

PUERTO RICO EN NUEVA YORK: ESCRITURA, DESPLAZAMIENTO Y SUJETOS MIGRANTES EN CUENTOS DE MANUEL RAMOS OTERO

Resumen

Esta lectura procura acercarse al análisis de algunos cuentos de Manuel Ramos Otero, atendiendo a la presencia repetida, por momentos dramática y paradójica, de un sujeto migrante que encarna diferentes roles, matices y significaciones. Hay variados desplazamientos que entrañan el viaje paradigmático del emigrante puertorriqueño entre Puerto Rico y Nueva York, pero hay también diversos personajes extranjeros, errantes, que se destacan por su alteridad cultural, étnica y lingüística. Asimismo en varias ocasiones se interceptan y coinciden la figura del migrante y la del escritor; el que se traslada narra, oficia de "cuentero" en algunos relatos caracterizados por un subrayado gesto autorreflexivo. Se pone en escena el proceso de escritura de los textos, como una práctica que hace del desplazamiento su principio constructivo principal y que muestra también las situaciones y condiciones materiales que acechan al yo escritor. Me detengo en estas cuestiones aquí apuntadas, a través del análisis de un breve corpus de cuentos de Manuel Ramos Otero seleccionado de sus libros, El cuento de la Mujer del Mar (1979) y Página en blanco y staccato (1987).

Palabras clave: *emigración, narrativa autorreflexiva, desplazamiento, literatura puertorriqueña, Manuel Ramos Otero*

Abstract

This reading analyzes several short stories by Manuel Ramos Otero, paying attention to the recurrent and, at times dramatic and paradoxical, presence of a migrant subject who embodies different roles, nuances and meanings. In Ramos Otero's fiction, several journeys dramatize the paradigmatic voyage of Puerto Rican emigrants between the island and New York City, but his texts include as well foreign and wandering characters who stand out by their cultural, ethnic and linguistic otherness. Also, on several occasions the writer and the migrant coincide and intercept each other; the character who travels is also a narrator who performs as a "cuentero" (a creator of stories) in several narrations characterized by an emphasized self-reflective gesture. The process of writing these fictions is dramatized as a practice whose main organizing principle is the journey, and this practice displays the situations and material conditions that threaten the subject who writes. This article studies these issues in a selection of texts from two books by Ramos Otero: El cuento de la Mujer del Mar (1979) and Página en blanco y staccato (1987).

Keywords: *migration, self-reflective narration, journey, Puerto Rican literature, Manuel Ramos Otero*

“Puertorriqueños del corazón estrujado por las interrogaciones que suscitan los adverbios allá y acá. Puertorriqueños que de tanto ir y venir, informalizan el viaje en la guagua aérea y lo reducen a una trillita sencillona sobre el móvil océano. Que lo que importa es llegar, pronto, a Nueva York. Que lo que importa es regresar, pronto, a Puerto Rico. (...)”

Mas, ¿cuál es la tierra prometida? ¿Aquella del *ardiente suelo*? ¿Esta de la *fría estación*?”

Luis Rafael Sánchez, “La guagua aérea”

El epígrafe traza las coordenadas del migrante puertorriqueño, sujeto de(l) y sujetado al desplazamiento —deseado y a su vez doloroso— entre *downtown San Juan-uptown Nueva York*, registrado por la aguda mirada de Luis Rafael Sánchez.¹ Se trata de la compleja *brega* sobre la cual reflexiona Arcadio Díaz Quiñones, como una “negociación entre la ausencia y la presencia”,² que ha permitido a los puertorriqueños emigrados extender el mapa del territorio natal sobre el suelo norteamericano, sin dejar de subrayar las dificultades y precariedades de la vida en la emigración. Sánchez y Díaz Quiñones aluden en sus respectivos textos al fenómeno del desplazamiento masivo y violento de puertorriqueños a los Estados Unidos que el gobierno de Luis Muñoz Marín alentó, particularmente a partir del establecimiento del Estado Libre Asociado.³ Si los adverbios “allá”/ “acá” a los cuales se refiere “La guagua aérea” de Luis Rafael Sánchez implican un dramático entrelazo entre dos lugares culturales, Juan Flores propone pensar la migración como un “nuevo proceso de formación de la identidad que se libera de este modo de la fijeza categórica de un lugar”.⁴ Flores retoma la sugerente línea de análisis que Julio Ramos despliega en su ensayo “Migratorias”,⁵ donde se detiene en las relaciones entre migración y

¹ Véase Luis Rafael Sánchez, “La guagua aérea”, *La guagua aérea*, San Juan, Editorial Cultural, 1994. El epígrafe de Sánchez alude y rinde homenaje al título de la novela de Pedro Juan Soto, *Ardiente suelo, fría estación* (1961), en el cual se representa la emigración puertorriqueña a Nueva York.

² Arcadio Díaz Quiñones, “De cómo y cuándo bregar”, *El arte de bregar*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000; p. 20.

³ Atendiendo a la perspectiva propuesta por Abril Trigo este particular movimiento migratorio puertorriqueño formaría parte de un fenómeno mayor, estrechamente vinculado a un desarrollo socio-económico desigual entre distintas regiones entrabadas en complejos regímenes de expulsión y atracción, “por lo cual las migraciones obedecen siempre a múltiples causas de índole social, cultural, política o económica, cuya combinatoria sobredetermina las diversas modalidades de exilios, diásporas, desplazamientos y migraciones históricamente registrable.” En el caso particular de Puerto Rico refuerza además su condición de colonia, puesto que, según Trigo “el flujo migratorio se mueve siempre desde la región periférica, neocolonial o poscolonial a la zona metropolitana.” Véase Abril Trigo, “Migraciones”, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003; pp. 37-62 (la cita corresponde a la p. 37).

⁴ Juan Flores, “Memorias (en lenguas rotas)/Broken English memories”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIII, 45, (1997); p. 349.

⁵ Julio Ramos, “Migratorias”, *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, 1996; pp. 177-186.

escritura a partir de la lectura de dos escritores que marcan dos fines de siglo —José Martí y el poeta *nuyorican* Tato Laviera—; el primero atravesado por el exilio hacia fines del siglo XIX, el segundo por el flujo migratorio transnacional de fines del siglo XX. De este último autor analiza un poema, titulado significativamente “Migración”, en el cual hay un deliberado borramiento de los prefijos “in”/ “e”. Ramos lee en esta elisión, tanto en el título como a lo largo del poema de Laviera, un modo de problematizar las nociones de “origen” y “destino” como conceptos que fijan el movimiento, y de “límite”, en cuanto demarcador de las territorialidades:

El prefijo registra las coordenadas de un mapa que representa el flujo migratorio en función de un *ir a* o *venir de*, del inicio o final del viaje. Para los territorios entre los que se mueve el viajero, la designación de la dirección del movimiento en el prefijo despliega una oposición entre el interior y el exterior de la nación que resulta fundamental para la demarcación del territorio y, por lo mismo, para la producción de su sentido de integridad. Jurídica e ideológicamente esa oposición tiene consecuencias ineluctables: para el territorio que ‘recibe’, el sujeto que entra en su interior es un elemento extraño, una especie de prolongación física del territorio contiguo, lo que da pie a toda una topología del ‘hospicio’ o, en el peor de los casos, de la invasión y el contagio. Para el territorio que despide, la distancia del emigrante registra, en el mismo devenir del viaje, la integridad del territorio nacional que se cierra con su partida.⁶

La diferencia entre inmigrante y emigrante postula otras oposiciones señaladas por Ramos: entrada/salida, adentro/afuera, origen/destino, que fundamentan una “dramática trama de la identidad”.⁷ El sujeto migrante se muestra en el devenir de su constitución como tal y pone de manifiesto, por lo tanto, las huellas de una subjetividad en proceso, discontinua, fragmentaria, dispersa, una identidad alternativa que, con palabras de Ramos “escabulle las redes topográficas y las categorías duras de la territorialidad y su metaforización telúrica”.⁸ Por su parte Abril Trigo advierte que dicha identidad no deja de ser conflictiva sino conflictuada, caracterizándola como una “identidad *nepantla*”. Apropiándose del vocablo náhuatl que significa “estar en medio” sostiene que la identidad migrante “está obligada a funcionar siempre en subjuntivo, *como si* fuera completa e indivisible, a sabiendas de que una identidad plena es sólo una ficción para seguir adelante día a día”, para añadir que:

En esta experiencia de la transitoriedad y la transitividad, la promesa del regreso a casa se vuelve imposible, ante la progresiva certidumbre de que la migración es tan sólo un viaje de ida, pues ya no queda adonde regresar. Y así el migrante termina alienado de ambos mundos, sumido en un profundo sentimiento de desarraigo, de extranjería, de extrañamiento social, cultural y existencial que le hace sentirse extraño

⁶ *Ibíd.*; p. 182 (cursivas y comillas del autor).

