RECUERDOS “PARCIALES” Y EL *CLOSET* DE LA LITERATURA:
FICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA DE JUDITH ORTIZ COFER

POR

ISRAEL REYES
Dartmouth College

Ser *gay* y comportarse de una manera masculina es tan común y corriente en los Estados Unidos que, en ciertos contextos, un hombre que adopta una postura exageradamente varonil—de cuerpo musculoso y tatuado, cabeza rapada y bigotes espesos—es signo seguro de su homosexualidad. Sin embargo, el estereotipo más común de los homosexuales en la comunidad latina es que son hombres que quieren ser mujeres, en comportamiento y en apariencia. Por lo tanto, los epítetos universalmente conocidos en la tradición hispánica que se sueltan contra el homosexual—“marica”, “mariquita” y “maricón”—se derivan del nombre propio, “María”, cuya forma abreviada “Mari” “se toma como prototipo de nombre de mujer, y como equivalente semántico de ‘mujer’ en general” (Corominas y Pascual 852). Ciertamente, hay travestís y transexuales que rechazan la masculinidad a favor de un papel sexual femenino, pero la asociación negativa entre el homosexual y el sexo femenino se hace dentro del orden simbólico patriarcal, que subyuga tanto a la mujer como al hombre que se niega a conformarse a las normas heterosexuales y los roles genéricos. Llamar a un hombre “mujer” es degradarlo y humillarlo, dado que en la cultura patriarcal una mujer es siempre relegada al puesto de subordinación. No obstante, los movimientos de liberación sexual toman distintas vías según las necesidades políticas de las mujeres y de los *gays*, y en algunos extremos la mujer heterosexual puede practicar la homofobia con tanta brutalidad como el hombre *gay* que propaga la misoginia.¹

A pesar de estos conflictos, las mujeres latinas en los Estados Unidos a veces se identifican con el aislamiento que sufre un hombre *gay* en una sociedad intolerante, y la ambigüedad sexual que representa esta figura marginada es un índice del inconformismo social dentro de la articulación de la hibridez cultural y lingüística.² ¿Será este suplicio compartido el que impulsa a la escritora puertorriqueña Judith Ortiz Cofer a representar repetidamente figuras homosexuales en sus escritos de índole autorreflexiva? Como muchos escritores latinos en los EE.UU., Ortiz Cofer ha enfocado sus esfuerzos literarios en el modo autobiográfico, tanto en sus obras de ficción como en sus ensayos y poemas. Su novela, *La línea del sol* (1989), relata la formación cultural y sexual de una joven

¹ Para una historia breve del movimiento *gay* latino en Nueva York, véase Aponte-Parés y Merced.

² Gloria Anzaldúa ha articulado las afinidades que ella percibe entre los homosexuales y otros grupos marginados. Ella acude a los chicanos para que reconozcan las contribuciones políticas y artísticas de los *queer* (la jotería). Véase Anzaldúa 84-85.

puertorriqueña Marisol que vive en Nueva Jersey, pero su historia empieza con la generación de sus padres en Puerto Rico. Se sabe que esta novela recoge muchos detalles de la vida de la autora porque se asemeja en gran parte a su libro posterior de ensayos y poemas autobiográficos, *Bailando en silencio: Escenas de una niñez puertorriqueña* (1990). Aun un cotejo superficial muestra que los personajes que habitan las páginas de su novela corresponden a los parientes, los vecinos y las amistades que pueblan sus ensayos autobiográficos. No es insólito que una autora escriba según sus propias experiencias, pero el género novelesco permite que Ortiz Cofer se remonte a una historia familiar que la antecede y que no forma parte de sus propias memorias. Marianne Hirsch ha denominado este cruce entre historia y memoria la “postmemoria”, cuando los traumas y las crisis de una generación repercuten en la identidad de las generaciones posteriores. No obstante, los escritos de Ortiz Cofer revelan que su formación culturalmente heterogénea depende tanto de un anhelo por el pasado como de una rebeldía contra ello.

De hecho, las figuras más importantes en su vida y obra han sido los rebeldes y los marginados. Uno de estos inconformistas es el personaje Carmelo en *La línea de sol*, el melancólico y estudioso tío de Marisol cuya pasión por la literatura es interpretada por sus vecinos como evidencia de su homosexualidad. Carmelo sirve de contraste a su hermano menor Guzmán, niño precoz que muy tempranamente se instruye en su futura carrera de mujeriego. Al contrario, Carmelo se dedica a la literatura y muestra muy poco interés en las mujeres y demasiado interés en el Padrecito César, con quien se clausura nocturnamente para leer poemas de amor. La amistad causa un escándalo en la comunidad rural puertorriqueña, y pronto Carmelo se convierte en el blanco de los chismes y las burlas de sus vecinos. Tan agudo es el hostigamiento que Carmelo huye de su pueblo alistándose en el ejército norteamericano, y su vida termina trágicamente en los campos de la guerra coreana. La narradora de la novela, su sobrina Marisol, no se acuerda de él, dado que éste murió antes de que ella naciera. Curiosamente, este personaje ficticio se ausenta de los ensayos autobiográficos de Ortiz Cofer, a pesar de que otros como Guzmán sí se presentan como personajes históricamente verídicos. Si consideramos *La línea del sol* una novela de aprendizaje, ¿qué aprende Marisol del tío que nunca llegó a conocer? Y si Marisol representa una proyección ficticia de la identidad de Ortiz Cofer, ¿se podrá divisar en sus experiencias narradas una lección equivalente a la que Carmelo le legó a su sobrina?

Adaptando la noción del *closet* que Eve Kosofsky Sedgwick desarrolla en *Epistemology of the Closet* (1990), quisiera examinar la figura del tío cuya afición por la literatura se vincula a una sexualidad no convencional. Muy parecido al tío Sergio de la novela de aprendizaje, *Felices días, tío Sergio* (1986), de Magali García Ramis, el personaje de Ortiz Cofer no logra cruzar la frontera entre la ficción y la autobiografía, lo cual sugiere que la novela sirve de una especie de *closet* perforado dentro de la “postmemoria” literaria de la autora. Sin embargo, *Bailando en silencio* (cuyo título original es *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*) es una colección de recuerdos “parciales” que incluye otras figuras sexualmente disconformes. Como si el tío Carmelo le ofreciera una tutela desde el terreno de la ficción, Ortiz Cofer aprende a identificarse como escritora latina porque sus propias experiencias no se conforman nítidamente ni con las exigencias de dos culturas opuestas ni con los preceptos de los papeles sexuales tradicionales.

