

La salida del mar: sujeto y cuerpo masculino en tres cuentos puertorriqueños¹

Sandra Casanova-Vizcaíno²

Resumen: En este artículo examino tres cuentos puertorriqueños, “En el fondo del caño hay un negrito” (1954) de José Luis González, “¡Jum!” (1966) de Luis Rafael Sánchez y “En la popa hay un cuerpo reclinado” (1959) de René Marqués para trazar la cronología de un cuerpo masculino queer. La carencia de lenguaje en los personajes de estos cuentos contrasta con la mirada y la palabra que reciben de los demás. Este enfrentamiento empuja literalmente a los personajes a la orilla de un cuerpo de agua (río, lago, mar, respectivamente) y es ahí en donde estos cuerpos marginales pueden expresar deseo, insatisfacción y duda. El agua, como superficie inestable, recoge las dos caras del lenguaje en las tres narraciones: el lenguaje verbal que los sumerge en la profundidad y el escrito, que los rescata del olvido.

¹Un fragmento de este artículo se publicó bajo el título “Pígalión reclinado: género y deseo en ‘En la popa hay un cuerpo reclinado’ de René Marqués” en: *El mito de la mujer caribeña* (2011) Dagmary Olívar Graterol y Jesús del Valle Vélez, eds. Madrid: Ediciones de la discreta: 139-152. Si bien la primera versión publicada se concentra en el texto de Marqués y en el deseo de transformación del cuerpo masculino en uno femenino, en este caso trazo una cronología del sujeto masculino en tres cuentos puertorriqueños comenzando con la niñez y llegando hasta la adultez.

² **Sandra Casanova-Vizcaíno** es puertorriqueña. Realizó estudios en francés y estudios hispánicos en la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras. Posee una maestría en literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, España con una tesis sobre teatro dominicano post-trujillato. Actualmente está terminando un doctorado en estudios hispánicos en la Universidad de Pennsylvania con una tesis sobre literatura fantástica cubana del siglo XX. Sandra ha presentado en varias conferencias en Estados Unidos, España y Puerto Rico. Sus artículos sobre literatura caribeña y cine argentino han sido publicados en revistas en Estados Unidos y España. Contacto: sandramc@sas.upenn.edu

Palabras Clave: cuento puertorriqueño, René Marqués, “En la popa hay un cuerpo reclinado”, Luis Rafael Sánchez, “¡Jum!”, José Luis González, “En el fondo del caño hay un negrito”, cuerpo y lenguaje, masculinidad, teoría queer.

Abstract: This article examines three Puerto Rican short stories in order to trace a chronology of a masculine queer body: “En el fondo del caño hay un negrito” (1954) by José Luis González, “¡Jum!” (1966) by Luis Rafael Sánchez and “En la popa hay un cuerpo reclinado” (1959) by René Marqués. The characters’ lack of language in these narratives contrasts with the way others perceive them and define them. This clash literally pushes them to a water shore (river, lake and sea, respectively). Once there, these marginalized bodies are able to finally express desire, dissatisfaction and doubt. Water, an unstable surface, presents language in these short stories in two ways: verbal language, the one that pushes them deeper into the river, lake or sea; and, written language, the one that rescues them from oblivion.

Keywords: Puerto Rico short story, René Marqués, “En la popa hay un cuerpo reclinado”, Luis Rafael Sánchez, “¡Jum!”, José Luis González, “En el fondo del caño hay un negrito”, body and language, masculinity, queer theory.

los barcos, siempre los barcos,

*la bruma siempre la bruma,
el horizonte no suma
la medida de sus arcos.
yo hablé de unos ojos parcos
y de una piel requerida.
quise explicar la salida
del mar, porque a ciencia cierta
por esa negrura abierta
los barcos me dan la vida*

“Barcos”, Edwin Reyes.

En el poema “Barcos” (1977) el poeta puertorriqueño Edwin Reyes habla de un viaje en barco, de la salida al mar, ese espacio abierto asociado en el poema con el amor, la vida y con el lenguaje; “la poesía/ bruja del mar todavía/ los barcos me dan secretos”. El secreto, ligado a lo privado y oculto, prohibido quizás, surge en el mar, sobre un barco “por esa negrura abierta”. La contradicción aquí es evidente: lo que es compartido por pocos (cuando mucho), aquello que se relaciona con lo más íntimo e individual (el secreto), encuentra su lugar de revelación en el espacio amplio compartido por todos, el mar. La “negrura abierta” recoge esa contradicción:

lo cerrado y lo abierto; la vida y la muerte; lo divulgado y el secreto. De esta forma, el mar en el poema presenta un conflicto: en el espacio abierto, la palabra es limitada; aparece en forma de secreto que, por definición, no se puede divulgar sino que debe mantenerse callado. Tres cuentos de la narrativa puertorriqueña, “En el fondo del caño hay un negrito” (José Luis González, 1954), “¡Jum!” (Luis Rafael Sánchez 1966) y “En la popa hay un cuerpo reclinado” (René Marqués 1959), presentan personajes cuya proximidad al agua coincide también con su falta de lenguaje pero, también, con la divulgación de un secreto o rumor. Más aún, la imposibilidad de hablar en ellos entra en conflicto con la mirada y la palabra que les es arrojada por los demás; mirada y palabra que los empuja a la orilla del agua (río, lago, mar, respectivamente). Palabra y mirada estarán en pulsión constante en los cuentos. Esta tensión, a mi juicio, es la que construye (para luego transformar mediante la muerte y, en el caso extremo del cuento de Marqués, la castración) la cronología de un cuerpo masculino. Estos cuerpos darán vida a un sujeto marginal quienes movidos por el deseo, la insatisfacción o la duda, encuentran en el agua su lugar de posibilidad. El agua, como superficie inestable, recoge las dos caras del lenguaje en las tres narraciones: el lenguaje verbal que los sumerge en la profundidad y el escrito, que los rescata.

Los tres personajes de los cuentos, Melodía (“En el fondo del caño hay un negrito”), el hijo de Trinidad (“¡Jum!”) y el maestro (“En la popa hay un cuerpo reclinado”), respectivamente, comprenden una generación completa y la formación de un sujeto masculino que va desde la infancia hasta la adultez. El negrito Melodía, hijo de una

familia recién llegada al caño Martín Peña huyendo del desarrollo urbano desmedido que los deja sin tierra, sale en busca de ese “otro negrito” que lo mire desde el fondo del agua y le devuelva la sonrisa (59); el hijo de Trinidad, víctima de los insultos y del hostigamiento del pueblo por ser presuntamente gay “decidió irse del pueblo” sólo para ser interceptado por la muchedumbre y quedar arrinconado por ésta a orillas del río en donde termina sumergiéndose y ahogándose (56); y, finalmente, el maestro que navega sobre el bote mientras recuerda su vida junto a su esposa antes de matarla y convertirla en una suerte de mascarón de proa,³ para finalizar el viaje y su vida con su castración.