⁷ *Ibíd.*; p. 182.

⁸ *Ibíd.*; p. 186.

en todas partes, exactamente a la inversa del cosmopolita, quien por definición se siente en todas partes como en su propia casa.⁹

Hay otro poema de Tato Laviera, titulado “nuyorican”, donde el yo poético interpela a una segunda persona —Puerto Rico— a quien le reprocha: “me mandaste a nacer nativo en otras tierras/ por qué, porque éramos pobres, ¿verdad?/ porque tú querías vaciarte de tu gente pobre.” En otro verso el sujeto se autodefine, a partir de su complejo lugar de enunciación: “yo soy tu hijo,/ de una migración”.¹⁰ El nombre del poema y también el del libro que lo contiene —*AmeRícan*— se constituye en la intersección de lo que Juan Flores caracteriza como “lengua rota”, el *spanglish* que usan los emigrados puertorriqueños donde inglés y español se interfieren recíprocamente, donde “el español y el inglés se rompen uno en el otro”¹¹:

La geografía pasa a ser el campo metafórico más rico en esta política de ‘ruptura’ lingüística y cultural: los contrastes entre el ‘aquí’ y el ‘allá’ permean el idioma mismo, desde el habla de todos los días hasta la jerga de las canciones populares y los giros y ocurrencias de la poesía bilingüe.¹²

Si bien Manuel Ramos Otero no participa de la literatura *nuyorican* de la cual forma parte claramente Laviera, sin embargo comparte algunos puntos de contacto con ella, como la tematización de la migración puertorriqueña a Nueva York. Aunque Ramos Otero¹³ no resulta “hijo de una migración” forzada sino que elige radicarse en la “otra isla”,¹⁴ sus ficciones no dejan de aludir de diversas maneras a los desplazamientos, las diásporas, el exilio, la errancia fundamentalmente urbana, de allí que Juan Gelpí proponga leer la narrativa del autor puertorriqueño como una “escritura transeúnte”: “El exilio en la gran ciudad será uno de los ejes de su obra. Su literatura es, como pocas, producto de un transeúnte, de un emigrado: el tránsito y el desplazamiento pueblan sus

⁹ Abril Trigo, “Migraciones”, *op. cit.*; p. 57 (cursivas del autor).

¹⁰ Tato Laviera, “nuyorican”, *AmeRícan*, Houston, Arte Público Press, University of Houston, Texas, 1985; p. 53.

¹¹ Juan Flores, “Memorias (en lenguas rotas)/Broken English memories”, *op. cit.*; p. 348.

¹² *Ibíd.*; p. 348.

¹³ Manuel Ramos Otero emigró a Nueva York en el año 1968, donde escribió casi toda su obra. En varias entrevistas destaca que en su decisión de abandonar San Juan pesó su abierta homosexualidad, más tolerable en la urbe neoyorquina que en su país natal. “Vine a Nueva York en 1968” —relata el escritor a su entrevistadora y agrega: “En Puerto Rico sentía muchísima persecución debido a la apertura de mi sexualidad. Pero no fue sólo eso. Quedé fascinado con la ciudad y con la posibilidad de independencia total que me ofrecía. En Puerto Rico, durante la década del 60, aunque fueras hombre, vivir fuera de tu casa se consideraba raro. Había que vivir con la familia hasta que uno se casara.” Véase “Entrevista” de Marithelma Costa, *Hispamérica*, XX, 59, (1991); pp. 59-67. Gran parte de los trabajos críticos sobre el autor destacan particularmente la problemática homosexual que se representa en varios de los cuentos de Ramos Otero. Mi perspectiva de análisis tiene en cuenta la categoría de género sexual, pero no de manera predominante.

¹⁴ “La otra isla” es la denominación con la cual se designa a Nueva York, particularmente la isla de Manhattan como destino laboral más frecuente de los emigrados de Puerto Rico.

textos.”¹⁵ Mi lectura procura acercarse al análisis de algunos cuentos de Manuel Ramos Otero, atendiendo a la presencia repetida, por momentos dramática y paradójica de un sujeto migrante,¹⁶ que encarna diferentes roles, matices y significaciones. Hay variados desplazamientos que entrañan, por supuesto, el viaje paradigmático del emigrado puertorriqueño entre Puerto Rico y Nueva York, pero hay también diversos personajes extranjeros, errantes, que se destacan por su alteridad cultural, étnica, lingüística. Emigrantes desposeídos, solitarios, cuyos desplazamientos connotan la pérdida, a veces la desintegración de la propia subjetividad o bien, la reconstrucción de una identidad que se permite la negociación de los dos espacios (allá/aquí), la posibilidad de disipar la amenaza de discontinuidad y ruptura del flujo migratorio para crear e imaginar nuevas continuidades. Asimismo en varias ocasiones se interceptan y coinciden la figura del migrante y la del escritor; el que se traslada narra, oficia de “cuentero” como veremos a partir de algunos análisis específicos de determinados cuentos, caracterizados por un subrayado gesto autorreflexivo. Se pone en escena el proceso de escritura de los textos, como una práctica que hace del desplazamiento su principio constructivo principal y que muestra también las situaciones y condiciones materiales que acechan al yo escritor. Quiero aludir también a otras modalidades de lo transeúnte que se despliegan en algunos relatos del autor, donde la errancia urbana traza las coordenadas del deseo homoerótico, el llamado “cruce” que traduce al spanglish el acto del “cruising”, el caminar en algún espacio público en busca de una ocasional pareja sexual, según los códigos culturales gay. Me detendré entonces en estas cuestiones aquí apuntadas, a través del análisis de un breve corpus de cuentos de Manuel Ramos Otero seleccionado de sus libros, *El cuento de la Mujer del Mar* (1979)¹⁷ y *Página en blanco y staccato* (1987).¹⁸

¹⁵ Juan Gelpí, “La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero”, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993; pp. 137-153. (La cita corresponde a las pp. 137-138.)

¹⁶ Para la reflexión sobre el sujeto migrante resulta sumamente provechoso el abordaje realizado por Antonio Cornejo Polar, cuyo estudio de la figura del migrante andino no deja de involucrar asimismo un profundo análisis sobre la problemática cultural latinoamericana. Así refiriéndose a la experiencia concreta de Arguedas como migrante andino hacia la capital, Cornejo Polar propone explorar la construcción de una subjetividad migrante, a la que caracteriza diferenciándola de la del mestizo: “Así, mientras que el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio, aunque también mestizo en una amplia proporción, se instalaría en dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante habla desde dos o más *locus* y —más comprometedoramente aún —duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto.” Véase Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994; p. 209.

¹⁷ Manuel Ramos Otero, *El cuento de la Mujer del Mar*, Río Piedras, Huracán, 1979. (Toda cita posterior remite a esta edición).

¹⁸ Manuel Ramos Otero, *Página en blanco y staccato*, Madrid, Playor, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1987. (Toda cita posterior remite a esta edición).

SUBJETIVIDADES DESPLAZADAS, CUERPOS EN MOVIMIENTO: LOS SUJETOS
MIGRANTES EN CUENTOS DE MANUEL RAMOS OTERO

La migración implica un movimiento en el que el lugar de la partida y el punto de llegada no son inmutables ni seguros. Exige vivir en lenguas, historias e identidades que están sometidas a una constante mutación. Siempre en tránsito, la promesa de una vuelta a casa —completar la historia, domesticar el circuito— se vuelve imposible.

Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad*

En “El cuento de la Mujer del Mar”,¹⁹ relato que da nombre al volumen del cual forma parte, se entrecruzan tres conceptos diferentes —el viaje inmigratorio, el exilio y la migración— que guardan entre sí importantes vinculaciones.²⁰ El espacio de la narración, la trama de las palabras sobre la página del texto se proponen como lugar donde se reúnen e interceptan, por un lado, la historia del narrador, un emigrado puertorriqueño y su amante Angelo, hijo de inmigrantes italianos; por el otro, la historia que cuenta el exilio de la poeta Palmira Parés, la Mujer del Mar, junto con la que narra el viaje a América de la mujer napolitana Vincenza Vitale, “la Donna del Mare”. Se trata de relatos de desarraigo y nostalgia, fragmentarios y discontinuos que coinciden no sólo en los desplazamientos y diásporas que afectan a cada personaje, sino también en una misma localización espacial que los vincula —la ciudad de Nueva York—, una misma situación vital que los atraviesa —la ruptura amorosa, el abandono, la soledad y la muerte. Las cuatro tramas se funden, además, por la presencia constante del mar, “espacio común y el lugar de “reunión” de todos los cuentos”.²¹

¹⁹ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; pp. 87-116.