Como he indicado, la narración en primera persona de Marisol empieza antes de que la narradora haya nacido. La primera frase de la novela es “Dicen que...”, lo cual construye la trama familiar que sigue sobre la base del rumor y de la tradición oral. Inmediatamente después, la narradora toma el hilo de lo que ha recuperado a oídas y se adentra en la perspectiva de uno de los personajes: su abuela, Mamá Cielo. Toda la primera mitad de la novela –seis capítulos de doce– manejará este diálogo entre los recuerdos de Marisol y la historia de sus parientes en Puerto Rico durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Principalmente, el personaje central de esta parte es Guzmán y, una vez más, la primera frase de la novela refleja este enfoque: “Dicen que Mamá Cielo había tenido dificultad con el embarazo de Guzmán” (1). A pesar de que la historia de Guzmán se narre en tercera persona, hay momentos claves cuando la voz en primera persona de Marisol interrumpe (más tarde discutiré uno de estos momentos). Estas interrupciones desde un futuro retrospectivo indican que el desenvolvimiento de la novela se dirige hacia la vida de la narradora. Los últimos seis capítulos relatan sus experiencias juveniles en Nueva Jersey y su desarrollo como escritora y artista.

Normalmente, una novela de aprendizaje –o *Bildungsroman*– comienza con el nacimiento del la heroína y rastrea sus contornos socio-históricos, de los cuales la protagonista emerge para construir una identidad propia. Mikhail Bakhtin distingue entre distintos tipos de este género novelesco, que él denomina alternamente la “novela de emergencia humana” (*novel of human emergence*) (21). Al contrario de las novelas caballerescas y pícaras, cuyos héroes mantienen un carácter constante mientras pasan por una serie de aventuras y se desplazan por varias esferas sociales, en la novela de emergencia, el héroe y su carácter llegan a ser variables, y los cambios en el héroe adquieren importancia en cuanto a la trama. Por consiguiente, el tiempo irrumpe en el protagonista y se filtra dentro de su propia imagen, cambiando de una manera fundamental el significado de todos los aspectos de su destino y vida (21).³ Ortiz Cofer adapta los parámetros de este género novelesco para exponer los conflictos culturales que marcan la formación de Marisol, logrando así escindir la introducción del tiempo histórico dentro de la protagonista.

La división de la novela en dos partes refleja más que el paso de una generación a otra: también simula la ruptura psicológica que la migración ha ocasionado en el sujeto

³ La traducción de Vern W. McGee dice: “As opposed to a static unity, here one finds a dynamic unity in the hero’s image. The hero himself, his character, becomes a variable in the formula of this type of novel. Changes in the hero himself acquire plot significance, and thus the entire plot of the novel is reinterpreted and reconstructed. Time is introduced into man, enters into his very image, changing in a fundamental way the significance of all aspects of his destiny and life. This type of novel can be designated in the most general sense as the novel of human *emergence*”. En mi paráfrasis de la traducción al inglés que he consultado para este artículo, he tratado de sustituir el uso del masculino (“man”) por el término “el protagonista” dado que éste, a pesar de ser un término masculino, es más general en su sentido que “man”, en la forma que lo utiliza la traducción del texto de Bakhtin. (No leo ruso ni he tenido acceso al texto ruso original.) Además, Bakhtin muestra desprecio hacia la interpretación feminista decimonónica de la novela de pruebas (“novel of ordeal”). Para otras perspectivas críticas de la apropiación feminista de las novelas de aprendizaje y las autobiografías de mujeres y sujetos marginales, véase Jelinek 7-17; Hite ix-xviii; Morgan 9-19; Smith 3-22; y Rosowski 49-68.

puertorriqueño. A pesar de que Marisol se trasladara a los tres años a EE.UU., su madre Ramona trata de reproducir la vida isleña en *El Building*—el edificio del caserío donde vive la familia. Esto causa que Marisol esté rodeada en su apartamento de los olores, las imágenes, el idioma y las prácticas culturales de la isla, mientras que en su colegio católico es obligada a integrarse al sistema educativo norteamericano con los hijos de inmigrantes irlandeses e italianos. Por otro lado, su padre Rafael es marinero de apariencia blanca que suele vestir su uniforme aun en sus días de ocio para distinguirse de los otros puertorriqueños del vecindario. Su actitud asimilacionista choca con los esfuerzos de Ramona para mantener un vínculo con la isla, y este conflicto contribuye a la formación de Marisol, cuyo nombre es otra derivación del prototipo femenino “Mari”, pero que también incorpora las influencias contradictorias de su marinero padre (mar) y su madre tropicalizada (sol).

Para entender la relación entre esta formación bifurcada y la novelización de la historia de la migración puertorriqueña, vuelvo a las teorizaciones bakhtinianas del *Bildungsroman*, en que el crítico ruso enumera cinco tipos de este género literario, aunque esencialmente se pueden dividir las categorías en dos: las novelas de formación en las que el protagonista cambia pero el mundo y la historia se quedan en su sitio; y, la novela en que el héroe cambia *con* el mundo. Dice Bakhtin que en este último caso, el protagonista no emerge simplemente dentro de una época, sino en la frontera de dos épocas, en el punto de transición de una a la otra. La transición se cumple en él y a través de él. Es obligado a convertirse en un ser humano de tipo nuevo y sin precedentes. Lo que se logra es precisamente la formación de un ser nuevo (23).⁴ Conste que Bakhtin desarrolla sus ideas sobre el *Bildungsroman* refiriéndose casi exclusivamente a ejemplos europeos en que un protagonista masculino supera obstáculos sociales y cruza la frontera entre una época histórica y otra. En cambio, para la crítica Susan J. Rosowski, la novela de aprendizaje femenina es más bien una novela de “despertamiento” (“*awakening*”) y se distingue de la tradición masculina porque la evolución de la protagonista ocurre cuando se despierta a las limitaciones que la sociedad y la historia le imponen (49). Otra lectura feminista viene de parte de Annie O. Eystroy, quien lee el *Bildungsroman* de varias escritoras chicanas como Sandra Cisneros y Denise Chávez, y encuentra que las narradoras/protagonistas de estas obras asumen un papel de autoridad cuando narran sus vidas y subvierten las tradiciones patriarcales que definen y limitan la subjetividad femenina. Dice Eystroy: “*When the female ‘I’ takes on narrative authority, she gains authority over her own life and her own story, an act which in and of itself subverts patriarchal confinement of the female self*” (86). Marguerite Fernández-Olmos también aclara que las novelas de aprendizaje de escritoras latinoamericanas y latinas varían según las tradiciones culturales en que intervienen y según las estrategias particulares de la autora. Sin embargo, su análisis de la apropiación del *Bildungsroman* por escritoras latinoamericanas y latinas se asemeja a los aportes de Bakhtin cuando ella escribe que

⁴ La traducción al inglés dice: “He emerges along with the world and he reflects the historical emergence of the world itself. He is no longer within an epoch, but on the border between two epochs, at the transition point from one to the other. This transition is accomplished in him and through him. He is forced to become a new, unprecedented type of human being. What is happening here is precisely the emergence of a new man”.