Si bien podríamos identificar a estos tres personajes como los protagonistas de los cuentos (los relatos giran en torno a sus vidas), todos, sin embargo, carecen de nombre propio (si pensamos en Melodía no tanto como un nombre sino como un calificativo) que los designe. Los mismos son identificados por una cualidad, un parentesco o una profesión. Este dato resulta significativo. Si pensamos en el nombre propio como aquello que individualiza a un sujeto, en el caso de los tres personajes la carencia de nombre propio hace imposible individualizarlos. Su identificación, por tanto, se vuelve más arbitraria y problemática. A pesar de que los personajes son identificados como sujetos masculinos (el niño, el hijo, el maestro) nada en sus apelativos confirma este dato, más bien lo pone en duda. Melodía

³ En realidad, el cuerpo de la mujer se ubica en la popa del barco, tal como indica el título del cuento. Sin embargo, la descripción de la posición del cuerpo y el propio título del cuento hacen recordar a un mascarón de proa. El hecho de que la mujer, que siempre mandó sobre el maestro, se ubique ahora en la parte trasera del bote resulta significativo porque concede poder y autoridad a la figura del maestro. Sin embargo, también hace pensar en un bote cuya dirección es incierta; es decir, el mascarón de proa abre el camino y encabeza la nave. En este caso, la mujer señala el final de la nave y la confusión del viaje.

(sustantivo femenino) es definido por la Real Academia Española como “dulzura y suavidad de la voz o del sonido de un instrumento musical”. La ironía no puede ser casual: mientras que el nombre del niño es asociado a la voz, ésta está comprometida en el personaje. Melodía no sabe hablar, “no había aprendido a entender las palabras pero sí a obedecer los gritos [del padre]” (57). Además, la risa (asociada a la alegría y al sonido ¿melodioso?) es la única forma de sonido que el niño puede emitir y escuchar del otro negrito como respuesta.

El hijo de Trinidad, por su parte, no sólo es descrito por el pueblo como “madamo” y “mujercita” (sustantivos que remiten a un sujeto femenino) sino que el nombre del pariente que lo identifica es igualmente indefinido; “Trinidad” lo mismo puede referirse a un hombre como a una mujer, como ya ha señalado Agnes Lugo-Ortiz (126). La definición religiosa de trinidad, además, apunta a esa confusión: tres personas en una única esencia. Lo que esto sugiere es una indeterminación en el género que se refuerza con los comentarios del pueblo que apuntan a un posible travestismo en el hijo de Trinidad. “–¡Que se perfuma con Com Tu Mi! –¡Que se pone carbón en las cejas! –¡Que es mariquita fiestera!” (56). Si para Judith Butler, el travestismo, entendido como parodia, logra desmontar la idea de que la heterosexualidad es la norma y la homosexualidad la desviación ya que no existe un original que copiar, en la narración del cuento, no obstante, el travestismo del hijo de Trinidad se convierte en un acto punitivo y vergonzoso al extremo de que el propio personaje termina encerrándose en su casa y modificando su vida para no tener que cruzarse con las sentencias del pueblo (*El género en disputa* 95). “El hijo de Trinidad ni prendía el fogón para no molestar. De sol a luna bajo el mismo techo.

De sol a luna como muerto en la tumba. De sol a luna como monja de claustro. De sol a luna desgarrando cicatrices. Así, hasta el día pensado” (Sánchez 57).

Finalmente, el maestro del cuento de Marqués, es el personaje que no se puede nombrar porque no hay forma de llamarlo, no tiene nombre. Sin embargo, antes de darle un nombre (o incluso señalar su profesión), la narración le otorga un cuerpo. Vemos, entonces, una preocupación por el cuerpo y por la construcción de una hombría, representada en la imagen del hombre atlético. Sus músculos, en la flexión rítmica, apenas si formaban relieve en los bíceps; meras cañas de bambú, apenas nudosos, sin la forma envidiada de otros brazos, a pesar de las vitaminas que en el anuncio del diario garantizaban la posesión de un cuerpo de Atlas, de atleta al menos. (130)

Aparte de no poseer nombres, las narraciones proponen una transformación en los cuerpos de los personajes. El caso más evidente es el de Melodía, cuya muerte está asociada a la búsqueda trágica del “otro negrito” (59). Sin duda, el otro negrito no es más que su reflejo, dato que el niño desconoce, y lo identifica como aquél que quiere ir a buscar. Melodía acude al borde del agua tres veces, mañana, tarde y noche, que coincide además, con la estructura del cuento dividido en tres partes. El primer encuentro con el otro negrito presenta un contraste en el tono el cual permanecerá en el resto del

cuento. La primera vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue temprano en la mañana del tercer o cuarto día después de la mudanza, cuando llegó gateando hasta la única puerta de la vivienda y se asomó para mirar hacia la quieta superficie del agua allá abajo.

Entonces el padre, que acababa de despertar sobre el montón de sacos vacíos extendidos en el piso, junto a la mujer semidesnuda que aún dormía, le gritó:

-¡Mire... eche p'adentro! ¡Diantre 'e muchacho desinquieta! (57)

La “superficie quieta” (¿pacífica?, ¿amplia?) se opone a los gritos, desorden y precariedad de la casa. El exterior de la vivienda se ofrece como el lugar donde el “muchacho desinquieta” puede expresar y explorar su curiosidad de niño. Adentro de la casa, lo que hay es hambre y escasez.⁴

La segunda vez que Melodía ve al otro negrito, en la tarde, se establece un intercambio de gestos entre ellos, una especie de comunicación no verbal que genera una complicidad y un deseo por volver. Melodía sonríe y el negrito del fondo le devuelve la sonrisa. “Entonces hizo así con la manita, y desde el fondo del caño

⁴ Luis Felipe Díaz en su ensayo “‘En el fondo del caño hay un negrito’ de José Luis González: estructuras y discursos narcisistas” señala esta distinción a través de la mirada. Mientras que la mirada de Melodía en el agua es de agrado, la mirada que se cruzan los padres al despertar (en el interior de la casa) es de sobresalto, “desagrado y ruptura” (132).

el otro negrito también hizo así con su manita” (González 59). La sonrisa y el saludo se vuelven gestos de reconocimiento del otro.⁵

Ya para la tercera vez, la visita se vuelve trágica. “Entonces Melodía sintió un súbito entusiasmo y un amor indecible hacia el otro negrito. Y se fue a buscarlo” (González 61). La búsqueda del otro cuerpo es la que genera la transformación de Melodía; el niño ya no es él mismo, sino que es él-en-el-otro (en la incorporación del otro mediante la muerte). Esta incorporación es el resultado directo del “amor indecible”, el deseo por el otro y por el reconocimiento que el otro hace de Melodía; en definitiva, un deseo/amor de sí mismo. Si la visita de Melodía al borde del caño para ver al otro negrito se repite hasta tres veces, es porque hay una compulsión, un deseo por ese otro sujeto que le responde imitándolo. Igualmente, la repetición del acto (ir hasta la orilla) y, una vez allí, la repetición de los gestos (la sonrisa y el saludo con la mano) apuntan a lo performativo (acciones repetidas); Melodía busca la aproximación al otro negrito que va eliminando la distancia entre ambos. Así, la distinción entre uno y otro (y entre sus acciones) comienza a borrarse: “Esta vez Melodía venía sonriendo antes de asomarse, y le asombró que el otro también se estuviera sonriendo allá abajo” (González 61). Para Butler (derivando de la teoría de Freud), la identificación con el otro responde a la pérdida de éste y, en