²⁰ Sigo aquí las distinciones propuestas por Abril Trigo, que brevemente simplifico de la siguiente manera. Trigo contextualiza históricamente el flujo inmigratorio moderno de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX para situar en él al “inmigrante de la modernidad industrial capitalista”, quien, aun cuando partiera soñando con el regreso, se embarcaba, sin embargo, en un posible viaje sin retorno. A pesar del fuerte sentimiento de pérdida por el mundo familiar abandonado, se deja asimilar por la sociedad receptora y se convierte entonces en un “inmigrante.” En cambio los procesos de migrancia y diáspora transnacionales particularmente a partir de la Segunda Guerra Mundial constituyen un nuevo modo de migración que va de las zonas periféricas a las metropolitanas, con la creencia de que el retorno es factible. Mientras los inmigrantes, una vez procesado el duelo por la pérdida, se adaptan y asimilan a su nueva condición, los migrantes “parecen extraviarse en una tierra de nadie de remordimientos y ambivalencias.” Para Trigo la migrancia y la diáspora constituyen los modos de migración predominantes en la era global del capitalismo transnacional. Asimismo puntualiza respecto del exilio: “Dos cosas distinguen al exilio: que la partida es involuntaria y forzada, y que el retorno es difícil, si no imposible.” Véase Abril Trigo “Migraciones”, *op. cit.*; p. 42 y también su artículo “Migrancia: memoria: modernidad”, en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Editorial Cuarto Propio-IILI, 2000; pp. 273-291. En “El cuento de la Mujer del Mar”, como se verá, Vincenza Vitale responde al modelo de la inmigrante, Palmira Parés es una exiliada y el narrador Manuel un migrante.

²¹ Juan Gelpí, “La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero”, *op. cit.*; p. 153.

El narrador y su amante se encuentran, quizás por última vez, en la habitación de un hotel ubicado en Christopher Street,²² coordenada urbana e ideológica²³ que se reitera especialmente en la obra poética de Ramos Otero. Pero además el cuarto, sugestivamente marcado con el número 1001 en su puerta, alude a la maravillosa colección de cuentos árabes *Las mil y una noches*, en particular a lo que se conoce como el “efecto Scherezada”²⁴: contar para seguir viviendo; también por su estructura narrativa proliferante y de caja china, donde un cuento encierra otros cuentos. En este caso el narrador cuenta para postergar la inevitable separación de su amante: “No es necesario que uno crea en las señales de lo desconocido, era necesario que Angelo siguiera siendo el amado, aún si para retenerlo a mi lado hubiera tenido que contarle el cuento de una mujer que no existió.”²⁵ El narrador-protagonista, del cual no se conoce su nombre propio, se denomina a sí mismo “cuentero”, categoría que comparte con otros personajes-narradores que deambulan por las ficciones de Ramos Otero, como veremos próximamente al abordar otros textos del autor. Su relato se inscribe en el espacio cerrado de la habitación del hotel y preside la escena de la escritura un gran espejo, donde se proyectan las imágenes de las diversas historias narradas como así también los cuerpos de los amantes, duplicados y

²² Christopher Street, situada en el barrio del Village de Nueva York, fue el centro de la rebelión ocurrida en el Bar Stonewall en el año 1969, episodio que marca el inicio del movimiento homosexual en los Estados Unidos. Si bien en la obra de Ramos Otero hay una evidente preocupación por dar cuenta de una subjetividad homosexual, tal como lo advierten la mayoría de los trabajos críticos sobre el autor, coincido con la posición de Rubén Ríos Ávila. En su propuesta de comparar la literatura de Ramos Otero con la del escritor cubano Reinaldo Arenas señala afinidades evidentes como la abierta homosexualidad de ambos, el origen caribeño de los dos autores, el exilio en la ciudad de Nueva York. Pero destaca asimismo una diferencia que me interesa subrayar. Según Ríos Ávila “Ramos Otero (...) como muchos puertorriqueños que viven en los Estados Unidos, visitó la isla frecuentemente. Aunque su homosexualidad es frecuentemente tematizada en sus textos, no constituye, sin embargo, una forma radical del disenso político, como sí ocurre con Arenas. En Arenas, la homosexualidad funciona como contra-ética respecto de la Revolución Cubana.” Véase Rubén Ríos Ávila, “Caribbean Dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York”, *Hispanisms and Homosexualities*, Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, (eds.), Durham, Duke University Press, 1997; pp. 101-122. (La traducción de la cita es mía).

²³ Jossianna Arroyo analiza pormenorizadamente las resonancias y significaciones de la Christopher Street en la obra poética de Manuel Ramos Otero. Véase de la autora “Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero”, *Revista Iberoamericana*, LXVII, 194-195, (enero-junio 2001); pp. 31-54.

²⁴ Noé Jitrik explica el “efecto Scherezada” de la siguiente manera: “La narración se propone como representación de una continuidad articulada de acontecimientos semejante a la continuidad de la vida misma; el ‘personaje’, en esta perspectiva, es, como observaba Freud, la realización absoluta del Eros, pero, como en la vida misma, su continuidad está amenazada, se puede cortar en cualquier momento. Esto sería el ‘efecto Scherezada’: ella está obligada a contar un cuento; si no tiene más cuento será condenada.” Noé Jitrik, “El final de la escritura”, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000; nota al pie número 3, p. 114.

²⁵ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; p. 89.

amalgamados en su homosexualidad: "Y fue contra la noche que Angelo dijo quel amor de dos hombres es como el amor de dos espejos."²⁶

Por un lado, el narrador-cuentero le narra a Angelo el cuento de Palmira Parés, la Mujer del Mar, una poeta de Manatí (Puerto Rico), descrita como una "viajera sonámbula", que debe abandonar su pueblo natal por una historia de amor lésbico escandalosa para su época, los años treinta del siglo XX. La mujer, que ha muerto sola y abandonada en el exilio neoyorquino, representa para el narrador una suerte de imagen especular de sí.²⁷ Escribir sobre ella implica una manera de narrarse a sí mismo como escritor emigrado, homosexual, desde la (auto)mirada de un yo desnudo y errante cuya única posibilidad de arraigo se constituye en la capacidad de contar: "Yo, desempleado, vagando los días de una ciudad en ruinas, viviendo y escribiendo el cuento de la Mujer del Mar."²⁸ Por otra parte, Angelo relata al cuentero la historia del viaje de su abuela, Vincenza Vitale, quien, abandonada por su amante, deja atrás su ciudad natal, Nápoles, para transformarse en una inmigrante, cuya diáspora la lleva a la ciudad de San Juan de Puerto Rico primero, después a los Estados Unidos para recalar finalmente en Montréal. Angelo, a través de la historia de su abuela viajera, también llamada la Donna del Mare, deviene entonces, como el narrador, cuentero. Su cuento tiene la particularidad de tramarse a través de diferentes voces, tratándose de un relato marcadamente oral, que se constituye además en la intersección de dos diferentes lenguas, inglés e italiano y que admite una tercera versión o traducción, ya que el narrador traslada la versión oral original al texto escrito, usando para ello el español:

Yo sólo puedo contar el cuento de la Mujer del Mar (la historia nunca antes contada de la poeta manatieña Palmira Parés) y Angelo sólo pudo contar "the story of the woman of the sea" (tanto escuchó la historia de Vincenza Vitale de la boca de su padre, o se la oyó contar a los ferrocarrileros sicilianos de la New Jersey Central Railroad en los terrenos baldíos de una estación de Bayonne: la viajera había iniciado el viaje en un puerto de Napoli, detrás de un paisaje del Vesubio, venía de los parrales de Giocaravan llena de polvo, inmóvil en la popa de un velero —"immobile... on the orange aft of a vaporous vessel", contaba el amado inmóvil, atardeciendo —había atracado en Casablanca y en las Islas Azores había zarpado camino del mar de las Antillas; con otros campesinos del agua salada, en el agosto caluroso del 1913 llegó

²⁶ *Ibid.*; p. 100. En el volumen de cuentos de Ramos Otero aquí aludido se vuelve visible un procedimiento estilístico que se funda en la errata (nótese el "quel" de la cita textual). Encontramos palabras mal escritas, erratas ortográficas, enrevesamientos sintácticos que remedan licencias poéticas. Entiendo estas particulares dislocaciones léxicas y sintácticas como marcas del particular estilo escriturario de Ramos Otero, sobre todo porque su narrativa apunta en varias ocasiones a una contaminación conciente con el discurso poético.