[...] existe la conciencia de que la evolución personal se relaciona íntimamente con las realidades sociohistóricas y políticas. La narración interiorizada e introspectiva tan típica del género casi siempre se combina con un énfasis en la sociedad y el medio ambiente. (111-12)

En el caso de Marisol en *La línea del sol*, podemos ver que tanto su identidad sexual como su identidad cultural reflejan las ambigüedades e incertidumbres que han acompañado la experiencia de la migración puertorriqueña.

Si la formación de la narradora se lee desde la perspectiva isleña, la cual es representada por la madre, entonces la vida de Marisol se encuentra en un punto de transición: el momento decisivo cuando las oleadas masivas de emigración cambiaron radicalmente lo que significaba ser puertorriqueño.⁵ En contraste con otros grupos de inmigrantes en EE.UU., los puertorriqueños han establecido una migración circular entre la isla y el norte, regresando a menudo a Puerto Rico, y fundiendo prácticas culturales que se asocian con su vida en EE.UU. Ortiz Cofer revela en *Bailando en silencio* que ésta ha sido su experiencia y, por extensión, la de su personaje Marisol, que también pasa una estancia en la casa de sus abuelos en Puerto Rico (*La línea del sol* 52). La maduración personal de Marisol, como sugiere Bakhtin, es como si el fundamento del mundo cambiara, y ella tiene que cambiar también: “*It is as though the very foundations of the world are changing, and man must change along with them*” (23).

El caso de Marisol, empero, no es tan claro, porque si se lee su formación desde la perspectiva asimilacionista, la cual representa su padre, la protagonista sigue los pasos de los otros grupos étnicos que se han mezclado dentro del famoso “crisol de razas” (*melting pot*) norteamericana. Según esta lectura, el tiempo en que Marisol emerge es cíclico porque ella –como los judíos, irlandeses e italianos que pasaron primero por el barrio– debe cambiar para adaptarse a la supuesta estabilidad del mundo estadounidense.⁶ Marisol se encuentra impelida entre dos maneras de concebir el mundo y la historia. Se esperaría que el desenlace de la novela representara la culminación de este conflicto, y que Marisol optara por integrarse a un mundo en vez del otro. Sin duda, el incendio final que destruye *El Building* simboliza un rechazo de la cultura puertorriqueña transplantada al contexto

⁵ En la tradición literaria de la isla, escritores como Enrique Laguerre (*La ceiba en el tiesto*), René Marqués (*La carreta*) y Pedro Juan Soto (*Spiks*) han representado la enajenación psicológica que sufrió toda una generación de puertorriqueños recién llegada a EE.UU. En estos textos, la supervivencia del ser puertorriqueño depende de un vínculo telúrico con la isla, y el desplazamiento físico que ocasionó la migración ocasionó un desarraigo existencial. Desde esta perspectiva, el puertorriqueño emigrado sólo recupera su identidad íntegra al regresar a la isla. Los personajes de estas obras no se adaptan al cambio histórico, sino que o son destruidos por el mismo o son impulsados a regresar a sus orígenes. Un crítico que ha elaborado esta visión sobre la importancia de la patria en la identidad de los puertorriqueños emigrados es Manuel Maldonado-Denis, quien sostiene que la emigración puertorriqueña representa un evento histórico que ha dividido la nación y que ha segregado a los puertorriqueños en unascada vez más atrincheradas líneas de clase social. Sólo la estabilidad geográfica y la independencia política de la patria le proporcionarán a los puertorriqueños emigrados un sentido de unidad y autenticidad (103-28).

⁶ El tiempo cíclico también se asocia con un paso del idealismo juvenil hacia la sobriedad y el espíritu práctico de la madurez (Bakhtin 22).

norteamericano. Ocasionado por un ritual santero, el incendio representa un nuevo comienzo para Marisol, pero no una negación total de su herencia puertorriqueña. El crítico chicano Juan Bruce-Novoa, en “Ritual in Judith Ortiz Cofer’s *The Line of the Sun*”, propone que la definición de una nueva identidad puertorriqueña, que Ortiz Cofer elabora en esta novela, requiere un movimiento constante, el cual finalmente sitúa esa identidad en la acción del movimiento en sí (61). Para sostener esta identidad, Ortiz Cofer tiene que transmitir la especificidad de los polos opuestos sin favorecer ninguno de los dos, de tal modo que impida el movimiento hacia uno solo (61). Es decir, cada vez que Marisol se siente impelida a identificarse con uno de dos polos culturales, simultáneamente siente la atracción del otro polo. Estas fuerzas opuestas causan que Marisol establezca un hogar en el movimiento continuo, como tantos otros puertorriqueños que circulan entre el norte y la isla.⁷

Por consiguiente, el hecho de que Marisol empiece su narración con los sucesos que antecedieron su nacimiento se puede leer simultáneamente desde las perspectivas nacionalista y asimilacionista. En el primer caso, su formación refleja el cambio que sufrió el pueblo puertorriqueño durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta: el período de la industrialización muñocista que impulsó a millares de puertorriqueños a emigrar a EE.UU. Ella se cría en un ambiente hostil a la presencia de los inmigrantes puertorriqueños, pero los enlaces culturales que su madre se esmera en mantener contribuyen a la identidad híbrida de Marisol mientras navega en la transición histórica que representa la migración. La primera mitad de la novela rastrea narrativamente “la línea del sol” que la ligará para siempre a la isla. Marisol no desea asimilarse completamente a la cultura norteamericana, pero narra su vida en inglés y, a la vez, rechaza rotundamente muchas prácticas culturales y creencias—sobre todas las religiosas—que la vinculan a sus orígenes puertorriqueños. En este sentido, el comienzo de la novela en la isla representa la etapa cultural que Marisol tiene que superar para lograr su maduración personal. Según esta lectura, la protagonista evoluciona para integrarse al nuevo contexto, relegando su herencia puertorriqueña al pasado.

