noche que pasé contigo*: Mayra Montero y su isla caribeña a mediodía". *Caribe* 4-5:2-1, 8-21.

Morgado, M. (mayo-junio de 2000). "Como si estuviera friendo un pescado". Recuperado el 23 de enero de 2003, de barcelonareview.com/18/s_ent_mm.htm.

Najarro Pujol, L. D. (26 de junio de 2004). "Las religiones populares: una expresión de la cultura afrocubana". Recuperado el 8 de julio de 2009, de mundoculturalhispano.com/spip/spip.php?article825.

Naranjo, A. (22 de noviembre de 2004). "Estructura del Son Cubano". Recuperado el 29 de noviembre de 2009, de gentiuno.com.

Nolla, O. (1995). "Una promiscuidad transparente" (Reseña). *Revista Cupey* 12.1-2, 217.

Núñez Miranda, A. (agosto de 2000). "Entrevista a Mayra Montero". *Diálogo*, 16-17.

Núñez Miranda, A. (agosto de 1995). "Mayra Montero y la luz en las tinieblas" (Reseña de *Tú, la oscuridad*). *Dialogo*, 59.

Oleza, J. (1996). "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". En F. Gutiérrez y J. Romera, eds., *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 81-97

Olson, J. (2000). "*The Last Night I spent with You*". *Library Journal* 1, 200.

Olszewski, L. (2003). "Montero, Mayra *Deep Purple*". *Library Journal* 1, 156.

Olszewski, L. (1999). "*The Messenger*". *Library Journal* 1, 111.

Ospina, C. (2002). "*El Capitán de los dormidos*" (Reseña). *Críticas(septiembre-octubre)*, 40-41.

Ossa, L. M. (2002). "Deathly Ties: Death in the novels of Mayra Montero". *Dissertation, Temple University*.

Othitis, C. (s.f.). "The Literary Journalists". Recuperado el 16 de abril de 2004, de geocities.com/Athens/Acropolis/3203/litjourn.htm.

Ott, B. (20 de enero de 2007). "Montero, Mayra. *Dancing to Almendra*. Tr. by edith Grossman". *Booklist* 1, 56.

Paravisini - Gebert, L. (2003). "Unchained Tales: Women Prose Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s". *Bulletin of Latin American Research* 22.4, 445-464.

Peguero Guzmán, L. A. (1999). "¿Vudú dominicano o vudú en Santo Domingo?". *Boletín Americanista* 49, 211-231.

Pereda, R. (9 de mayo de 1998). "El misterio de Caruso". *El Nuevo Día*, 103.

Pereda, R. (1995). "El sabor oscuro de Haití". *Babelia*, 9.

Pérez Rivera, T. (11 de diciembre de 2005). "Feliz y agradecida Mayra Montero". *El Nuevo Día*, pág. 26.

Pérez Torres, Y. (1999). "Regresando a la Guinea: historia, religión y mito en las novelas caribeñas de Mayra Montero". *Revista Iberoamericana* 65:186, 103-116.

Pérez, J. (s.f.). "Son". Recuperado el 16 de diciembre de 2009, de juanperez.com/musica/son.html.

Pierre-Charles, G. (1986). "El fin del duvalierismo en Haití". *El Caribe Contemporáneo*, 59-70.

"¿Por qué se encuentra la Marina de Estados Unidos en Vieques?" (21 de abril de 2001). Recuperado el 22 de julio de 2010, de Centro de Estudios Nueva Gaceta.

Prieto, J. M. (2000). "Entrevista a Mayra Montero". Recuperado el 11 de noviembre de 2005, de <http://www.bombsite.com/montero/montero.html>.

Pritchard, A. (2009). *Postcolonial Cuban-American expression: Latinas and Gothics*. Dissertation, State University of New York - Empire State College .

Rabin, R. (20 de noviembre de 2008). "Roberto Acevedo: Mártir viequense en la lucha por la liberación nacional de Puerto Rico". Recuperado el 4 de junio de 2010, de cprdv.org/Home/el-comite-informa/archivohistoricodevieques.

Raja, M. (2010). "Postmodernism: Introductory Notes (Part1 to Conclusion)". Recuperado el 8 de abril de 2011, de postcoloniality.org/2010/05/17/postmodernism-introductory-notes-part-1-to-c...

Redondo Goicochea, A. (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Reilly, L. (1999). "The Messenger". *Booklist* 1, 1386.

Reina Pérez, P. (4 de diciembre de 2007). "Gran Historia Ilustrada de Puerto Rico: Represión política y la Mordaza", Núm. 46. *El Nuevo Día (Educador)*, 1-7.