²⁷ En un pasaje del cuento el narrador afirma "yo buscándome en los versos viejos de Palmira Parés y la visión fantasma del pueblo costero." *Ibid.*; p. 100.

²⁸ *Ibid.*; p. 101.

a San Juan). El orden de sus vidas ha ido diluyéndose en las palabras memoriosas de los cuentos.²⁹

Ambas historias, la de Palmira Parés y la de Vincenza Vitale, se amalgaman e interceptan entre sí, confundiéndose y fundiéndose, además, con el relato de amor y muerte que une las vidas de Angelo y del cuentero, en un solo texto fragmentario y discontinuo que los lectores vamos reconstruyendo como si se tratara de reunir las partes de un espejo roto. Juan Gelpí advierte muy bien la función significativa del espejo como modelo organizador del relato³⁰ en “El cuento de la Mujer del Mar”, notable en las duplicaciones de personajes y situaciones como así también en la relación especular³¹ que antes mencioné entre el cuentero y Palmira Parés, entre La Mujer del Mar de Manatí y la Donna del Mare de Nápoles. Asimismo el crítico destaca la presencia de otro importante registro de lo especular: en el relato de Palmira Parés se cifra, ficcionalizada, la biografía de la poeta puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1953), quien concretamente murió en las calles del exilio neoyorquino. Ramos Otero rinde así un homenaje a la vez que establece una alianza con una figura —según subraya Gelpí— doblemente marginada del canon patriarcal, como poeta y como mujer.³² En la historia de Palmira Parés el narrador menciona el nombre de su amante, Filimelé, personaje de un poema de Luis Palés Matos que simboliza lo inaprensible poético pero también el “numen y esencia de la muerte”,³³ significaciones que el cuento reproduce: “A Filimelé la llamaron siempre la mujer de los Poetas. Llegaba a los lugares como llega la muerte, y así como la muerte, se quedaba desnuda, caminando”.³⁴ Si la unión de los cuerpos del mismo sexo del narrador y Angelo remitían mediante la duplicación especular a un reflejo narcisista que borraba las diferencias entre uno y otro sujeto, nuevamente se apela a la imagen del espejo para dar cuenta del vínculo homoerótico que propicia la fusión de las identidades entre Palmira y Filimelé:

²⁹ *Ibíd.*; pp. 92-93.

³⁰ Juan Gelpí, “La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero”, *op. cit.*; p. 147.

³¹ Véase el siguiente pasaje autorreflexivo del cuento donde se subraya el efecto especular de la literatura: “Hay una correspondencia fatal entre el cuento y la vida, entre el pasado y el destino, entre los poetas y los hombres, entre el amor y la muerte. Pero sólo, tal vez. Nada es más ambiguo que la palabra. Ni siquiera los espejos. Y sin embargo sólo nos sirven las palabras como espejos de nuestros tiempos.” Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; p. 93.

³² En el comienzo de su ensayo *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Juan Gelpí destaca que en la historia literaria de su país ha predominado un paternalismo que excluyó de manera sistemática a las escritoras. Señala que el acceso de Julia de Burgos al canon literario puertorriqueño constituyó una suerte de “intercalación” reparadora en una genealogía literaria fuertemente masculina. Véase del autor especialmente el Capítulo I de *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, *op. cit.*; pp. 1-16.

³³ Se trata del poema “Puerta al tiempo en tres voces” en cuyos versos leemos: “Filí-Melé, ¿hacia dónde/ tú, si no hay tiempo para recogerte/ ni espacio donde puedas contenerte?! Filí, la inaprehensible ya atrapada./ Melé, numen y esencia de la muerte.” Luis Palés Matos, *Tomo 1: Poesía (1915-1956)*, Río Piedras, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974; p. 275.

³⁴ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; p. 102.

Es inevitable que ahora un cuentero lo repita, pero las dos mujeres se amaron por primera vez a través del espejo, entre botellas de ron añejo y telarañas azules, los cabellos de ambas sopladados por las aspas de madera del abanico de la Donna del Mare. El pelo enjambrado de abejas de Palmira Parés; las greñas de noches caracoladas de Filimelé. Las dos besándose en la niebla y el salitre del espejo, las dos salpicadas por los marullos del mar y del amor.³⁵

La cita precedente reescribe versos del poema palesiano para fundir los cuerpos de ambas mujeres en una misma imagen en la que sobresale la “fluida cabellera de abejas enjambrada.”³⁶ Arnaldo Cruz-Malavé refiere también la presencia de otro poema que se conjuga con el de Palés Matos, como se advierte en la consonancia de sus títulos. Junto a “Puerta al tiempo en tres voces” reverbera y responde como un eco “Entre mi voz y el tiempo” de Julia de Burgos,³⁷ donde el sujeto lírico se desplaza y cruza el espejo /mar /ribera de la muerte, para encontrarse consigo misma, con la poeta. Cruz-Malavé destaca, coincidiendo con Gelpí, que “El cuento de la Mujer del Mar” gira obsesivamente en torno a la especularidad, donde los relatos del cuentero y su amante y el cuento narrado por cada uno de ellos se espejean, volviéndose indistinguibles:

Al igual que el cuentero espera al amante, en el cuento narrado, Palmira Parés, la Mujer del Mar/ Donna del Mare, espera a su doble, a la otra, a la amante asesina en que se convertirá. Palmira Parés/ Vincenza Vitale, las dos nacidas, como Ramos Otero, en ciudades de la costa —Nápoles; Manatí, Puerto Rico— y exiliadas frente al mar —Montréal, Nueva York— se desdoblán en la mujer que las mira desde el otro lado del espejo: la Filí-Melé de Palés (Parés) Matos.³⁸

Si bien Cruz-Malavé alude también al tópico del doble presente en la imagen del espejo, el cuento de Ramos Otero rehúye, sin embargo, la especularidad simplista, la duplicación satisfactoria, tensionando la provisoria tranquilidad de la oposición o del paralelismo binarios. Los espejos del relato cuestionan toda posibilidad de fijar una identidad unificada del yo, refractando por el contrario la amenaza de su disolución:

El tiempo, la muerte y los espejos, purifican la memoria. Uno sólo envejece en el espejo. El tiempo de nosotros sólo existe en el espejo. La barba de nosotros va creciendo en el espejo y sólo las tijeras plateadas del espejo la vuelven a desaparecer. Para que nazca el otro. Amante Amor Amado. De la noche, y vuelva otra vez a ser garzón cenizo volando en el cielo del espejo. La mano mojada de un periódico viejo

³⁵ *Ibid.*; p. 101.

³⁶ Luis Palés Matos, “Puerta al tiempo en tres voces”, *op. cit.*; p. 275.

³⁷ Julia de Burgos, “Entre mi voz y el tiempo”, en: *Yo misma fui mi ruta*, Río Piedras, Huracán, 1986; p. 124. Léanse los siguientes versos: “En la ribera de la muerte,/ hay algo,/ alguna voz,/ alguna vela a punto de partir,/ (...) En la ribera de la muerte,/ ¡tan cerca!/, en la ribera/ (que es como contemplarme en un espejo)”.