Ninguna de estas dos lecturas debe dominar la otra, ya que la novela trata de representar el movimiento entre varias oposiciones binarias que caracteriza la formación de la mujer puertorriqueña en EE.UU. Según la crítica Carmen Faymonville, Ortiz Cofer demuestra los límites del proyecto que sus personajes emprenden para transplantar su cultura puertorriqueña en el contexto urbano norteamericano; simultáneamente, ella también desafía las limitaciones del paradigma asimilacionista. Escribe Faymonville: “In that median position, negotiating between cultural nationalism and cultural intermixing, Cofer has developed a defiant voice. She wants her readers to understand that in her representation of the Puerto Rican immigration experience there are different realities...” (En esa posición intermedia, negociando entre el nacionalismo cultural y la entremezcla cultural, Cofer ha desarrollado una voz desafiante. Ella quiere que sus lectores reconozcan

⁷ Aquí vale citar la imagen de la “guagua aérea” que Luis Rafael Sánchez ha hecho famosa en su ensayo, “La guagua aérea”. En el ensayo de Bruce-Novoa citado arriba, el crítico nota: “We should recall that Ortiz Cofer had already implied just such an interpretation of the airplane in her poem, ‘Partial Remembrance,’ [...] published two years before Sánchez introduced his essay at a conference at Rutgers” (93).

que en su representación de la experiencia puertorriqueña de la inmigración, hay distintas realidades...) (126). La novela ofrece esta doble lectura porque Marisol es una figura fronteriza –una *latina*– que responde a dos culturas, dos idiomas y dos tipos de tiempo histórico imposibles de desentrañar.⁸ Estas dos fuerzas opuestas se encarnan en las figuras de su padre y su madre, las cuales funcionan sobre la base de oposiciones binarias culturales y lingüísticas y de sus respectivos roles masculino y femenino.

No es hasta el último capítulo de la novela que el lector se da cuenta de que la historia personal de Marisol es un *Künstlerroman* –la formación de la artista. Cuando la familia se traslada de *El Building* a una casa en las afueras, Marisol revela que su destino es ofrecer historias a cambio de lo que ella quiere de la vida (293). Ella adopta las historias que le cuenta su madre y las transcribe al inglés, no sin intercalar en las mismas sus propias interpretaciones. La historia central –la de Guzmán– inicia su carrera literaria, y es a través de ésta que Marisol logra contar la historia de su vida. Al final, Marisol revela que “la única manera de entender una vida es escribirla en forma de historia, rellenando las lagunas que dejaron las circunstancias, los fallos de la memoria y la falta de comunicación” (301). Sin embargo, ella sugiere también que tanto la historia de su tío, como la suya, ha sido una de sus mejores mentiras (302). El último párrafo de la novela adquiere mayor significación en lo concerniente al modo narrativo de la metaficción, dada la teorización que articula Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980). Según Hutcheon, el *Künstlerroman*, que vio su primer auge en el romanticismo decimonónico, se desarrolló como una variedad de la novela “narcisista”, o más bien de la metaficción, porque al reemplazar la unidad de acción del *Bildungsroman* con la unidad de carácter (“unity of personality”), el *Künstlerroman* interiorizó la interpretación como parte de su propia estructura narrativa, y el narrador o el personaje principal empezó a contemplar el significado de su experiencia creadora: “the narrator or point of view character reflected on the meaning of his creative experience” (11-12).⁹ Ortiz Cofer adapta esta forma decimonónica para mostrar que la “unidad de carácter” de Marisol, la narradora-artista de *La línea del sol*, se bifurca en una serie de oposiciones de culturas, idiomas y papeles

⁸ Véase también los comentarios de Guillermina Walas: “Sin duda [...], esta imagen de la frontera al igual de la idea de división que evoca, opera tanto negativa como positivamente. En una forma simple se puede notar que, en el primer caso, quien se ubica en la frontera no pertenece o no se siente perteneciente, en forma plena, a ninguno de los espacios divididos por la misma. A la vez, en el segundo caso, adquiere una carga positiva porque los sujetos que allí se encuentran y quieren permanecer deben desarrollar múltiples estrategias de sobrevivencia para no ser atrapados de uno u otro lado. Para el artista, dicha sobrevivencia se da en la creatividad” (¿?). Sin embargo, Walas sostiene que *Bailando en silencio* se rige “por parámetros heterosexuales sin referencia alguna a lo que se coloca fuera de ellos en lo que a la sexualidad se refiere y, en tal sentido, continúan insertándose en una estructura patriarcal”. No estoy de acuerdo con esta propuesta y a continuación trataré de mostrar cómo la homosexualidad juega un papel importante en la formación de Ortiz Cofer.

⁹ Para otra distinción entre el *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*, véase las definiciones de Eysturoy en su libro citado arriba, *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*: “Traditionally the hero of the Bildungsroman may dream of becoming an artist, but ultimately settles for a conventional life, whereas the Künstlerroman hero usually rejects such commonplace prospects and opts for a life devoted to artistic endeavors” (4).

sexuales. Marisol, como escritora en inglés de las memorias familiares en español, expone su adaptación del papel masculino para escribir y conservar la tradición oral femenina. La división de la novela en dos partes refleja la formación bifurcada de su “carácter”.

Esta hibridez cultural, lingüística y sexual no se maneja sin un sentido de enajenación social, y para comprobarlo Marisol tiene el ejemplo de otro tío, Carmelo, cuyo inconformismo provocó el rechazo de su comunidad. El hermano mayor de Ramona y Guzmán, Carmelo, es el modelo del hijo cumplido y obediente, pero no es muy varonil ni en su fisonomía ni en sus actividades predilectas. La narradora lo describe así:

...un muchacho de dieciséis años, lento y melancólico –para desesperación de Mamá Cielo– que había heredado del padre su exasperante amor por los libros y por la soledad. Hasta que voló hecho mil pedazos en suelo coreano años después, Mamá Cielo trató inútilmente de metérsele por dentro, de revolverle la sangre con ambición. En secreto, sin embargo, admiraba sus manos largas y finas, tan a menudo sorprendidas en los placeres prohibidos de rasguear la guitarra de su padre o de rebuscar los libros que Papá Pepe tenía en una cobacha de pintor detrás de la casa. El pelo negro y abundante que le formaba un pico de viuda lo había heredado Carmelo de la madre. Era demasiado guapo, en realidad, con la maldición de la piel oliva claro de la familia del padre, por lo cual no podía hacer el trabajo de un hombre en un cañaveral. (*La línea del sol* 4-5)

En este pasaje, vemos una vez más la manera en que Marisol presenta su versión del pasado como si fuera desde la perspectiva de su abuela. A pesar de que esta descripción esté escrita en tercera persona, la narradora tiene acceso a los pensamientos secretos de Mamá Cielo y adopta las opiniones de ésta con frases como “Era demasiado guapo, en realidad...”. Es así como los personajes y sucesos del pasado reflejan las preocupaciones de la narradora y su propio tiempo histórico; es decir, las voces de sus antepasados hablan a través del texto que ella escribe.