- Remy, A. (1977). "El fenómeno Duvalier". *Review Interamericana* 7:3, 446-447.
- Rengifo Muñoz, A. (1999). *Postcolonialidad e identidad en Manuel Zapata Olivella, Maryse Conde y Mayra Montero*. Dissertation, Universidad de Kentucky, lib.umi.com/dissertations/fullcit/9948901.
- Rengifo, A. y. (2009). *Rosario Ferré y Mayra Montero: entre la espada y la cruz*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Rigaud, M. (1969). *Secrets of Voodoo*. New York: Arco.
- Ríos Avila, R. (9 de octubre de 1988). "Mayra Montero finalista en el Juan Rufo". *El Mundo, Puerto Rico Ilustrado*, 20-21.
- Ríos Avila, R. (14-20 de agosto de 1987). "Mayra Montero y la memoria del presente". *Claridad, En Rojo*, 16.
- Risquet Bueno, J. (12 de diciembre de 2009). "El Son cubano". Recuperado el 16 de diciembre de 2009, de trabajadores.cu/secciones/cuba-por-dentro-1/el-son-cubano.
- Rivera de Alvarez, J. (1983). *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Partenón.
- Rivera Hernández, M. (2004). "Mayra Montero: su lado periodístico y humanístico" (Reseña). *Identidad* 2 (ago-dic), 107-108.
- Rivera Villegas, C. M. (2001). "Nuevas rutas hacia Haití en la cartografía de Mayra Montero". *Revista Hispánica Moderna* 54:1, 154-165.
- Rivera, A. (2003). "Ética y estética de la compasión en Mayra Montero". *Atenea* 23:2, 39-51.
- Rivera, A. (s.f.). "Silence, Vodoo and Haiti in Mayra Montero's *In The Palm of Darkness*". Recuperado el 30 de enero de 2004, de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Rivera.html>.
- Rodríguez Beruff, J. (16-22 de junio de 2005). "Geopolítica caribeña del siglo XX-II". *Claridad*, 14 y 31.
- Rodríguez Ferreira, J. (2006). *La odisea de la conciencia: Mayra Montero, Como un mensajero tuyo*. Dissertation, University of Puerto Rico, Mayaguez .
- Rodríguez, M. C. (1987). "La trenza de la hermosa luna" (Reseña). *Sargasso* 4, 89-91.
- Rogozinski, J. (1992). *A Brief history of the Caribbean*. New York: Facts on File.

Rojas, R. (abril de 2006). "Un arte de hacer ruinas de Antonio José Ponte". Recuperado el 9 de septiembre de 2009, de letraslibres.com/index.php?art=11168.

Romero, D. (2007). *Sacred Powers: Women and African-derived religions in 20th century Caribbean narrative*. Dissertation, University of Miami.

Rosado, M. (1998). *Las llamas de la aurora*. San Juan: Edición de autor.

Rosario Vélez, J. L. (2000). *Configuraciones político sexuales del bolero en la narrativa caribeña*. Dissertation, State University of New York at Stony Brook.

Rosario Vélez, J. (2002 (enero a marzo)). "Somos un sueño imposible: clandestinidad sexual del bolero en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero". *Revista Iberoamericana* 198, 67-78.

Rosell, S. (2000). "El embarque y el desborde: navegando el Caribe junto a Mayra Montero y Ana Lydia Vega". *South Eastern Latin Americanist* 44:1, 47-59.

Rosenberg, J. (1979). *El Gagá: religión y sociedad de un culto dominicano*. Santo Domingo: UASD.

Ruiz Pérez, M. (2003). "Hacia dónde huyó Caruso?". Recuperado el 3 de abril de 2009, de lajiribilla.co.cu/2003/n123_09/letrasolfa.html.

Ruta, S. (1998). "In the Palm of Darkness". *The Women's Review of Books* (Apr.), 12T.

Saad Saad, A. (noviembre de 1999). "El periodismo literario (o la novela de no ficción)". Recuperado el 31 de mayo de 2005, de saladeprensa.org/art83.htm.

Saladrigas, J. (agosto de 1991). "Sobre amor y religión". *Diálogo*, 34.

Sánchez, L. R. (4 de junio de 1987). "El esplendor narrativo de Mayra Montero". *El Mundo*, 56-59.

Sedeña Guillén, K. (2008). *La narrativa de Mayra Montero: hacia una literatura transnacional caribeña*. Valencia: Aduana Vieja.

Seijo Bruno, M. (1950). *La insurrección nacionalista en Puerto Rico*. Río Piedras: Edil.

Selden, R. y. (1993). *Contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Serra Castro, N. (2007). *Relaciones músico-herméticas en la novela Púrpura profundo de Mayra Montero*. Cayey: Universidad de Puerto Rico.