³⁸ Arnaldo Cruz-Malavé, “Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”, *op. cit.*; p. 261.

vuelve a amanecerlo otra vez. Para que vuelva la cara de nosotros. (...) En el espejo todo es tardío como el atardecer. Uno sabe que lo que pasa es el tiempo. Que de nada vale que se rompa el espejo y uno se vuelva nosotros. Que de nada vale dejar la luna del espejo, y ver, que la cara de uno es solamente la cara del espejo, y no saber, que al fin, uno no existe.³⁹

En el fragmento citado, la sintaxis, el ritmo, las repeticiones léxicas, los paralelismos impregnan de lirismo la prosa del relato; se advierten además resonancias de tres grandes poemas “La noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz, “Muerte de Narciso” de José Lezama Lima y “Muerte sin fin” de José Gorostiza, en una apuesta estética que privilegia la mezcla y dispersión de los límites de los géneros literarios, muy característica de la escritura de Ramos Otero. Por otra parte, el motivo recurrente del espejo se plasma también en el título de un poemario de Palmira Parés, *Los espejos del tiempo*, que sumado a sus otros dos libros, *Los callejones del exilio* y *El mar* proyectan las obsesiones del cuentero y por ende los principales ejes temáticos que atraviesan el relato. Los desplazamientos espaciales que afectan a los personajes del cuento —el cuentero emigrado, Angelo y Vincenza inmigrantes, Palmira Parés exiliada— constituyen asimismo metáforas de la soledad y el desencuentro amoroso. Angelo será caracterizado por el narrador-protagonista como “un emigrante del amor”⁴⁰ y el amor, más bien su búsqueda, hará las veces de refugio para aquel que está sometido a lo pasajero, al tránsito: “Entonces, uno se exila en el amor como en las ciudades”.⁴¹

En el espacio urbano que se configura en el relato se privilegian determinadas coordenadas que trazan el mapa del deseo homoerótico. Se trata de un circuito donde se reiteran algunos lugares —“los muelles apolillados de New York”, los “peldaños orinados e iglesias clausuradas en Christopher Street”, el cuarto del Hotel Christopher— zonas que demarcan el “cruce”, la deriva o la “draga”⁴² que propicia el encuentro fortuito del nuevo amante. Lugares de errancia y contacto sexual, donde se alían el flujo y los fluidos (orina, semen, sangre)⁴³ en la circulación nocturna de los cuerpos:

³⁹ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; p. 102.

⁴⁰ *Ibid.*; p. 100.

⁴¹ *Ibid.*; p. 103.

⁴² “Deriva del yo, del deseo. La deriva de los sujetos involucrados en el ‘mercado homosexual’ no se verifica solamente en lo individual -a través de las inscripciones categoriales-, sino que atañe también al plano espacial. La deriva o ‘draga’ -deambuleo por ciertas calles de la ciudad, a la busca de un amante ocasional, estilo ‘programa de una sola noche’- configura el modelo básico de circulación en el medio.” Néstor Perlongher, “Avatares de los muchachos de la noche”, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Buenos Aires, Colihue, 1997; p. 48.

⁴³ En “El cuento de la Mujer del Mar” además de la fluidez del agua -el mar- que reúne las cuatro historias, circulan otros flujos que remiten al cuerpo y a la sexualidad como la sangre que religa

Tantas noches tomó ese mirar de dos espejos, nuestro viaje nocturno para buscar al otro, por los bares húmedos y los callejones crepusculares, en los muelles apolillados, en la carretera clausurada del Oeste (en el panorama de las ratas azules ahogándose en el Hudson River), en los cuartos negros de bares clandestinos por la madrugada, en todas las ciudades recorridas desde el cuarto del hotel o en las escaleras a la intemperie de Christopher Street.⁴⁴

Pero estos espacios también tienen en común ciertos rasgos de marginalidad y decadencia que parecieran resignificar el impuro amor de las ciudades del poeta cubano Julián del Casal, condensados en una frase del narrador principal que proyecta la connotación de ruina, resto, desperdicio a todo el ámbito urbano: “Entonces, New York ya estaba en ruinas.”⁴⁵ La ciudad y sus márgenes se vuelven un ámbito atravesado por significaciones mórbidas que entrañan la tumba, la agonía del amor, la muerte como otro exilio. Emigrados, exilados, homosexuales, acechados por una existencia fantasmática, se reúnen e interactúan en uno y otro territorio, la ciudad⁴⁶ y la página del relato: “La ciudad era entonces un cementerio de exilados. Las madrugadas eran de fantasmas de mares.”/ “Te cuento el cuento que me contaste, pero en el mío, la muerte es otro exilio y la mujer se ha marchado al mar (a lo mejor se ha ahogado).”⁴⁷

Si en “El cuento de la Mujer del Mar” el narrador sentencia: “Era imposible vivir y contar la vida a la misma vez”,⁴⁸ todo lo contrario se produce en “Vivir del cuento”,⁴⁹ de *Página en blanco y staccato*, donde el origen del relato se pierde a través de una serie de personajes que Josefina Ludmer⁵⁰ clasificaría entre aquellos que “saben contar un cuento” y también, como lo indica su título, “vivir del cuento”. La narración se estructura a partir de la unión de diversos planos, descritos por Áurea María Sotomayor⁵¹ de la siguiente manera: en el primero, el narrador llamado Manuel,⁵² escritor puertorriqueño emigrado,

a las mujeres, el fantasma de una enfermedad de transmisión sexual como la sífilis, los orines de los rincones urbanos transformados en mingitorios callejeros, espacios marginales que propician el encuentro homosexual.

⁴⁴ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; p. 106.

⁴⁵ *Ibid.*; p. 100.

⁴⁶ Para Juan Gelpí “la fusión o solidaridad entre las figuras marginadas por el canon —una poeta y un cuentero homosexual, ambos exiliados— sólo se puede dar en ese espacio difícil de controlar y disciplinar que es la ciudad.” Véase del autor “La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero”, *op. cit.*; p. 149.

⁴⁷ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; pp. 104 y 113-114 respectivamente.

⁴⁸ Manuel Ramos Otero, “El cuento de la Mujer del Mar”, *op. cit.*; p. 115.

⁴⁹ Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op. cit.*; pp. 49-68.

⁵⁰ Josefina Ludmer, “Contar el cuento” en *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; pp. 143-185.

⁵¹ Áurea María Sotomayor, “Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero”, *Femina Faber. Letras, música, ley*, San Juan, Ediciones Callejón, 2004; pp. 279-306.

⁵² En numerosos relatos de Ramos Otero el narrador reproduce el nombre o el apellido del autor, en un juego especular que difumina la distancia entre estas figuras —autor y narrador— y provoca un

cuenta en primera persona los sucesos que rodean la Primera Conferencia Nacional de Literatura Puertorriqueña en Nueva Jersey,⁵³ espacio que permite la reunión de Norma Carr, historiadora puertorriqueña cuya investigación gira en torno a la emigración de puertorriqueños a Hawaii y de su esposo de origen norteamericano italo-irlandés, de la escritora Magali García Ramis y del propio narrador, una y otro puertorriqueños; Magali residente en la isla, Manuel, en Nueva York. En otro plano se recrea la carta testimonial de Monserrate Álvarez, anciano puertorriqueño que formó parte del primer contingente de emigrantes de su país a Hawaii, residente en la isla de leprosos de Molokai, quien escribe una carta autobiográfica contestando los requerimientos de Norma Carr, y un tercer plano estaría vinculado con la escritura de un texto, en el cual el narrador principal —Manuel— se ocupa de contar, la historia de Hawaii, reconstruyendo la escasamente documentada emigración de puertorriqueños a esa colonia, y que a su vez opera como complemento de la narración de Monserrate. Todos los “cuenteros” que componen el relato están atravesados de una u otra forma por la situación de la emigración, los desplazamientos geográficos, el plurilingüismo y la heterogeneidad étnica y cultural. Desde Monserrate y su madre, que se amanceba en la emigración con un italiano, siguiendo por el resto de los personajes:

Norma mencionó que su hija mayor se consideraba puertorriqueña, que se había casado con un japonés y que dominaba perfectamente el japonés, el hawaiano y el inglés. Yo le dije que una prima hermana mía se había casado con un filipino y que yo no conocía los hijos. Magali mencionó una cuestión de judío sefardita mallorquín en su pasado. Y el marido de Norma comentó que en Hawaii se daba una yautía que crecía salvaje en el agua pero por más que habían intentado sembrar matas de plátanos el terreno de Hawaii no dejaba que la mata llegara a su madurez y la abuela de Norma les enviaba plátanos por correo desde Puerto Rico.⁵⁴

Como señala Sotomayor las genealogías que invocan los personajes son producto de diásporas, emigraciones pasadas y recientes, voluntarias o forzadas, multiplicidad étnica, cultural y lingüística, que en todos los casos rompen con la estabilidad de la filiación del emigrado, vinculada con un concepto territorial de la patria y de la identidad nacional.⁵⁵ El plátano, como un fruto

efecto que Arnaldo Cruz-Malavé ha caracterizado como “narcisismo de la escritura” en tanto la ficción se constituye también como relato autobiográfico. Véase Arnaldo Cruz-Malavé, “Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”, *op. cit.*; pp. 239-263.