⁵ La lectura lacaniana del cuento que ofrece Luis Felipe Díaz relaciona las teorías psicoanalíticas con el mito de Narciso y el desarrollo de un espacio artístico por José Luis González opuesto al mundo capitalino-capitalista en el cual se contextualiza la historia de Melodía. Si bien este análisis presenta importantes observaciones de los personajes y las acciones en relación a la teoría de Lacan (como la relación entre el Orden Imaginario y el Orden Simbólico a partir de la imagen en el espejo, el complejo de Edipo, la huída del orden paternal), me interesa proponer otro acercamiento al cuento de González.

consecuencia, a un sentimiento de melancolía.⁶ Dejar de ver al negrito en las primeras dos instancias (mañana y tarde) debido a la interrupción de sus padres aumenta la curiosidad y el deseo de Melodía de volver a la orilla del caño.⁷ La interrupción se entiende aquí como una pérdida.⁸ La muerte, entonces, es la incorporación definitiva del otro negrito; es el cierre (no entendido como un fin) del círculo performativo: Melodía mirando al otro negrito (y vice-versa) *ad infinitum*. De esta forma, la distinción entre ambos desaparece; el cuerpo de Melodía queda por siempre transformado en el otro que es él mismo.

En “Jum!” la confusión de cuerpos ocurre en varios niveles. La más obvia aparece en la presentación del pueblo. “El pueblo”, podría decirse, es el antagonista del cuento. Es el pueblo entero quien comienza el rumor sobre el hijo de Trinidad y es el pueblo entero quien termina acorralándolo a orillas del río.

Lo esperaron. Satos sarnosos, satos tucos, satos cojos, satos con el guau en el hocico, en el lomo, en las patas. La jauría lo empujaba trecho abajo. Era una procesión. Él y los satos. Después, el pueblo. O mejor, el pueblo, después él, después los satos y al final, otra vez y siempre, el pueblo. (59)

⁶ Ver su ensayo “Imitation and Gender Insubordination” que aparece en Diana Fuss (ed.) *Inside Out: Lesbian Theory, Gay Theories*. New York. Routledge, 1991. 13-31. Ver, igualmente, el capítulo V “Género melancólico/Identificación rechazada *Mecanismos psíquicos del poder*. *Teorías sobre la sujeción* citado en la bibliografía de este artículo.

⁷ El caño aquí se refiere a un cuerpo de agua. Según la RAE se trata de un “curso de agua irregular y lento, sin ribera arenosa, por el que desaguan los ríos y lagunas de las regiones bajas”.

⁸ Es interesante señalar que las interrupciones en el movimiento de Melodía surgen a partir del lenguaje. La primera, cuando el padre le llama la atención para que vuelva a entrar en la casa, y la segunda cuando la madre lo llama a comer. Melodía, en cierta forma, huye de la palabra o, visto de otra manera, es la palabra la que empuja a Melodía hacia la orilla, aun cuando su intención sea la opuesta (traer a Melodía devuelta al interior).

Pero del pueblo no se distingue nadie en particular; se trata de un colectivo que actúa al unísono. De hecho, más que destacarse los cuerpos de los hombres y de las mujeres, son las voces las que adquieren importancia en el cuento. No hay más que leer las oraciones cuyo sujeto gramatical, en vez de ser un ser animado, es un sonido emitido por un conjunto de personas. La voz humana adquiere vida y poder. “Los satos asquerosos se quedaron en la orilla. Las sombras también. *Y las voces hirientes*” (Sánchez 60, cursiva mía). En “Jum!” no hay necesidad de sujeto particular porque no hay necesidad de establecer culpa ante las acusaciones (que el pueblo entiende como realidad); el pueblo entero ha llegado a un consenso. El veredicto para el hijo de Trinidad es rotundo: “¡Que no vuelva!”. Según Lugo-Ortiz, “la comunidad a la cual pertenece el hijo de Trinidad se unifica en un *habla* cada vez más rítmico y acompasado –un enunciado en el cual se construye la diferencia y se expulsa” (“Community at Its Limits” 123).⁹ Es la palabra la que ataca y empuja al hijo de Trinidad al vacío: “No bien hubo dado tres pasos se le vino encima una sombra y *le asestó la palabra*” (Sánchez 58, cursiva mía).

Por otro lado, el propio cuerpo del hijo de Trinidad está sujeto a una transformación. De un lado, él es parte de la comunidad, mientras que, de otro, es rechazado por ésta provocándole su muerte en el río. De hecho, la lectura de Lugo-Ortiz propone

⁹ Todas las citas de los artículos de Lugo-Ortiz son traducciones mías y se incluye el original a pie de página. “The community to which Trinidad’s son belongs becomes unified in an increasingly rhythmic and well-orchestrated parole –the utterance in which difference is constructed and ejected”

al cuerpo del hijo de Trinidad como la figura del “abyecto”, siguiendo la teoría de Julia Kristeva:

“El abyecto tipifica una crisis de significación, un instante en el cual las fronteras cognitivas parecen colapsar, y, en consecuencia, erosionan la inteligibilidad del orden comunal. El hijo de Trinidad no es un ‘otro’ externo sino, peor aun, el forastero interno que agita las demarcaciones internas de la comunidad. Por lo tanto, éste debe ser expulsado para poder salvaguardar la fantasía comunal de la inmanencia. Esta expulsión es llevada a cabo por la comunidad construyendo nuevas fronteras”. (“Community at Its Limits” 127)¹⁰

El hijo de Trinidad representa, ciertamente, una crisis de significación e identificación entre los miembros de la comunidad (sus límites geográficos y sociales). De todas formas, lo que me parece interesante, es el hecho de que si bien el hijo de Trinidad se convierte en lo abyecto su destierro no es total; una vez es lanzado al río, el hijo de Trinidad se convierte en un cadáver en descomposición hasta pasar a ser sedimento, parte *permanente* del suelo. Esta forma de estar o de permanecer es bastante problemática y, además, perversa. ¿Qué representa, entonces, el cuerpo muerto (y, más tarde, el cuerpo descompuesto) en “¡Jum!”? ¿Qué tipo de memoria, si alguna, del hijo de Trinidad persiste en la comunidad?

Victor Turner en *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, ha señalado que los

¹⁰ “The abject epitomizes a crisis of meaning, an instant in which cognitive borders seem to collapse, eroding the intelligibility of communal order. Trinidad’s son is not an external ‘other’ but, worse, the outsider inside that shakes the community’s inner demarcations. Therefore, he must be ejected in order to safeguard the communal fantasy of immanence. This ejection is performed by the community by raising new frontiers”.

ritos de paso (y Agnes Lugo-Ortiz clasifica el acorralamiento en el río como un rito de paso) se componen de tres etapas, a saber: separación, margen (o limen) y agregación.¹¹ Sin duda, la insistencia del pueblo en la extravagancia del hijo de Trinidad responde a una necesidad del pueblo de identificarlo con aquello que la norma rechaza: la homosexualidad y el travestismo (y el hijo de Trinidad encarna esto).¹² Despreciar el cuerpo del hijo de Trinidad mediante la separación del pueblo es la forma de establecer los parámetros y límites ideológicos de la comunidad. Sin embargo, la transformación de la materia y su reintegración con la naturaleza es, entonces, una forma de reincorporar entre los miembros de la comunidad esa tensión pero, esta vez, de modo menos obvio. Sin el oscuro objeto del deseo entre ellos, la homogenización es más fácil y el recuerdo del ahogamiento permanece como sentencia no escrita para aquel/aquella que quiera desafiar la norma.