En la figura de Carmelo vemos claramente que Marisol ha heredado el “amor por los libros y la soledad” del lado masculino de su familia materna, y el hecho de que se apropie de la escritura para invocar la voz de su abuela muestra que su narración inscribe papeles sexuales opuestos. En cuanto a lo que representa Carmelo para ella y su propia formación, Marisol se identifica con el carácter contemplativo y refinado de su tío. Dado que estas características lo marcan como un sujeto subversivo dentro de las normas sexuales de su pueblo rural, al identificarse con él, Marisol también subvierte las tradiciones patriarcales que impone su comunidad de puertorriqueños emigrados. La delicadeza de su tío corresponde a la actitud que Marisol a veces toma frente a lo que ella percibe como la rudeza de sus compatriotas en *El Building* –un sentimiento que comparte con su padre. Marisol no se siente muy cómoda entre las otras mujeres de *El Building*, tanto por la separación generacional y lingüística, como por las distintas expectativas que la familia tiene de ella. En vez de casarse joven y tener hijos inmediatamente, como lo hicieron su abuela y su madre, la familia espera que Marisol tenga éxito en los estudios y que sirva de intermediaria entre su madre monolingüe y la esfera burocrática angloamericana. Esto la expone al mundo público y le otorga un papel tradicionalmente reservado al hombre de la familia. Irónicamente, “el amor por los libros y la soledad” que puso en jaque la masculinidad de Carmelo es para Marisol una manera de romper con la tradición de

enclaustrar a la mujer dentro de un espacio estrictamente doméstico. Sus destrezas lingüísticas en inglés le otorgan una autoridad que las otras mujeres de su familia nunca conocieron. Sin embargo, la paradoja de su identidad bifurcada es que ese distanciamiento de la tradición patriarcal no se logra sin recurrir a su madre y a su abuela para entender la contribución del pasado a su propia formación. En este sentido, las mujeres de la familia transmiten y conservan el poder de la memoria, y ejercen ese poder en español. Dado que estas guardianas de la memoria le imponen un acceso limitado al pasado, Marisol se esfuerza a ver más allá de lo que se le concede.

Un ejemplo de la tensión entre lo explícito y lo ocultado es la historia del tío Carmelo. Como el pasaje citado más arriba indica, Carmelo muere lejos de Puerto Rico y la causa de su huida es precisamente el papel sexual femenino que su comunidad insiste en imponerle. Lo que comienza con las malas lenguas del pueblo insinuando una relación íntima entre Carmelo y el Padrecito César, reuniones quizá no limitadas a la lectura de poesía, culmina en la expulsión del cura de la parroquia y en el hostigamiento de Carmelo. Su hermana Ramona le cuenta que una de sus vecinas, que anteriormente le mostraba interés romántico, le sugiere que “como ahora tú no tenías con quien leer poemas de amor, tal vez podrías unirse al grupo de costura [de mujeres] también” (53). El bochinche llega a tal punto que en un momento Guzmán se lanza encima de uno de los hostigadores de su hermano, y Carmelo se ve obligado a abandonar su pueblo para evitar más violencia y mantener la reputación de su familia. La homofobia aquí funciona como parte de la tradición hispánica del código de honor, en que cualquier cuestionamiento de la virilidad del hombre tiene que ser refutado inmediatamente, preferiblemente con pugilatos, cuchillazos o pistolazos. También la reacción del pueblo contra Carmelo manifiesta lo que la crítica Agnes Lugo-Ortiz ha llamado el impulso taxonómico (“taxonomic drive”) de fijar la visibilidad (la bien definida “otredad”) del maricón y de determinar su identidad como inequívocamente identificable y prescriptible: “fixing the visibility (the clear-cut ‘otherness’) of the ‘maricón’, of determining his identity as unequivocally identifiable and prescribable” (118). La comunidad rural rechaza a Carmelo cuando lo identifica y lo marca como un hombre que no labora en la caña, no ostenta novia y no defiende su honor con la violencia.

Carmelo muere como un paria apátrida y su recuerdo apenas sobrevive en una foto retocada que guarda su madre. La voz de Marisol surge desde su futuro retrospectivo para preguntarle a su abuela:

¿Ese es el hijo que murió en la guerra?.

Ella no contestó entonces. Miró la fotografía ovalada en su marco excesivamente elaborado como si estuviera tratando de encontrar un rasgo conocido en esa cara demasiado rosa.

—No le queda bien el bigote —dijo —y parece que ha aprendido a beber—. Entonces se acordó de que me estaba hablando: —Sí, niña, ésa es la fotografía de tu tío Carmelo. (55)

Este diálogo entre Marisol y su abuela muestra que la historia de Carmelo es, en gran parte, una ficción que Marisol reconstruye de lo que su familia oculta. Por un lado, la descripción de la foto y “su marco excesivamente elaborado” expresa la opinión

americanizada de Marisol, quien considera de mal gusto los colores chillones que se asocian con la cultura puertorriqueña. Por otro lado, su bigote y su gusto por el alcohol supuestamente le confieren aspectos de masculinidad, mientras que el color rosa de la foto y el marco elaborado matizan su imagen con elementos de feminidad. Esta descripción revela que el inconformismo sexual de Carmelo es resultado de una serie de negociaciones entre el pasado y el presente, entre la memoria y la historia. La foto funciona de una manera parecida –pero no enteramente equivalente– a lo que describe Marianne Hirsch en *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1990). Hirsch utiliza el término de “postmemoria” para definir el efecto que tienen las fotografías familiares en los hijos de sobrevivientes del Holocausto. Mientras que las víctimas que experimentaron el terror del Holocausto ven las imágenes fotográficas y construyen una memoria que está directamente vinculada al pasado, los miembros de la segunda generación experimentan el trauma a través de narraciones que precedieron su nacimiento; sus propias historias posteriores son vaciadas por las historias de la generación previa, moldeadas por los sucesos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados. La estética de la “postmemoria”, según Hirsch, es una estética diaspórica de exilio temporal y espacial que necesita simultáneamente (re)construir y lamentar: “The aesthetics of postmemory [...] is a diasporic aesthetics of temporal and spatial exile that needs simultaneously to (re)build and to mourn” (245).

La forma cómo la noción de “postmemoria” se aplica al caso judío o a la narración de Marisol, presenta la siguiente diferencia: las víctimas del Holocausto se esfuerzan por transmitir la historia de su trauma a las generaciones posteriores, mientras que la abuela de Marisol evita revelar a su nieta los detalles de la historia trágica de Carmelo. El único indicio de que el tío no se conformaba las normas sexuales es el comentario de que su bigote no le queda bien, pero Marisol impone otra lectura con su descripción del “marco excesivamente elaborado” y la “cara demasiado rosa”. Todo lo que se le cuenta a Marisol de sus parientes encierra muchos silencios, y ella tiene que proyectar su propia identidad hacia el pasado para ganar acceso a esa información vedada. De esta forma, la “postmemoria” que influye tanto en la formación de la narradora despliega lo que Eve Kosofsky Sedgwick ha llamado el *closet*: un evento discursivo que crea un silencio. El *closet* legitima la ignorancia como si fuera una forma de inocencia; enmarca cierta información con códigos culturales, lo cual previene que ciertos sujetos marginados articulen sus propias identidades en torno a su orientación sexual. Sedgwick propone que este tipo de ignorancia no surge de una oscuridad originaria, sino que se produce por conocimientos que circulan como parte de regímenes particulares de la verdad y corresponde a ellos (3-8). En el caso de Carmelo, el *closet* se evidencia en el diálogo entre Mamá Cielo y Marisol, y la respuesta de “Sí, niña, ésa es la fotografía...” pone entre paréntesis el inconformismo sexual del tío como algo innombrable e inaccesible (McCracken 117). Es decir, la abuela reconoce que la imagen retocada de la foto no capta el carácter de su hijo, pero ella esquivo la curiosidad de su nieta al limitar sus comentarios a la apariencia idealizada “en su marco excesivamente elaborado”. En el pasado, la sexualidad de Carmelo fue elaborada por los excesos discursivos del chisme, pero irónicamente la rememoración precavida de la abuela también elabora un marco que excede los límites del silencio. Marisol perfora ese *closet* que su familia le ha impuesto a la memoria del tío sirviéndose de sus experiencias como inmigrante en EE.UU. En cuanto a su identidad cultural, su padre asimilacionista y su