⁵³ De esta reunión resultó un volumen colectivo *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, editado en 1985 por Asela Rodríguez de Laguna (Río Piedras, Huracán). En este libro se incluye el ensayo de Norma Carr titulado “Imágenes: El puertorriqueño en Hawaii” (pp. 105-116), que funciona como pre-texto de “Vivir del cuento” de Ramos Otero. Por otra parte, en el relato conviven personajes ficticios como Monserrate junto con otros “reales” tales como el propio narrador, Norma Carr, la cuentista Magali García Ramis, la poeta Vanessa Droz, todos ellos puertorriqueños.

⁵⁴ Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op.cit.*; pp. 51-52.

⁵⁵ Áurea María Sotomayor, “Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero”, *op.cit.*; pp. 279-306.

típicamente tropical y caribeño, sinécdoque de Puerto Rico, también “viaja” a través del correo, y de alguna manera sustituye el acto de escritura de la carta, como sistema de vinculación común entre los emigrados y los familiares que permanecen en la tierra natal.

Los tres planos de la narración se articulan mediante una cadena de cortes y suturas. Por momentos los blancos tipográficos delimitan claramente el espacio destinado a cada plano del relato, pero en otras ocasiones prevalece la continuidad, el pasaje casi ininterrumpido y entrelazado de las voces narrativas que padecen, como los personajes de “El cuento de la Mujer del Mar”, el “complejo de Scherezada”:

Paramos en el bar del hotel y en la penumbra de las velas y el calorcito de los tragos se nos soltó la lengua y nos sentamos: ella me habló del mar y yo le habré preguntado del mar, ella me dijo que estaba loca por salir de Puerto Rico un tiempo y yo le dije que a mí me pasaba lo mismo con New York y que hacía siglos que no escuchaba un cuento. Magali me dijo que en Puerto Rico había más poetas por milla cuadrada que en otro país del mundo; yo le dije que por eso mismo en Puerto Rico no nos dejan vivir del cuento. Complejo de Scherezada, nos dijimos.⁵⁶

La actividad de contar se autorrepresenta en el texto como la posibilidad de constituir un espacio alternativo y liberador para el sujeto que narra, como notamos en las reiteradas imágenes cuyo centro es el órgano que permite la construcción y continuidad del relato —la lengua— caracterizada como desatada, desenvuelta, desarraigada. El anciano Monserrate puede escribir su carta autobiográfica y trasladar al papel sus memorias cuando “desamarra” su lengua: “Al que no sabe contar el cuento debieran amarrarle la lengua. A lo mejor por eso estoy dirigiéndome a ustedes por carta, porque mi lengua nunca ha merecido estar amarrá.”⁵⁷ La lengua desamarrada es la que posibilita “vivir del cuento” y se constituye como el principio fundamental de una poética que el narrador formula a través de la voz de otra escritora puertorriqueña, la poeta Vanessa Droz:

Una noche, en otro bar de otra esquina, me había dicho mi amiga Vanessa: “¿Quién no conoce el cuentista? ¿Quién no conoce esa figura que se detiene en cualquier esquina, escogiendo como víctima al primer borracho crédulo, al bartender aburrido cuyos oídos están prestos al consuelo momentáneo, a la figura que romba calles pero que también forma parte del círculo familiar; al que siempre inventa sus historias y las que no inventa las exagera hasta el punto de la ausencia total de conocimiento? ‘Ese vive del cuento’, ‘ese es un cuentista’, se le motea con desprecio y, al mismo tiempo, con fascinación por su capacidad para el invento, para el embuste. No hace nada, sólo cuenta. Vive y muere del cuento. Es un paria amado y odiado, rombador de pueblos, indispensable”.⁵⁸

⁵⁶ Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op. cit.*; p. 55.

⁵⁷ Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op. cit.*; p. 62.

⁵⁸ *Ibid.*; p. 65. En este fragmento el narrador remeda la particular pronunciación de la poeta, en un

Si nos detenemos en las escenas del relato que representan la acción de contar, si releemos el acápite de *Pedro Páramo* de Rulfo⁵⁹ que marca el comienzo del texto, si revisamos los pasajes en los cuales el narrador reproduce (cita) otras voces (especialmente las de Vanessa, Norma y la de Monserrate), encontramos un itinerario en el engendramiento del texto que va de la voz a la escritura. El texto escrito evoca la oralidad, transcribe hablas, se piensa como un sustituto posible y necesario de lo oral. De allí que el narrador destaque el sentido de la audición, “el soy todo oídos Manuel soy todo oídos”.⁶⁰ Norma Carr es la fuente del texto: su relato —“los increíbles cuentos sobre aquellos puertorriqueños que desde 1900 fueron a trabajar a Hawaii como campesinos asalariados”—,⁶¹ dispara la escritura de otro/s texto/s. El narrador escucha la voz de Norma como emblema de los orígenes de su relato:

Sin saberlo, Norma había detenido el curso de la noche para ser Schehrezada, la puertorriqueña hawaiana del Bronx que operaba la rueca de una historia olvidada. ¿Por qué había sido Norma la que había contado el cuento que tenía que ser contado? ¿Por qué Magali ahora fraguaba las palabras necesarias para seguir contándolo y por qué yo estaba volando sobre el tapiz de un tiempo inconsciente? Los cuentos no surgen de la nada y sin embargo hasta que no se cuentan no hay conciencia de que ese cuento existe.⁶²

Si la voz, según Guy Rosolato,⁶³ contiene la cuestión del origen, los cuentos de Norma materializan el pasaje del silencio a la articulación de la voz, y disparan el texto que escribe el narrador Manuel, lo originan, porque entre la voz de Norma y la del narrador se interpone la escritura. El orden en el engendramiento textual⁶⁴ se materializa en un itinerario que une dos espacios, el de la voz, colectivo, compartido, y el de la escritura, solitario e individual: “Magali y yo nos fuimos del

intento de capturar por escrito cierto vestigio de oralidad que rompe a su vez con las normas ortográficas y gramaticales de la lengua escrita “correcta”. Lo mismo ocurre cuando se cita la voz de Monserrate, en donde la grafía de las palabras escritas también imitan su pronunciación; ambos casos constituyen ejemplos de una suerte de escritura fonética.

⁵⁹ El acápite tomado de la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo es el siguiente: “Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes, y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra.” *Ibíd.*; p. 49.

⁶⁰ *Ibíd.*; p. 66.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 50.

⁶² *Ibíd.*, p. 60.

⁶³ Guy Rosolato, *Ensayos sobre lo simbólico*, Madrid, Anagrama, 1974.

⁶⁴ Me resultaron sumamente valiosos los aportes sobre la cuestión del origen y engendramiento del cuento trabajados por Jorge Panesi en su aguda lectura de “La casa inundada” de Felisberto Hernández. Véase Jorge Panesi, “Felisberto Hernández, un artista del hambre”, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000; pp. 183-220.

bar a la maquinilla: lo de ella se llamaría *Cuentos de mujeres* y lo mío *Vivir del cuento*.”⁶⁵

Por otra parte, encontramos en “Vivir del cuento” varios comentarios del narrador que tienden al acercamiento entre el discurso histórico y el ficticio: “La mera mención de la palabra ‘cuéntame’ hacía posible nuestra amistad, fundamentada en la palabra y todos sus recovecos, y preparaba el terreno para una continuidad interrumpida solamente por los libros de historia.”⁶⁶ La alusión a una continuidad interrumpida por la historia constituye un gesto autoreferencial respecto de la organización oscilante de este relato, que difumina las fronteras entre el discurso histórico y el ficticio, al cual se le suma también el sesgo autobiográfico de gran parte del texto. La imagen de la continuidad, la infinitud de un mismo relato, la encontramos no sólo en las similitudes temáticas entre el relato de Monserrate y el de Manuel, sino, especialmente, en la crítica de la historia con mayúsculas que sostiene el cuento. En la historia de Monserrate Álvarez en Hawaii en los comienzos del siglo XX, es posible cifrar especularmente la historia del emigrado puertorriqueño en los Estados Unidos, especialmente a partir de la constitución del Estado Libre Asociado (1952). Marginado y excluido a partir de un diagnóstico erróneo por el cual se le achaca una lepra, Monserrate es condenado a otro exilio, por razones higiénicas, en una isla que es un leprosario.⁶⁷ Este doble distanciamiento le permite al personaje reconstruir y escribir sus “memorias de emigrado” como otro importante itinerario textual que va del relato oral al escrito.