¹¹ “La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (‘un estado’), o de ambos; durante el período liminal intermedio, las características del sujeto ritual (el ‘pasajero’) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercer fase (reagregación o reincorporación) se consume el paso. El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones vis à vis otros de un tipo claramente definido y ‘estructural’; de él se espera que se comporte de acuerdo con ciertas normas dictadas por la costumbre y ciertos principios éticos vinculantes para quienes ocupan posiciones sociales en un sistema de tales posiciones (101-2)

¹² Interesantemente, Lugo-Ortiz analiza el cuento en términos de una identificación nacional frente a la diferenciasexual presente en la comunidad. “In the story, orality becomes the word of the law, of the community as law, and silence the voice of the ‘other’. This is a literary (allegorical) strategy for rethinking the mechanisms of national self-identification and its dynamics of inclusions and exclusions by thematizing a process of communal formation vis à vis sexual difference. It is also a strategy to utter other disenfranchised social sector, which have been unrecognized by discourses of national liberation” (“Community at Its Limits”, 124). [En el cuento, la oralidad se convierte en la palabra de la ley, de la comunidad como ley y el silencio, la voz del ‘otro’. Esto es una estrategia literaria (alegórica) para repensar los mecanismos de auto-identificación nacional y las dinámicas de inclusión y exclusión al tematizar el proceso de formación comunal frente a la diferencia sexual. También es una estrategia para nombrar otros sectores sociales marginados, los cuales no han sido reconocido por los discursos de liberación nacional]

No obstante, antes de esta transformación: de cuerpo humano (pasando por la previa confusión de géneros masculino-femenino) a parte íntegra de la tierra y del agua que rodea al pueblo, el hijo de Trinidad sufre otra caracterización de boca del pueblo. Una vez el pueblo lo persigue y acorralla la narración describe el clímax de la historia, justo antes de su caída al río, de la siguiente forma:

Llegó al río.

-¡Mariquita!

-¡Mariquita!

-¡Mariquita!

El agua era fría y la sangre era caliente.

-¡Cochino!

-¡Marrano!

-¡Cochino! (60)

De ser la “loca”, “loqueta”, “madamo” y “mujercita” (una mujer) a ser el “patito”, “patuleco”, “mariquita”, nombres que remiten a lo animal pero que siguen identificándolo con un homosexual, el hijo de Trinidad se convierte en un “cochino” y “marrano”, es decir, en un cerdo, animal asociado a la suciedad y a los excesos. La deshumanización del hijo de Trinidad completa su ciclo al final del relato con su

transformación en un animal. A partir de ese momento ya sólo queda la completa descomposición del cuerpo.

En el cuento de René Marques las descripciones de los dos cuerpos (el que rema, y el cuerpo reclinado) parecen confundirse desde un inicio hasta el punto de que es difícil distinguir de quién se habla.

A pesar del sol inmisericorde, los ojos se mantenían muy abiertos. Las pupilas, ahora, con esta luz filosa, adquirirían una transparencia de miel. La nariz proyectada al cielo, y el cuello en tensión, parecían modelados en cera: ese blanco cremoso de la cera, esa luminosidad mate del panal convertido en cirio. Lastima que el collar de seda roja ciñera la piel tan prietamente. Lucia bien el rojo sobre el blanco cremoso de la piel. Pero daba una inquietante sensación de incomodidad, de zozobra casi.(129)

El cuerpo del maestro y el de su difunta esposa navegan juntos en un espacio reducido. Por momentos pareciera que ambos están vivos pero, también, que ambos están muertos, pues se trata de dos cuerpos silentes a la deriva en el bote. “Porque hay un absurdo cruel en el sentido equilibrio de ese alguien responsable de todo; que no es equilibrio, que no tiene en verdad sentido, que *no es igual a mantener el bote a flote con dos cuerpos*, ni hacer que el mudo gire sobre un eje imaginario [...]” (131, cursiva mía).

Para Lugo-Ortiz, la acción final del maestro propone la transfiguración del hombre en un cuerpo de mujer. “El pene será el último regalo que le ofrezca el personaje masculino a ella, cerrando así el ciclo de emasculación con un gesto de auto-destrucción, con su propia transfiguración en una mujer: él es el falo que la mujer puede poseer tan sólo en la muerte (“Nationalism, Male Anxiety and the Lesbian Body”, 86).¹³

Pero ya desde el principio hay una confusión entre ambos cuerpos y, por ende, sexos, que apunta a la transfiguración final del cuento. “Ninguna de sus sensaciones correspondía a la realidad inmediata. Pero el bote avanzaba. Y su propio vientre escuálido formaba arrugas más arriba del pantaloncito de lana. Y abajo, entre sus piernas, el bulto exagerado a pesar de lo tenso del elástico” (130).

El vientre, una de las partes del cuerpo más asociada con la mujer y la maternidad es el foco de atención en la descripción del maestro. La elección del término “vientre” sobre “estómago”, “barriga”, “panza”, etc. no puede ser casual. Inmediatamente, el lector piensa en la frase “el vientre materno”. Sólo que se trata del vientre masculino, incapaz de concebir hijos y, en el caso del maestro, porque se trata de uno “escuálido”, además. Es un vientre “flaco” y “macilento” que no puede crear vida (130). Y más adelante, “Observó su propio pecho hundido. *Debo hacer ejercicio. Es una vergüenza.* La franja estrecha de vellos negros separando apenas

¹³ “This [the penis] will be the final gift offered to her by the male character, closing the cycle of emasculation with a self-destructive gesture, with his own transfiguration into a woman: he is the phallus that the woman can possess only in death”

las tetillas” (130). Con “tetillas” ocurre lo mismo que con “el vientre”. El profesor no posee senos (asociados con la lactancia), pero su cuerpo tampoco es, sin embargo, un cuerpo excesivamente masculino. Apenas una “franja estrecha” de pelo le cubre el pecho. Esta imagen reafirma la ambigüedad de género en el profesor y lo acerca a un ser andrógino. Por otro lado, esa obsesión del maestro con su aspecto físico (destacada en frases como “Debo hacer ejercicio. Es una vergüenza”, “Dejaré de fumar. Me estoy matando”, etc.) se asemeja mucho a la de su mujer: “-No, así no quiero. Los hijos deforman el cuerpo” (Marqués 135). El maestro porque no puede y la esposa porque no quiere, ambos cuerpos rechazan la maternidad, símbolo de lo nuevo y de la renovación.

La alusión a la maternidad contrarresta en el mismo párrafo con la virilidad desmedida (e inútil) del bulto exagerado en el pantalón del maestro. El maestro, entonces, es el hombre y la mujer a un tiempo. Lugo-Ortiz explica que el cuerpo del maestro responde a una economía de carencia (“economy of lack”) de la cual “el bulto exagerado” es la excepción que viene a representar aquello que no debería estar ahí (“Nationalism, Male Anxiety and the Lesbian Body” 85). Es decir, su aspecto físico oscila entre lo femenino (el vientre escuálido, las tetillas, el poco vello) y lo excesivamente masculino (el pene). Pero es precisamente lo masculino lo que no logra estar a tono con el resto de su cuerpo (y de ahí, quizás, la necesidad del maestro de hacer ejercicio y obtener el cuerpo de un atleta).