educación norteamericana han contribuido con el propósito de borrar sus raíces, han construido otro tipo de *closet*, en el cual han relegado la historia de Puerto Rico, el idioma español y la cultura que su madre añora tanto.

Al igual que el tío Carmelo, el tío Sergio en la novela de Magali García Ramis, *Felices días, Tío Sergio* (1986), muestra cómo la homofobia y el machismo fuerzan a los homosexuales a exiliarse de Puerto Rico. La narradora de esta novela de aprendizaje, Lidia Solís, se acuerda de la influencia positiva de su tío cuando éste regresó de Nueva York a la casa familiar en Santurce. A lo largo de la novela, Lidia se da cuenta que su tío no es como los otros hombres; él no impone su ritmo en una familia dominada por mujeres. Además, Sergio no comparte los prejuicios conservadores de sus hermanas y se asocia con independentistas y con la gente que su familia ha clasificado del lado de “el Mal”. El tío les enseña a sus sobrinos a apreciar el arte y la música, pero cuando trata de instruirles sobre quién era el abolicionista Segundo Ruiz Belvis, su hermana Nati lo enfría con una mirada de reproche, después de lo cual, Sergio deja de hablarle a Lidia de la historia puertorriqueña (60). Posterior a su muerte en Nueva York, Lidia descubre que su tío era homosexual, pero la revelación que se mantiene a un nivel conjetural registra los contornos del *closet* en que la familia Solís ha relegado la identidad sexual de Sergio: “Según nos fuimos enterando, él fue un paria, un inconforme y, probablemente un homosexual” (155). La palabra “probablemente” no permite que la homosexualidad se articule abiertamente en la novela sin un calificativo de incertidumbre. La homosexualidad se niega como experiencia e identidad al ubicarla en el contexto del chisme y el qué dirán. Esta nebulosidad también caracteriza el modo en que Lidia se define como puertorriqueña, dado que ha tenido que recuperar una historia que le ha sido ofuscada toda su vida. Según Juan Gelpí:

Mutismo y opacidad: son éstos los dos motivos recurrentes que caracterizan al tío Sergio a lo largo de la novela. El silencio remite a un dato referencial —a la represión de los nacionalistas durante el gobierno populista de Muñoz Marín—, pero también al hecho de que, en tanto homosexual, el tío Sergio tiene dos alternativas ante el discurso dominante de la época representada: el silencio o el exilio; alternativa, esta última, por la cual opta. (97)

Como Carmelo, Sergio abandona su hogar y muere desterrado, aunque ambos toman vías radicalmente distintas para alejarse de Puerto Rico, especialmente porque Sergio es un nacionalista y el otro se alista en el ejército norteamericano. Sin embargo, como sugiere Gelpí, ninguno de los dos tiene muchas alternativas frente a la cultura paternalista que rige en la isla, así que su fuga es una forma de supervivencia pero, a la vez, una especie de autocensura y homofobia interiorizada. Lidia, como Marisol, construye una narración para poder entrever la razón del exilio de su tío, aunque la narradora se muestra reacia a que la verdad de su identidad sexual quede completamente esclarecida.¹⁰ Lidia también impone un límite de acceso al pasado porque ella invoca la memoria de su tío para hablar de sí misma, sin dar un espacio a la voz propia del tío.

¹⁰ Para otras lecturas del papel de la homosexualidad en esta novela de García Ramis, véase los ensayos de Fernández Olmos; Díaz; y Figueroa.

En cambio, en el caso de Marisol, sus esfuerzos por desarmar los silencios que abundan en su comunidad oral puertorriqueña se restringen a un discurso literario escrito en inglés. Este es el mismo proyecto narrativo autobiográfico de Ortiz Cofer que vemos en *Bailando en silencio*. En este texto, la autora recuerda el constante movimiento entre Nueva Jersey y Puerto Rico que caracterizó su infancia. Esta experiencia le causó problemas en la escuela –tanto en los EE.UU. como en la isla– porque cuando se acostumbraba a un idioma y a una cultura, su familia se trasladaba y la niña se veía obligada a adaptarse de nuevo. Cuando regresó a Paterson y se matriculó en el colegio, la autora sintió que: “Una vez más era la niña envuelta en una nube de silencio, a quien se le tenía que hablar con señas como si fuera sordomuda” (*Bailando* 63). Después de sufrir un momento vergonzoso a causa de su inglés torpe, Ortiz Cofer comprendió “que la lengua es la única arma que un niño tiene contra el poder absoluto de los adultos. Rápidamente construí mi arsenal de palabras al convertirme en insaciable lectora” (64). La autora caracteriza aquí su vocación literaria con elementos de la profesión militar de su padre, convirtiendo la lengua en un “arma” y acumulando palabras en un “arsenal”. Como en el caso de su personaje Marisol, Ortiz Cofer asocia la literatura con lo masculino, pero las connotaciones del militarismo agudizan los aspectos de la disciplina y la agresividad. Sin embargo, la autora utiliza una frase de su mentora literaria, Virginia Woolf, para el epígrafe de su libro: “Una mujer que escribe recuerda por medio de sus madres”. Todos los relatos, las fábulas y los chismes que Ortiz Cofer ofrece como parte de su herencia oral puertorriqueña, vienen de parte de su madre y su abuela. Así pues, ser cuentista implica una identidad femenina, pero ser escritora en inglés requiere atributos de la masculinidad. La “parcialidad” de sus recuerdos resulta tanto de los silencios en su historia familiar como de la negociación que ella maneja entre Puerto Rico y los EE.UU., el español y el inglés, y su madre y su padre. Para poder escribir las experiencias y narraciones que han moldeado su identidad bicultural, Ortiz Cofer entrelaza los papeles sexuales que ha aprendido de sus padres, lo cual la pone al margen de las normas sexuales tradicionales cada vez que practica su oficio literario.