La travesía en barco desde Puerto Rico hasta Hawaii se cuenta como un relato de iniciación y aprendizaje: se sale del Mar Caribe a un océano extraño, el Pacífico; en el trayecto, el personaje, aún adolescente, adquiere “saberes”. Aprende a escribir y a leer en español, y a interpretar la lengua del colonizador —el inglés—, lengua de la dominación mediante la cual se traza el retrato del “otro”. Monserrate lee en la imagen del emigrado puertorriqueño la construcción colonizadora de una caricatura excluyente: “Aprendí lo suficiente como para leer las palabras ‘Porto Rican’ debajo de la silueta dibujada de un criminal enmascarado, armado con cuchilla y pistola, que había aparecido en un periódico hawaiano, y saber que ‘Porto Rican’ pronosticaba lo malo”.⁶⁸

⁶⁵ Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁷ En “El cuento de la Mujer del Mar” acecha la sífilis, en “Vivir del cuento” se menciona la lepra, enfermedades que se caracterizan por la manifestación de sus síntomas a través de la piel. Esta cadena estalla en cuentos como “Página en blanco y staccato”, “Descuento”, donde los personajes y narrador padecen SIDA y sufren el sarcoma característico de este virus.

⁶⁸ Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op. cit.*, p. 52.

Cuando Monserrate queda huérfano, el emigrado sabe que ya no retornará a Puerto Rico, identificando la tierra natal con la madre, a la vez que un pequeño objeto —una taza de coco— se constituye en sinécdoque y cifra de la figura materna/ territorio de origen del sujeto:

Esa taza de coco es una imagen, una protección digamos, un amuleto si se quiere, es una imagen que hace que mi cabeza viaje por las noches a otro tiempo que no fue mejor pero que fue otro tiempo, tal vez porque para mí Puerto Rico y Flor María son la misma cosa.⁶⁹

Para Áurea Sotomayor el descubrimiento tardío del personaje de no ser leproso, como el descubrimiento temprano de no ser el puertorriqueño de las caricaturas y estereotipos que circulan en el cuento (“pillos de barrio” según la Sugar Plantation; “súbditos leales”, según el Departamento de Guerra; “peones gringos” en la versión de otros emigrados), torna paradigmática la acción de despojarse de las “etiquetas”⁷⁰ identitarias que lo signaban como posesión, peón, puertorriqueño, rostro marcado por la enfermedad. La historia del emigrado puertorriqueño-hawaiano produce, en última instancia, un personaje libre de su atadura genésica a la patria o al “ser” nacional, que solo se define con la única marca del saber contar,⁷¹ subraya Sotomayor. Monserrate se incorpora entonces en el territorio más amplio de los “cuenteros”, donde la única carta de ciudadanía o signo de identidad posible del sujeto consiste en una simbólica “letra escarlata” que porta quien vive del cuento, “marcado para siempre con una letra ‘C’ colorada”.⁷²

Juan Gelpí advierte que en los cuentos de Ramos Otero de *Página en blanco y staccato* se desprende una teoría del cuento como una “defensa de ese género como texto histórico alterno”.⁷³ En “Vivir del cuento” encontramos presente esta idea, no sólo en el relato autobiográfico de Monserrate, sino también en la historiadora cuentera (Norma) y en el narrador que evoca la historia hawaiana con una sutil y, a su vez, corrosiva ironía anticolonial y antinorteamericana. Pero también están las pequeñas historias, los relatos mínimos, las historias de vida que religan profundamente al narrador Manuel con la escritora Magali García Ramis y que aluden constantemente a la emigración puertorriqueña a

⁶⁹ *Ibid.*; p. 62.

⁷⁰ En un revelador pasaje del relato, los puertorriqueños emigrados inician una rebelión en el barco que los transporta, que comienza con un gesto simbólico, arrancarse las etiquetas: “...mientras Bautista armaba el revuelo doña Pura Pérez había gritado que nos arrancáramos las etiquetas con nuestros nombres y el nombre de la plantación en Hawaii a la que cada cual había sido asignado y las tiráramos por la borda.”. *Ibid.*; p. 56.

⁷¹ Áurea María Sotomayor, “Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero”, *Nómada*, 1, 1995, p. 97.

⁷² Manuel Ramos Otero, “Vivir del cuento”, *op. cit.*, p. 65.

⁷³ Juan Gelpí, Reseña de *Página en blanco y staccato*, *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, IV, 14, (abril- junio 1990), p. 250.

Nueva York. Así Manuel, citando y apropiándose del título de la colección de cuentos de Magali, *La familia de todos nosotros* (1976), declara:

Tanto Magali como yo habíamos contado de ritos y repeticiones familiares, en coincidencias forzadas por los hábitos del domingo: reuniones con siete tías solteras, visitas a la abuela en Vega Baja o al cementerio de Manatí, soledades de habitación con espejo. Ella, tal vez, había anticipado todo con esa línea suya 'la familia de todos nosotros', esa familia que primero es el mundo hasta que el recuerdo la escudriña y un cuento la vuelve personaje. Esa familia de todos nosotros se alargaba, de repente, en la aventura nuestra de indagar la historia en cada historia, de abrazar la niñez anterior para poder saber por qué las cosas son como son ahora. Al fin y al cabo, cada aventura es un recuento de las vicisitudes, tragedias y logros de un héroe. Aunque a ese héroe la historia misma lo hubiera vuelto anónimo.⁷⁴

El cuentero Manuel torna visible a ese héroe anónimo al cual se refiere la cita, a través de la reconstrucción ficcional del testimonio de Monserrate. Individualiza mediante nombre, apellido, historia de vida, uno de aquellos posibles relatos de la diáspora de trabajadores puertorriqueños de la caña en Hawaii que ha investigado Norma, a la vez que cifra en la historia colonial de esta isla la de su propio país, "una historia de emigraciones desde los taínos hasta el siglo XX."⁷⁵ "Vivir del cuento" evoca insistentemente la conjunción de dos acciones, desplazarse y contar, alianza que, desde otra perspectiva, coincide parcialmente con la sugerente propuesta de Iain Chambers:

Siempre alegórica, siempre hablando de otro, de otra parte y por lo tanto destinada a la discordancia, la escritura abre un espacio que invita al movimiento, a la migración, al viaje. Establece cierta distancia entre nosotros mismos y los contextos que definen nuestra identidad.⁷⁶

"Página en blanco y staccato",⁷⁷ cuento que da título al volumen, propone una trama compleja donde se entrecruzan diferentes dimensiones narrativas: un plano autobiográfico, un relato de corte fantástico y policial, un texto que cuenta autoreferencialmente su propia gestación. El narrador, de apellido Ramos como el escritor, se presenta en su rol de "cuentero", acechado doblemente por el asalto constante de dos fantasmas, la página blanca y la muerte:

Lo repito ahora, conciente del poco tiempo con el que cuento para poder despojarme de todas esas páginas en blanco que me han perseguido toda la vida. Los interesados comprenderán que el terror de todo cuentero es que jamás pueda volver a contar otro cuento, que esto mismo lo lleva a deformar realidades y personajes con la esperanza de que no se quedará solo.⁷⁸

⁷⁴ Manuel Ramos Otero, "Vivir del cuento", *op. cit.*; p. 54.

⁷⁵ *Ibíd.*; p. 55.

⁷⁶ Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995; p. 25.

⁷⁷ Manuel Ramos Otero, "Página en blanco y staccato", *op. cit.*; pp. 69-88.

⁷⁸ *Ibíd.*; p. 80.

El sesgo autobiográfico del relato reaparece, además, en las alusiones a la enfermedad que padece el narrador —SIDA—, como así también en las referencias a su situación de emigrado, tópico recurrente en el cuento donde se subrayan distintos desplazamientos y diásporas. Como ocurre en “El cuento de la Mujer del Mar”, texto con el cual comparte varios puntos de contacto, en “Página en blanco y staccato” la ciudad de Nueva York se representa como el espacio urbano y heteróclito que permite la reunión de las diferentes tramas y personajes dispersos:

Y entonces, también está New York, un punto esencial del continente, corazón de un imperio que no se le parece, adonde predomina la plaza común del desarraigo, de mujeres y hombres trasplantados por la fuga, desde países lejanos que los periódicos locales no mencionan, de mujeres y hombres que todavía creen que vivir en New York es un tiempo prestado (un pacto con el diablo) para luego volver al puerto inicial de un recuerdo colectivo: Puerto Rico, Jamaica, Guyana, Granada, Santo Domingo, Colombia, Panamá, St. Thomas, Haití, el Sur.⁷⁹

El otro espacio común que amalgama las distintas historias de desarraigo lo constituye el relato mismo, la página blanca del título surcada por “la única tierra valorada aquí, el único bien, la pasión de la escritura.”⁸⁰ La página vacía se va llenando con la historia de un personaje que obsesiona al narrador —Sam Fat—, en cuya genealogía se fusionan diversas diásporas. Hijo de un contrabandista de opio que huyó de China para refugiarse en los Estados Unidos y de una puertorriqueña emigrada en Nueva York, el joven representa en el cuento una cifra de la alteridad.⁸¹

Desde el momento en que vio al recién nacido, supo que el niño sufriría la agonía del rechazo. Sam Fat había heredado de su madre la negrura de su piel; había salido a su padre en el pelo de aguja, las facciones mongólicas y el ensimismamiento. Los chinos nunca lo aceptaron como uno de ellos (no sólo porque su madre no lo era, sino porque nadie pudo enseñarle ni la lengua ni las tradiciones chinas); los puertorriqueños trataron de ser más tolerantes, pero en el apodo que le pusieron al niño antes de que aprendiera a hablar, Chino, se advertía un tono abusivo de rechazo.⁸²

Pero como sucede con otros personajes de las ficciones de Ramos Otero, en la genealogía de Sam prevalece la matrilinealidad. Su padre ha muerto antes de que él naciera y el único legado que ha dejado a su hijo es su apellido y

⁷⁹ *Ibíd.*; p. 74.