De acuerdo a Mikhail Bakhtin, en su estudio sobre la obra de Rabelais, existen dos imaginarios sobre el cuerpo: el “cuerpo grotesco” y el “nuevo canon corporal”. Según el autor, del cuerpo grotesco se distingue lo protuberante (la boca, la nariz, el falo, etc.), aquello que parece prolongarse y casi separarse del cuerpo para unirse con otros y con el mundo exterior. Igualmente, están los orificios y las entrañas (espacios que promueven el intercambio de flujos) y de ahí que el cuerpo grotesco se asocie con lo escatológico, la cópula, el embarazo, el desmembramiento, el sudor, etc. De esta forma, el cuerpo grotesco se presta para la “exageración positiva” o las descripciones hiperbólicas. Por otro lado, estas partes del cuerpo pueden desprenderse y llevar una vida independiente, ya que esconde el resto del cuerpo como algo secundario (Bajtín 285).¹⁴ Igualmente, la imagen grotesca nunca presenta un cuerpo individual sino que construye un “cuerpo doble”: “Como ya hemos señalado, el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y el mundo es absorbido por éste [...] En la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro más viejo”. El bulto exagerado del maestro es justamente lo que lo separa (y distingue) del cuerpo inmóvil de su esposa sobre la popa del bote. La escena de castración presenta esa imagen de un cuerpo deforme, cubierto por

¹⁴ Lo “secundario” en el cuerpo del maestro es ese bulto desmedido porque no puede utilizarlo para embarazar a su esposa ni para ejercer intimidación o atracción sexual en ella. Es secundario, también, porque es de lo que se puede prescindir y, por lo tanto, cortar. Lo principal en el cuerpo del maestro es su vientre escuálido y su pecho, partes que no pertenecen del todo a lo grotesco. Ese ser y no ser grotesco al mismo tiempo coincide con el ser y no ser masculino del maestro y la constante alusión a la reconstrucción del cuerpo tanto el suyo como el de ella.

un “despojo” en busca de la belleza incomparable y casi perfecta del cuerpo femenino ya muerto.

Con la mano izquierda agarró el conjunto de tejido esponjoso y *lo separó lo más que pudo de su cuerpo*. Levantó el cuchillo al sol y de un tajo tremendo, de espanto, cortó al ras de los vellos negros. El alarido, junto al despojo sangrante, fue a estrellarse contra el cuerpo inmóvil que permanecía apoyado suave, casi graciosamente, sobre la popa del bote. (146, cursiva mía)

Aparte de la mirada (la de los otros y la desí mismos) que transforma los cuerpos de los tres personajes, hay otro elemento que destaca en las historias. Probablemente, lo que más llama la atención de éstas es el hecho de que sus personajes no hablan. Es decir, los tres se ubican afuera del lenguaje. Melodía es aún muy pequeño para hablar y el hijo de Trinidad no responde nada ante la gritería del pueblo sino que se limita a escuchar y esconderse. El caso del maestro es algo particular y me gustaría comenzar por éste.

La narración en “En la popa hay un cuerpo reclinado” se divide en dos niveles: de un lado, la tercera persona omnisciente que relata el presente de la historia (el viaje en el bote) a la vez que retoma y recrea momentos particulares anteriores al viaje final y, de otro lado, el monólogo interior del maestro que recuerda y narra su vida hasta ese momento al igual que reflexiona sobre el presente. El diálogo coherente,

entonces, sólo es posible en el recuerdo, en el pasado que atormenta. En el presente de la acción el maestro no habla, se limita al “alarido” en el momento de la castración. Ante un acto brutal y violento, cuyo dolor físico y psicológico no se puede describir, el alarido, como forma ininteligible de la palabra, es la única posibilidad de enunciación para el maestro. Entonces, si bien la eliminación de su falo descomunal funciona como intento de imitar el cuerpo admirable de su esposa (que pertenecería al nuevo canon corporal descrito por Bajtín)¹⁵ la última imagen que presenta el narrador del cuento (el hombre en rictus de dolor) regresa al maestro a su lugar de origen: el cuerpo grotesco e incompleto. La boca, de acuerdo con Bajtín, es esencial para la imagen grotesca. De hecho, el rostro de este tipo de cuerpo se reduce a una boca, pero no a cualquiera, sino que se trata de una boca semi-abierta, que forma el “abismo corporal abierto y engullente” (Bajtín 285). La boca del maestro, en un grito que expresa dolor (¿frustración?, ¿alivio?) consume el cuerpo que está delante de él y la perfección que éste representa. Nótese que en la última oración del cuento “el alarido” es el sujeto gramatical que “fue a estrellarse” contra la mujer. Es casi como si la boca del maestro enguliese su falo junto con el

¹⁵ De acuerdo a Bajtín, el nuevo canon corporal supone lo contrario al cuerpo grotesco. “El rasgo característico del Nuevo canon –teniendo en cuenta todas sus importantes variaciones históricas y de género- es un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo” (288). El cuerpo de la esposa responde a esta estética. Su rechazo a la maternidad y, por lo tanto, a la penetración del pene de su esposo (“y ella insiste en que lo eche afuera para conservar el cuerpo bonito y lucir el traje nuevo [...] si tan siquiera fuese para gozarlo (su cuerpo, digo), pero apenas me deja, con esa angustia de lo incompleto [...]”) (Marqués 139) para conservar intacto su cuerpo apuntan a esa idea de lo individual e impenetrable que menciona Bakhtin. Incluso, aún cuando llega a tener un hijo, éste muere, prueba de la imposible división (y reproducción) de la madre. El hijo, por su parte, fruto de la unión entre el cuerpo grotesco del maestro y el cuerpo idealizado de su esposa, nace enfermo con pocas posibilidades de sobrevivir. El hijo es el cuerpo deformado. “Pero lento, angustioso, enloquecedor, saliendo de la incisión en la garganta del nene por el tubo de goma con olor a desinfectante” (Marqués, 136). El hijo agonizante, cuyo cuerpo está penetrado por tubos de alimentación, es el fracaso total de la unión de sus padres.

cuerpo ajeno hacia un abismo interior. Así, “desnudo en el vientre del bote”, como si la embarcación fuese ahora la madre de ambos, el cuerpo grotesco del maestro renace en uno nuevo (Marqués 146).¹⁶

Pero ese renacer en un cuerpo nuevo viene acompañado de, primeramente, la eliminación de su órgano reproductor y de su virilidad y, finalmente, la muerte del cuerpo-hombre. La hombría (“las cosas de hombre”) en el maestro comenzó a manifestarse desde muy chico. “Eres tan niño. Y tienes ya cosas de hombre. *Y no supe si lo decía porque escribía a escondidas o por lo otro*” (Marqués 131). “Lo otro”, se insinúa, es la masturbación y la iniciación sexual del personaje con “las nueve muchachas”. “*Y comprobaron [las nueve muchachas] que sí, que yo tenía cosas de hombre, y gozaron mucho, sobre todo la bajita de muslos duros y mirada blanda como de níspero. Pero fíjate que eso no es ser hombre. Porque ser hombre es tener un sentido propio*” (Marqués 131). El maestro accede a la escritura y a la sexualidad, aparentemente, a un mismo tiempo. Curiosamente, es la escritura la actividad que se hace a escondidas; el acto sexual, sin embargo, no se esconde, sino que se promueve.¹⁷ La búsqueda del “sentido propio” lleva al maestro a

¹⁶ El alarido es, entonces, el único sonido que marca la transformación del cuerpo del maestro: su renacer en un cuerpo nuevo. Curiosamente, el alarido es también el ruido de la mujer en el momento del parto, asociado con el cuerpo grotesco.