Otros dos personajes que forman parte de sus recuerdos “parciales” también reflejan la (con)fusión cultural que experimenta Ortiz Cofer: el homosexual Salvatore, supervisor italiano de edificios en Paterson; y Marina/Marino, un hombre puertorriqueño que vivió su juventud vestido de mujer. El texto representa a Sal como una figura simpática, pero los inquilinos puertorriqueños de *El Building* se burlan de él, incluyendo a la madre y al tío de la narradora. Ortiz Cofer cuenta que a la llegada de su tío pendenciero Hernán (Guzmán de *La línea del sol*), éste se aprovecha de la generosidad de Sal para poder hospedarse en *El Building* sin pagar renta. Sal empieza a frecuentar el apartamento de la joven Ortiz Cofer para flirtear con su tío, pero Hernán y su hermana se ríen de él a escondidas. Mientras tanto Hernán corteja a una mujer casada y, después de un altercado violento con el esposo celoso, Sal se desilusiona de la familia y nunca más comparte compañía con ellos. Este episodio ocurrió mientras el padre de Ortiz Cofer permanecía en el Caribe durante la crisis de misiles cubana en 1962 –una experiencia que contribuyó al incrementado hermetismo del padre a su regreso. Una vez más, Ortiz Cofer se encuentra bajo una “nube de silencio”, e identifica su aislamiento con el del solitario Sal: “Sal, estamos tan solos como tú: encerrados dentro de los cuerpos de extraños, incapaces de

relacionarnos con los que más amamos” (116). Al describirlo como un ser “encerrado” [“locked” en el inglés original (121)] dentro de un cuerpo extraño, Ortiz Cofer sugiere que Sal tiene que esconder sus sentimientos por Hernán dentro de un *closet*. ¿Qué implicaciones tiene esta caracterización respecto a la identidad cultural de la autora? Su narración en inglés encierra una historia familiar que se rememora en español. La revelación de esta historia puede ser una forma de liberación personal, pero los conflictos lingüísticos que definen en gran parte la identidad de la autora la marginan de los cánones culturales que ella trata de estribar simultáneamente. Como Sal, que tiene que alejarse de la persona que desea, Ortiz Cofer se siente “encerrada”, incapaz de comunicarse abiertamente con los dos polos culturales que construyen su texto.

Por otra parte, Marina/Marino representa una sexualidad ambigua: un niño que su delirante madre crió como mujer porque deseaba una hija en vez de un hijo. Esta anécdota la narra la madre de Ortiz Cofer una tarde cuando las dos se pasean por su pueblo natal en Puerto Rico. La autora, ya una adulta, le pregunta por un anciano distinguido que camina con su nietecita. Su madre le cuenta que este señor vivió como la niña consentida del pueblo, bañándose con las otras jóvenes en un río reservado para las señoritas. Un día se enamoró de la hija del alcalde cuando ésta se reunió por primera vez con las bañadoras. Para el atolondramiento del pueblo, los dos se fugaron de Puerto Rico a Nueva York, se casaron y tuvieron varios hijos. Este cuento intercalado le sirve a Ortiz Cofer para establecer un enlace íntimo con su madre, especialmente dado que las dos mujeres se han distanciado a lo largo de los años a causa de las divergentes vías culturales que tomaron en sus vidas. Al contemplar la figura de Marina/Marino, la autora dice: “Miré a mi madre y me sonrió; ahora teníamos un nuevo lugar desde donde empezar a buscar juntas el significado de la palabra *mujer*” (153). Parece raro que Ortiz Cofer y su madre busquen el significado de “*mujer*” en el personaje de un hombre; sin embargo, Ortiz Cofer se identifica con este Marina/Marino porque imagina que, a pesar de su transformación de niña consentida a viejo patriarca –de Marina a Marino– el hombre que ha recuperado su cuerpo masculino “nunca olvidaría las lecciones aprendidas al lado del río o cómo tratar las cosas frágiles” (153). Otra vez, vemos que “Marino” proviene del nombre prototípico de la feminidad, “Mari”, lo que implica que no se ha borrado por completo esa identidad femenina, que sólo se revela al ser narrada. Es decir, “Marina” se vislumbra cuando la madre de Ortiz Cofer abre la puerta de ese *closet* en el pasado. La doble identidad sexual de Marina/Marino refleja la identidad puertorriqueña que Ortiz Cofer trata de reconocer en los fragmentos del pasado, pero que ella sólo puede discernir desde la perspectiva de su identidad norteamericana. Como hemos visto, Ortiz Cofer asocia la escritura (en inglés) con lo masculino y la narración oral (en español) con lo femenino. Por lo tanto, las figuras sexualmente ambivalentes de Sal y Marina forman parte del proyecto narrativo de Ortiz Cofer de reconciliar los extremos opuestos de su identidad cultural.

Ortiz Cofer recrea esta identidad en el terreno de la ficción y produce el personaje de Marisol, cuya formación bifurcada la obliga a volver a un Puerto Rico imaginado para poder entender la realidad de sus alrededores estadounidenses. Marisol imagina a su tío Carmelo gracias a la “postmemoria” que heredó de su madre y su abuela. El carácter sexualmente ambivalente de Carmelo refleja la inseguridad de su sobrina frente a su propio desarrollo y el aislamiento que ella siente al transitar la frontera entre Puerto Rico y los

EE.UU., entre el pasado y el presente. Sobre todo, Marisol construye su identidad híbrida al conservar las memorias (práctica materna) por medio de la escritura (práctica paterna). A través del personaje de Marisol, Ortiz Cofer intenta recoger en el seno familiar de su novela las lecciones que ella aprendió de los inconformes sexuales que poblaban su propia experiencia. Puede ser que Carmelo esté inspirado en un pariente verdadero, pero Ortiz Cofer nunca revela si este es el caso. La importancia del tío en la novela es de enseñarle a su sobrina que la literatura sirve para combatir los silencios que ocultan tanto el inconformismo sexual como las raíces culturales.