⁸⁰ Áurea María Sotomayor, “Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero”, *op. cit.*, p. 282.

⁸¹ Jasón Cortés, “Buscando al otro. Ética y alteridad en ‘Página en blanco y staccato’ de Manuel Ramos Otero”, *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198, (enero-marzo 2002); pp. 165-175. El crítico propone una lectura del cuento a la luz de los postulados filosóficos de Emmanuel Levinas en torno al “otro”, que desde mi punto de vista resulta un tanto forzada.

⁸² Manuel Ramos Otero, “Página en blanco y staccato”, *op. cit.*; p. 76.

algunos rasgos físicos que lo vuelven indefinible: “En el barrio le obligaron a pensarse un monstruo, un accidente, un anacronismo.”⁸³ Por el contrario, el narrador despliega con detalles la historia vinculada a los antepasados de la rama materna, que se remonta cuatro siglos atrás, a la época de la trata de esclavos y a la diáspora forzada de los barcos negreros.⁸⁴ El legado de la madre se constituye en el complejo cruce transculturador de la santería afroamericana que impone a Sam un destino particular: ser un babalao, un sacerdote santero. Como tal recibe un mandato que no puede evitar ni rechazar: vengar en su presente una afrenta del pasado que involucra a sus ancestros e irremediablemente a sí mismo. En el siglo XVI en Puerto Rico una hija de Yemayá, antepasado materno de Sam, había sido quemada en la hoguera por un inquisidor católico, el obispo Nicolás Ramos de los Santos. Ahora, en el presente del relato, en Nueva York, el joven chino-boricua, babalao y descendiente de la deidad africana, se ve obligado a vengar el agravio. Asumiendo la historia de persecución de sus antepasados, Sam Fat decide buscar una víctima para vindicarlos. Es entonces que Sam se transforma en detective, perseguidor y victimario: le tiende una trampa al escritor puertorriqueño Ramos, quien a su vez asume el papel del antiguo inquisidor, del obispo Ramos, pero para convertirse en la víctima, en el perseguido:

Sólo bastó esa línea para que la historia de Sam Fat y la mía se confundieran en la noche con su vínculo milenario. La clave de todo misterio siempre ha sido la ocultación de los detalles que conducen a la solución final y ser más diabólico que el diablo para inventar el infierno. Cuando el caso bajo escrutinio es un crimen, vale la pena dudar del primero que duda. Un asesino descubre en su cadáver, tanto como su futuro cadáver anticipa las maromas mortales de su asesino. La víctima siempre diseña el método que la vuelve víctima y, ahora, ese segundo compartido con Sam Fat en el intercambio de tragos y en la separación de una cortina gris de nicotina había movilizó nuestro tiempo en la coincidencia fatal de los personajes que se conocen en la misma página en blanco.⁸⁵

La cita precedente revela otra constante que advertimos en varios de los textos de Ramos Otero revisados hasta aquí, el tópico del doble, sugerido desde las páginas iniciales del relato a través de las alusiones a cuentos de Jorge Luis Borges como “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula”, donde se invierten y distorsionan los papeles de víctima y victimario. En la subtrama policial y fantástica que atraviesa “Página en blanco y staccato” se revela que el escritor Ramos es quien ha tendido todos

⁸³ *Ibíd.*; p. 81.

⁸⁴ Véase el siguiente pasaje del cuento: “Su gente había comenzado la peregrinación en las tierras de Nigeria, habían perdido sus sombras cuando los barcos negreros de Europa saquearon las aldeas de los yoruba y encadenaron sus cuerpos sobre los surcos del mar y los llevaron a las islas...” *Ibíd.*; p. 78.

⁸⁵ *Ibíd.*; p. 71.

los hilos para que Sam pueda encontrarlo y asumir así el rol que el narrador le ha asignado: ser el staccato del cuento, el puñal, el instrumento de su propia muerte: “Él era, naturalmente, el staccato del cuento, el puñal perdido”.⁸⁶ Así el cuentero Ramos vive su muerte de manera vicaria, a través de la literatura, asesinado sobre la página en blanco, antes que, en una dimensión realista, enfermo en una cama de hospital, como uno de los finales posibles y deseados por Juan Dalhmann, el protagonista de “El Sur”.⁸⁷

En “Página en blanco y staccato”, hay un momento del texto donde el narrador se detiene y reflexiona sobre el origen de la palabra “Loisaida”, término que designa uno de los barrios más populosos de Nueva York, habitado por migrantes de múltiples orígenes, pero, muy especialmente por aquellos provenientes de Puerto Rico. A contrapelo del discurso dominante que lee en el nombre del lugar una deformación de las palabras Lower East Side, inglés correcto que los migrantes hispanohablantes “pronuncian mal”, el cuentero propone en cambio una resignificación de la palabra, en la cual se escucha el eco lejano de otra voz, de otra lengua, de otro espacio: “Mitológicamente, puedo asegurar que hay una correlación entre Loisaida y el Río Grande de Loíza.”⁸⁸ Duplicación del ámbito natal —el río puertorriqueño Loíza— en el espacio de la emigración, como posibilidad de reterritorialización ante la experiencia del desarraigo, proceso que también se advierte en el siguiente pasaje del cuento, donde el narrador se pregunta:

¿Por qué Loisaida, siempre ha sido el barrio de cuanto emigrante llegó a New York buscando el mundo mutuo? No estoy seguro. Quizá debiera de tratar de precisarlo todo y describir sus edificios cayéndose en cantos de ladrillos podridos, el afán de los emigrantes puertorriqueños de construir un jardín en cada lote desolado para que crecieran yerbajos y girasoles, las tiendas de los checoslovacos con sus maravillosas estolas de lana, los restaurantes come-y-vete de los ucranianos aglomerados con desayunadores de salchichas, los policías bosteando a cada rato a los chamacos que en cada esquina venden bolsitas de a cinco de pasto.⁸⁹

Como dice James Clifford,⁹⁰ la cultura también viaja, y es desplegada en los nuevos espacios, aunque con temporalidades heterogéneas. Los cuentos de Manuel Ramos Otero, donde se amalgaman la escritura y los desplazamientos, donde coinciden el “cuento” y el emigrado, apuestan a inscribir sobre la

⁸⁶ *Ibid.*; p. 85.

⁸⁷ Las referencias a los cuentos de Jorge Luis Borges mencionados: “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula” y “El Sur” corresponden al volumen *Ficciones* (Buenos Aires, Emecé, 1956).

⁸⁸ Manuel Ramos Otero, “Página en blanco y staccato”, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁹⁰ James Clifford, “Travelling Cultures”, en Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler, (eds.), *Cultural Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992; p. 101.

página blanca del relato la *brega* del sujeto migrante, sus memorias de trans-
tierra, su identidad asediada entre el ayer y el hoy, el aquí y el allá:

Y volví a cruzar el mar con ese inevitable zigzag de los que nos fuimos y
siempre regresamos cuando podemos, creyendo liberar con esa escritura otra
culpa que ya no está en nosotros, viajando al pasado con seguridad para habi-
tarlo y hacerlo regresar a este presente que sólo lo recuerda.⁹¹

Carolina Sancholuz
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

⁹¹ Manuel Ramos Otero, "Descuento", último cuento del volumen *Página en blanco y staccato*, 1987; p. 109.