¹⁷ Para Lugo-Ortiz, la pluma representa el primer falo y es la madre quien inicia el proceso de castración prohibiéndole la escritura. “The mother figure not only inhibits his sexuality but also deprives him of his first phallus: the pen –which for Marqués, we recall, was the privileged instrument in the hands of the virile writer to counteract Puerto Rican docility, thus the seminal instrument for building the nation” (“Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body”, 87). [La figura de la madre, no sólo inhibe su sexualidad sino que también lo priva de su primer falo: el bolígrafo el cual para Marqués, recordemos, era el instrumento privilegiado en las manos del escritor viril para contrarrestar la docilidad puertorriqueña, es decir, el instrumento seminal para construir la nación]. Con “docilidad puertorriqueña”, Lugo-Ortiz se refiere a la colección de ensayos de René Marqués, “El puertorriqueño dócil” escritos entre 1953 y 1971 y en los cuales intentaba explicar la psicología del puertorriqueño.

abandonar la escritura para intentar sustituirla mediante el matrimonio con una mujer “de buena cuna” y saciar esa “hambre de amor” que no era otra cosa que su propia insatisfacción sexual.

Y tampoco era [el sentido de la vida] en escribir: Deja esas tonterías, hijito, sino en una profesión, la que fuese, que no podía ser otra sino la de maestro, porque no siempre hay medios de estudiar lo que más se anhela [...] Y yo creí que al final mi vida tendría un sentido. Pero no se puede llenar una vida vacía de sentido como se ahíta una almohada con guano, o con plumas de ganso, o con plumas más suaves de cisne. Porque ya yo era maestro. Y no pasaría necesidades, teniendo una carrera, como había asegurado ella, ni escribiría jamás [...] Y me casé contigo que entonces tenías los pechitos erguidos y eras de buena cuna, y creí que sería hombre de provecho porque no fui más a la casa vieja de balcón en ruinas [...] Y esa hambre de amor que yo tenía desde chiquito y que no saciaban las muchachas de la casa vieja [...] estaba en mí para que tú la saciaras, y por eso no escribí ya más [...]
(Marqués 132-3)

La extensa cita del cuento muestra el paso de la escritura a la sexualidad y el triunfo de ésta. El maestro en el cuento de Marqués opta por entregarse a las supuestas funciones de su cuerpo masculino (primero con las nueve muchachas y luego con el cuerpo perfecto de su esposa –perfecto física y socialmente); el maestro confunde

el deseo por emular el cuerpo ideal de su mujer con el de consumirlo en un acto sexual y en la reproducción de su hijo. Ambas prácticas (*ser* el cuerpo/*ser* como el cuerpo de su mujer y *poseer* el cuerpo de su mujer) son formas de deseo que tienen que ver con una identidad sexual. Poseer el cuerpo de la mujer (dado que el maestro *tiene* cosas de hombre –nótese que *tener* no es lo mismo que *ser*) responde a un discurso normativo en el cual el hombre sólo puede sentir deseo erótico por la mujer y, por lo tanto, su cuerpo debe ser viril y atractivo para ésta (lo cual garantizaría la conservación de la especie humana por medio de la cópula). En este sentido, el maestro posee el sexo (representado por el “bulto exagerado”) adecuado para formar pareja y familia con una mujer.

De esa forma, la palabra nunca pronunciada (y renunciada) por el maestro a través de la escritura¹⁸ (acto oculto y prohibido) podría ser el modo de rechazo de un mundo homogenizado representado en la vida del maestro mediante una profesión, un matrimonio, un hogar, un hijo, una vida social. Pero no escribe sino que, subido al bote, reflexiona y su reflexión se convierte en un discurso que podría considerarse misógino.¹⁹

[...] y por eso no escribí ya más, y todo ello para que estés ahora ahí, quieta, en la popa del bote, como si no oyeras ni sintieras nada, como si no supieras

¹⁸ Entiendo aquí la escritura como una expresión artística-libre que se opone a la enseñanza, actividad reguladora, que debe asumir y reproducir el maestro a través de su profesión y de ahí que la escritura, la única posibilidad del profesor de expresar un conflicto, quede censurada. El monólogo interior en el cuento sustituye a la escritura que nunca se dio. En términos de estilo, éste (el monólogo) es más libre, desordenado y sincero contrario a la escritura de diálogos que sigue una estructura más formal.

¹⁹ Ver el artículo de Efraín Barradas. “El machismo existencialista de René Marqués: relecturas y nuevas lecturas”. *Sinnombre*. 8.3 (1977): 69-81.

que estoy aquí, gobernando la nave, yo, por vez primera, hacia el rumbo que escoja, sin consultar a nadie, ni siquiera a ti, ni a mi madre porque está muerta, ni a la principal de esa escuela donde dicen que soy maestro [...], ni a la senadora que demanda que yo vote por ella, ni a la alcaldesa que pide que yo mantenga su ciudad limpia, ni a la farmacéutica que exige que yo, precisamente yo, le pague la cuenta atrasada, sonriendo, como sonríen los seres que tienen siempre la vida o la muerte en sus manos, ni a la doctora que atendió al nene, ni a todas las que exigen, y obligan, y piden, y sonríen, y dejan a uno vacío, sin saber que ya otra había vaciado de sentido, desde el principio, al hombre que no pidió estar aquí, ni exigió nunca nada [...]. (133-4)

Propongo aquí una lectura distinta. La frase “al hombre que no pidió estar aquí” me parece imprescindible para ello. La relación entre el maestro y las mujeres, para Lugo-Ortiz, es parecida a una conspiración. “Esta diatriba, expresada en un fluir de conciencia, entremezcla algunos de los elementos que el personaje cree conspiran en contra de su masculinidad. El más evidente entre éstos es, por supuesto, la colocación de las mujeres en posiciones de poder social” (“Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body” 86).²⁰ Si bien es cierto que el maestro expresa una suerte de odio o resentimiento hacia las mujeres, es igualmente cierto que hay una fascinación con el cuerpo femenino al extremo de la admiración desmedida. Desde la muchacha “de muslos duros y mirada blanda como de níspero” pasando por el