Shreve, J. (2005). "Montero, Mayra. *Captain of the Sleepers*". *Library Journal*, 70.

- Soria, G. O. (1994). "Corinne, muchacha amable". *Quaderno Ibero-Americani* 76, 99-102.
- Soto Méndez, N. (26 de mayo de 1995). "Mayra Montero en el país de las maravillas". *Claridad*, 24.
- Spadone, F. (2004-2006). *Argumentos y libretos de óperas: Aída de Giuseppe Verdi*. Recuperado el 04 de 09 de 2009, de fiorellaspadone.com.ar.
- Sullá, E. e. (1996). *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Talens, M. (9 de diciembre de 1999). "Trece autores reúnen su visión de lo erótico y lo navideño en un libro". Recuperado el 14 de enero de 2005, de manueltalens.com/noticias_entrevistas/1999/elpais2.htm.
- Taylor, P. (s.f.). "Creative Nonfiction". Recuperado el 10 de octubre de 2003, de web19.epnet.com/citation.asp.
- "The Geese and the Ghost-Anthony Phillips". (s.f.). Recuperado el 21 de june de 2005, de anthonyplillips.co.uk/archives/.
- Toral Alemañy, B. (2001). "Reescribiendo el Caribe: entrevista a Mayra Montero". *Caribe* 4:1, 58-66.
- Torres Vicente, F. (1998). "Dos antillas sensuales y sibilinas "sibilantes"". En *La novela bolero latinoamericana*. México: UNAM, 272-278
- Trelles, C. D. (14 de abril de 1991). "Encuentros y desacuerdos sexuales". *El Nuevo Día*, 18.
- Trelles, C. D. (10 de marzo de 1991). "Mayra Montero, finalista en el concurso La sonrisa vertical". *El Nuevo Día*, 14.
- Trelles, C. M. (1 de octubre de 2003). "Una tarde con Mayra Montero". *Primera Hora*, 58-59.
- Trouillot, M.-R. (1991). "Haiti: State against Nation; the Origins and Legacy of Duvalierism" (Reseña por David Nichols). *Hispanic American Historical Review* 71:3, 650-652.
- Valdés, A. (22 de agosto de 1997). "Sparse Tale of Violence and Grace in Haiti". *The Boston Globe*, F9.
- Vallejo, M. L. (s.f.). "Marjorie Perloff. *Postmodern Genres*" (Reseña). Recuperado el 24 de febrero de 2012, de comunicacionsociedad.com/es.

- Vargas Llosa, M. (4 de agosto de 2001). "Sin erotismo no hay gran literatura". *Babelia (Suplemento de El País)*.
- Vega, A. L. (1994). "Nosotros los historicidas". En A. L. Vega, *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan: Universidad de Puerto rico, 101-111
- Vega, J. L. (1983). *Reunión de espejos*. San Juan: Cultural.
- Vera León, A. (1996). "Mayra Montero: las islas del deseo". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 10.38, 183-201.
- Vera-León, A. (1997). "Mayra Montero: las islas del deseo". *La Torre* 10.39, 183-201.
- Verson Badillo, L. A. (1999). *Las religiones africanas como lenguajes culturales en la narrativa cubana contemporánea*. Dissertation, University of Pennsylvania.
- Villarreal, M. E. (1985). "Haití, una nación olvidada". *Cuadernos Americanos* 5, 71-75.
- Von Grafenstein Gareis, J. (1986). "La dictadura de los Duvalier en Haití". *Cuadernos Americanos* 3, 15-30.
- Ward, J. (4 de septiembre de 2002). "An Accurate Deception". Recuperado el 2004, de this Public Address 2.0.
- Weiner, T. (22 de April de 1994). "Colombian Drug Trafficker Implicates Haitian Police Chief". Recuperado el 12 de mayo de 2005, de nytimes.com.
- Wolfe, T. (2002). *El periodismo canalla y otros artículos*. Madrid: Ediciones B.
- Wolfe, T. (13 de February de 1989). "Master of His Universe: Tom Wolfe". (B. Angelo, Entrevistador) *
- Yoffe, E. (13 de diciembre de 1992). "Silence of the Frogs". *The New York Times Magazine*, 36-39, 64-66, 76.
- Zapata Oliveras, C. R. (30 de octubre de 2003). "La Ley Pública 600 y la Revuelta Nacionalista". Recuperado el 3 de marzo de 2010, de pucpr.edu/alanzas/ateneodeponce/comenta22.htm.
- Zavarzadeh, M. (1976). *The Mythopoeic Reality*. Urbana: University of Illinois Press.
- Zeidner, L. (1 de junio de 2003). "Sex and Violins". *The New York Times Book Review*, 6.