²⁰ “This stream of consciousness diatribes intermingles some of the elements that the character perceives to conspire against his masculinity. The most obvious among them is, of course, the placement of women in positions of social power”

cuerpo de su esposa “de pechitos erguidos”, hasta llegar a la perfección del cuerpo muerto. “El cuerpo en la popa seguía ejerciendo una fascinación *indescriptible*” (Marqués 135, cursiva mía). Lo que destaca también de la belleza del cuerpo, que no puede expresarse en palabras, es que la aleja del mundo de los vivos. La esposa alcanza el máximo de belleza una vez asesinada por el maestro. “Lo pedía, dentro de la trusa azul, reclinada en la popa, aquella criatura radiante y juvenil, *de belleza sobrehumana*” (Marqués 145, cursiva mía). El cadáver de la mujer es la creación del maestro porque es éste quien la envenena, viste, y acomoda “graciosamente” en el bote. Este embelesamiento del maestro hacia el cadáver de su esposa recuerda al lector al mito clásico de Pigmalión. Según la tradición griega, Pigmalión era un escultor que creó una estatua en mármol de una mujer de admirable belleza. Pigmalión se enamora de su obra y reza a Venus para que se apiade de él. Galatea, la escultura del artista, cobra vida y le corresponde en amores a Pigmalión con quien tiene un hijo, Pafos.²¹

El amor de Pigmalión hacia Galatea surge de la mirada y se consume cuando ésta cobra vida. En el caso del maestro ocurre el proceso contrario. La mirada enamorada hacia el cuerpo de la mujer surge cuando ésta ya está muerta. Con lo cual, se trata de un Pigmalión a la inversa. El maestro, inconforme con su propio cuerpo, encuentra satisfacción en el de ella. “[...] que no tengo la culpa de poseer lo que ella no tiene y nunca pedí a nadie” (Marqués 144). Ese “no pedí”, repetido varias veces con referencia a lo masculino, es el rechazo a su sexo/género

²¹ Ver el libro X de la *Metamorfosis* de Ovidio.

impuesto. Es, quizás, la expresión del deseo por el cuerpo de su esposa o por un cuerpo femenino en general que, para el maestro, resulta ser el cuerpo perfecto. Tan sólo hay que leer las descripciones y el detallado y hasta poético lenguaje que utiliza para hablar de ellas. Las palabras “suave” y “graciosamente” describen constantemente a la mujer que parece una estatua: “La nariz, proyectada al cielo, y el cuello en tensión, parecían modelados en cera: ese blanco cremoso de la cera, esa luminosidad mate del panal convertido en cirio” (Marqués 129). El supuesto odio a la mujer se convierte, entonces, en el deseo por ser la mujer.

Recordemos que para Judith Butler la formación del género tiene mucho que ver con el deseo y la melancolía.²² En el caso de la heterosexualidad masculina (considerada la norma), ésta se construye a partir del rechazo de la feminidad (lo femenino) en una edad temprana que, en consecuencia, se torna en deseo. “Si el hombre deviene heterosexual repudiando lo femenino, ¿dónde puede habitar el repudio sino en una identificación que su carrera heterosexual buscará negar” (*Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción* 152). “El hombre que no pidió estar aquí” es, entonces, el hombre que ha tenido que encarnar lo masculino como única posibilidad de identificación. A través de la castración “el hombre que no pidió estar aquí” transforma su género en el objeto deseado.

Que la oralidad está presente en el cuento de Luis Rafael Sánchez (en realidad, en toda su obra) es de sobra conocido y estudiado por varios críticos. En “¡Jum!”,

²² Ver nota 5.

como indica Agnes Lugo-Ortiz, la oposición entre la oralidad de la comunidad y el silencio del hijo de Trinidad, apunta a un ritual/performance que sirve para re-marcar los límites del pueblo mediante la persecución del cuerpo silente del hijo de Trinidad, cuyo performance la crítica compara con el de un mimo (“Community at Its Limits” 125). La narración abre con el triunfo del rumor. “El murmullo verdereaba por los galillos” (55). Lo que sorprende de la frase es la fuerza que posee. El rumor, un “ruido vago, sordo y continuado” tiene, sin embargo, en el cuento un poder indescriptible; su crueldad y omnipresencia prácticamente lo convierte en una afirmación más que en un supuesto.

Que el hijo de Trinidad se prensaba los fondillos hasta asfixiar el nalgatorio.
Que era ave rarísima asentando vacación en mar y tierra. Que el dominguero se lo ponía aunque fuera lunes y martes. Y que el chaleco lo lucía de tréboles con vivo de encajillo. De las bocas comenzó a salir, en altibajos, el decir colorado, pimentoso, maldiciente.

-¡Jum!

En cada recodo, en cada alero, en las alacenas, en los portales, en los anafres, en los garitos.

-¡Jum!

Por las madrugadas, por los amaneceres, por las mañanas, por los mediodías, por las tardes, por los atardeceres, por las noches y las medianoches.

-¡Jum! (55)

El rumor del pueblo podría considerarse lo que Butler llama *injurious speech* (discurso injurioso), “la palabra que no sólo nombra al sujeto social, sino que lo construye al nombrarlo y lo construye mediante una interpelación violenta” (“Burning Acts, Injurious Speech” 219).²³ La interjección en el cuento tiene dos funciones: por un lado, resume y expresa todas las acciones que se le adjudican al hijo de Trinidad (asociadas con su homosexualidad). Por el otro, se convierte en la interpelación por excelencia para llamarlo. El pueblo entero domina el código. Por lo tanto, *decir* “jum” equivale a *nombrar* al hijo de Trinidad. Así, acción y nombre quedan recogidos en una sola palabra y proyectan un cuerpo (o la idea particular de un cuerpo). Lo que él es y lo que hace queda marcado, ante todo, por el decir del pueblo, que cubre el espacio exterior. Pero, el espacio físico disponible para el hijo de Trinidad es limitado. Encerrado en su casa, las posibilidades de refutar el murmullo impuesto son pocas. Es decir, la lucha entre las convenciones culturales y la autonomía del cuerpo (los “embodied acts”) no encuentra fácil solución en el hijo de Trinidad porque se complica con una dimensión espacial (adentro y afuera).

Curiosamente, el encierro en la casa del hijo de Trinidad, es decir, su “coming-in”, se convierte en su “coming-out” definitivo.²⁴ Para poder existir como homosexual, el

²³ La traducción es mía.

“The word that not only names a social subject, but constructs that subject in the naming, and constructs that subject through a violating interpellation”

²⁴ Por “coming-in” me refiero a la entrada del hijo de Trinidad al interior de la casa. Esta se opone al coming-out que tendría dos significados: el literal, es decir, salir de la casa y el metafórico, declarar abiertamente su homosexualidad.

hijo de Trinidad debe invertir el movimiento: (re)entrar y no salir.²⁵ Incómodamente ubicado en una ambivalencia espacial (¿como el género?), el cuerpo del hijo de Trinidad no puede escapar la fuerza del lenguaje que proviene del exterior de la casa, lo extrae de ésta y lo expulsa del pueblo. Y, mientras que el hijo de Trinidad es incapaz de hablar, el pueblo habla en exceso hasta el extremo de deformar el lenguaje (“¡Mariquitafiesteramariquitafiesteramariquitafiestera!”) y convertir al personaje en una materia deforme. El cuerpo del hijo de Trinidad parece estar irremediabilmente sujeto al poder transformador de la comunidad que termina por hacerlo un “garabato” (alusión visual y verbal) cubierto de sangre. “El hijo de Trinidad se retorció como un garabato [...] Extendidos los brazos como cruces [...] La sangre calentando por la carne” (Sánchez 59).

El lenguaje en el cuento de José Luis González aparece como algo problemático. Como ya he señalado, Melodía no sabe hablar aún y, sin embargo, es capaz de “comunicarse” con el otro negrito en el fondo del agua. Esta idea de la comunicación no verbal se opone a la falta de comunicación entre los padres de Melodía, quienes sí pueden hablar.

²⁵ Judith Butler explica esto en su ensayo “Imitation and Gender Insubordination”. “[...] so we are out of the closet, but into what? What new unbounded spatiality? The room, the den, the attic, the basement, the house, the bar, the university [...] For being ‘out’ always depends on some extent on being ‘in’; it gains its meaning only within that polarity. Hence, being ‘out’ must produce the closet again and again in order to maintain itself as ‘out’” (23). [así que estamos fuera del armario, pero ¿en dónde ahora? ¿En qué nuevo espacio sin límites? La habitación, el estudio, el ático, el sótano, la casa, el bar, la universidad [...] Estar ‘afuera’ depende hasta cierto punto de estar ‘adentro’; es tan sólo en esa polaridad que ‘estar afuera’ adquiere su significado. De ahí que ‘estar afuera’ debe producir el armario una y otra vez para poder mantenerse ‘afuera’ de éste] (la traducción es mía).

El hombre se sentó sobre los sacos vacíos.

-Bueno- se dirigió entonces a ella-. Cuela el café.

La mujer tardó un poco en contestar:

-No queda.

-¿Ah?

-No queda. Se acabó ayer.

Él casi empezó a decir: “¿Y por qué no compraste más?”, pero se interrumpió cuando vio que la mujer empezaba a poner aquella otra cara, la cara que a él no le hacía gracia y que ella sólo ponía cuando él le hacía preguntas como esa. (González 58).

Lo que se desprende de este “diálogo” es una violencia contenida por parte del hombre y una incomodidad irresoluble en ella. No pareciera existir entre ellos la complicidad que hay entre Melodía y el otro negrito. Ello es posible, quizás, a que el proceso de construcción del género (identidad) en Melodía es distinto al de sus padres. Si, de acuerdo a Butler, “el género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” las identidades de los padres de Melodía muestran un fracaso porque están ya asumidas (*El género en disputa* 273). Ella, alimentar al hijo, colar el café, etc.; él,

buscar el dinero, regañar al hijo. Estas tareas pertenecen a una sociedad cuyos roles están definidos, ordenados y no se pueden alterar. Melodía, que no puede hablar, va reformulando su identidad a través de la repetición de sus actos (asomarse a la superficie del agua, reírse, saludar, lanzarse). Su triunfo es, entonces, la perpetuación de este movimiento.

Donde único estos cuerpos parecen ser rescatados en los cuentos es, irónicamente, en donde mueren.²⁶ El cuerpo de agua en donde se sumergen (el caño, el río, el mar) no representa necesariamente el final de sus vidas sino que es allí donde comienza la transformación del cuerpo y la posibilidad del secreto como “performance subversivo”, o dicho por Deleuze y Guattari: “El secreto como secreción. Es necesario que el secreto se inserte, se insinúe, se introduzca entre las formas públicas, haga presión sobre ellas y haga actuar a sujetos conocidos” (288). Curiosamente, es a través de la escritura de esta transformación corporal que el secreto se convierte en el motor performativo del género y no en el “bulto exagerado” que hay que eliminar de la comunidad. Tanto Melodía y su familia (los “negroh arrimaoh” al caño), el hijo de Trinidad y el maestro (incómodo en una clase social a la cual su esposa le obliga a pertenecer) son los despojos grotescos que no tienen espacio (ni voz) en la sociedad (ese cuerpo impoluto y perfecto) en la que se insertan.

²⁶ Otro aspecto interesante que vale resaltar como futuro objeto de estudio es la relación entre el lenguaje-agua y la estructura narrativa de los tres cuentos. Allí donde terminan y se transforman los cuerpos es en donde concluyen las tres narraciones. El movimiento de los cuerpos marca el desarrollo de las historias. En este sentido, el cuerpo es utilizado *como* lenguaje. Al igual que el lenguaje hablado de los otros (los padres, la comunidad, la esposa, la sociedad en general) construye/destruye el cuerpo de los personajes, es a partir de éstos que se construye el lenguaje escrito, el cuento, que representa el triunfo del sujeto masculino marginal.

Pero, si bien la ausencia de lenguaje condena, en cierta forma, a los personajes porque los empuja a los límites, es a través de la palabra escrita que éstos vuelven a surgir de la profundidad del agua. Así, se vuelven pertinentes las palabras de Elaine Scarry sobre el cuerpo humano y el lenguaje: “La voz humana, la palabra escrita, regulan continuamente la aparición y desaparición del cuerpo humano” (ix).²⁷ ¿Qué importancia tiene que la escritura recupere estos personajes/cuerpos? ¿Que sea en la narrativa que se produzca lo que Scarry llama el “lifting of the body into language” (el levantamiento del cuerpo en el lenguaje)? (xv). Aquellos cuerpos a los que no les está permitido vivir en un espacio social van a la mar, el espacio alejado del rechazo, en donde encuentran la vida y la aceptación del secreto. La literatura sería como esos barcos que “me dan la vida” en el poema de Edwin Reyes y “la salida del mar” en los tres cuentos es, entonces, la entrada a la literatura del cuerpo marginal.

²⁷ La traducción es mía.

“The human voice, the written word, continually regulate the appearance and disappearance of the human body”

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Barradas, Efraín. “El machismo existencialista de René Marqués: relecturas y nuevas lecturas”. *Sin nombre*. 8.3 (1977): 69-81.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trans. María Antonia Muñoz. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.
- . “Burning Acts, Injurious Speech”. *The Judith Butler Reader*. Ed. Sara Salih y Judith Butler. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. 212-239.
- . “Imitation and Gender Insubordination”. *Inside Out: Lesbian Theory, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 13-31.
- . *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Trans. Jacqueline Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Díaz, Luis Felipe. “‘En el fondo del caño hay un negrito’ de José Luis Gozález: estructura y discurso narcisistas”. *Revista Iberoamericana*. 59.162-163 (1993): 127-43.

- González, José Luis. "En el fondo del caño hay un negrito". *Cuba y Puerto Rico son: cuentos boricuas*. Ed. Ramón Luis Acevedo. La Habana: Ediciones memoria, 1998. 57-61.
- Lugo-Ortiz, Agnes. "Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez '¡Jum!'". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke University Press, 1995. 115-36.
- . "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puertan Rican Narrative". *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy. Durham: Duke University Press, 1998. 76-100.
- Marqués, René. "En la popa hay un cuerpo reclinado". *Cuentos Puertorriqueños de Hoy*. Ed. René Marqués. San Juan: Club del libro de Puerto Rico, 1959. 129-146.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1964.
- Reyes, Edwin. "Barcos". *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.
- Sánchez, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. San Juan: Editorial cultural, 1966.
- Scarry, Elaine. *Literature and the Body. Essays on Populations and Persons*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

Turner, Victor W. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Trans. Beatriz
García Ríos. Madrid: Editorial Taurus, 1988.