Desafortunadamente, la homosexualidad se concibe en los textos de Ortiz Cofer sólo por medio del patetismo y la abyección: recordemos que Marina/Marino encuentra la felicidad al “reclamar su cuerpo original” e iniciar una vida heterosexual (*Bailando* 153). Si consideramos otros textos puertorriqueños que tratan el tema de la homosexualidad, vemos que Ortiz Cofer no es la única que representa la abyección de los *gays*. El cuento de Luis Rafael Sánchez, “¡Jum!”, los cuentos y poemas de Manuel Ramos Otero y la novela nuevayorriqueña de Piri Thomas, *Down These Mean Streets*, incluyen imágenes fuertes de la degradación violenta del homosexual.¹¹ Los cuentos autobiográficos de Ramos Otero ejemplifican la carga que lleva el homosexual puertorriqueño con SIDA, al ser exiliado de la isla para vivir aislado de la comunidad latina en Nueva York. En la sociedad isleña, donde la homosexualidad aún es un crimen y la homofobia es rampante, es difícil para el hombre *gay* imaginar el regreso alborozado que anhelaba tanto la madre de Ortiz Cofer. Como hemos visto en los personajes de Carmelo y el tío Sergio, sólo la muerte ofrece el pasaje de retorno a la isla. Sin embargo, el crítico Alberto Sandoval Sánchez ha declarado inequívocamente que ser *gay* y vivir con el SIDA ha sido para él la máxima migración. Él ha rechazado el regreso a la patria para morir porque se niega rotundamente a admitir que ha vivido en pecado. Dice: “I was born in Puerto Rico, but I do not have to die and be buried in San Juan: ‘Mi cuna no es mi tumba’. I am not taking ‘la guagua aérea’ to attend my own funeral” (Nací en Puerto Rico pero no tengo que morir y ser enterrado en San Juan: “Mi cuna no es mi tumba”. No tomaré “la guagua aérea” para asistir a mi propio funeral) (Sandoval Sánchez 204-5). No creo que Sandoval Sánchez rechace su herencia puertorriqueña, sino que ha reclamado su propia muerte para poder continuar con la vida.

¹¹ Además del ensayo de Lugo-Ortiz citado arriba, véase también los estudios críticos de Arnaldo Cruz-Malavé, “Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”, “‘What a Tangled Web!’: Masculinity, Abjection and the Foundations of Puerto Rican Literature in the United States” y “Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature”. En éste último Cruz-Malavé sostiene que la figura del homosexual abyecto siempre ha ocupado un lugar central dentro de la literatura y cultura puertorriqueña, y que uno de los autores más canónicos de la tradición literaria puertorriqueña, René Marqués, contribuyó a la construcción de esta figura patética a pesar de su propia homosexualidad. Dice Cruz-Malavé: “In order to understand the centrality of homosexuality in Puerto Rican literature and culture even prior to the emergence of a lesbian and gay literature of identity, in order to understand, that is, how the specter of homosexuality haunts Puerto Rico’s hegemonic discourse of national identity, how homosexuality is not only its excluded other but its abjected self, one must first know that one of the most important Puerto Rican writers of the twentieth century, a writer who is generally cited as the Puerto Rican classic, René Marqués, was a homosexual” (141).

Él decide no seguir el dictado de que la única forma en que el homosexual puertorriqueño pueda reconciliarse con la familia sea entregarle a ella su cadáver, como ocurre con Carmelo y el tío Sergio. En este caso, la rebeldía reafirma una identidad marginal, pero puede ser que contribuya a la evolución de una comunidad más amplia al iniciar una redefinición de la familia puertorriqueña. Como demuestra Ortiz Cofer con sus recuerdos "parciales", para lograr esa evolución la primera barrera que tiene que caer es la del silencio. Romper el silencio es el paso inicial para que otras voces puertorriqueñas emerjan de sus escondites en el pasado.¹²

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Aponte-Parés, Luis y Jorge B. Merced. "Páginas Omitidas: The Gay and Lesbian Presence". *The Puerto Rican Movement: Voices From the Diaspora*. Andrés Torres y José E. Velázquez, eds. Filadelfia: Temple University Press, 1998. 296-315.
- Bakhtin, Mikhail M. "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)". *Speech Genres and Other Late Essays*. Caryl Emerson y Michael Holquist, eds. Vern W. McGee, trad. Austin: University of Texas Press, 1986. 10-59.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Bruce-Novoa, Juan. "Judith Ortiz Cofer's Rituals of Movement". *The Americas Review* 19/3-4 (1991): 88-99.
- . "Ritual in Judith Ortiz Cofer's *The Line of the Sun*". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 8/1 (Fall 1992): 61-69.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1980.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero". *Revista Iberoamericana* 59/162-163 (1993): 239-63.
- . "Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature". *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke University Press, 1995. 137-67.
- . "'What a Tangled Web!': Masculinity, Abjection and the Foundations of Puerto Rican Literature in the United States". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 8/1 (1996): 132-51.
- Díaz, Luis Felipe. "Ideología y sexualidad en *Felices días, tío Sergio* de Magali García Ramis". *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (1994): 325-41.

¹² Es un proyecto que ha empezado a elaborarse. Véase las aportaciones históricas del ensayo de Larry La Fountain-Stokes, "1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Imperialism, Diaspora, and Social Transformation". Para un estudio sobre la homosexualidad en la literatura cubana, véase Emilio Bejel, *Gay Cuban Nation*. Para una consideración de textos de diferentes contextos latinoamericanos, véase José Quiroga, *Tropics of Desire: Interventions From Queer Latino America*.

- Eysturoy, Annie O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Faymonville, Carmen. "Motherland versus Daughterland in Judith Ortiz Cofer's *The Line of the Sun*". *The Immigrant Experience in North American Literature: Carving Out a Niche*. Katherine B. Payant y Toby Rose, eds. Westport, CT: Greenwood Press, 1999. 123-37.
- Fernández-Olmos, Margarite. "Growing Up puertorriqueña: El Bildungsroman feminista en las novelas de Nicholasa Mohr y Magali García Ramis". *Sobre la literatura puertorriqueña de aquí y de allá: aproximaciones feministas*. Santo Domingo: Editorial Alfa & Omega, 1989. 13-32.
- Figueroa, Alvin Joaquín. "Feminismo, homosexualidad e identidad política: El lenguaje del otro en *Felices días, tío Sergio*". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 5/20 (1991): 499-505.
- García Ramis, Magali. *Felices días, tío Sergio*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1986.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.
- Hite, Molly. "Forward". *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Janice Morgan y Colette T. Hall, eds. New York: Garland Publishing, 1991. ix-xviii.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Jelinek, Estelle C. *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- La Fountain-Stokes, Larry. "1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Imperialism, Diaspora, and Social Transformation". *Chicano/Latino Homoerotic Identities*. David William Foster, ed. New York, London: Garland Publishing, 1999. 197-215.
- Laguerre, Enrique. *La ceiba en el tiesto*. 1954. *Obras completas*. Vol. II. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963. 519-624.
- Lugo-Ortiz, Agnes. "Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez's '¡Jum!'". *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Texts* 115-36.
- Maldonado-Denis, Manuel. *The Emigration Dialectic: Puerto Rico and the U. S.* Simón Crespi, trad. New York: International Publishers, 1980.
- Marqués, René. *La carreta, drama en tres actos*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1991.
- McCracken, Ellen. *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*. Tuscon: University of Arizona Press, 1999.
- Morgan, Janice. "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers". *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. 3-19.
- Ortiz Cofer, Judith. *Bailando en silencio: Escenas de una niñez puertorriqueña* [1990]. Elena Olazagasti-Segovia, trad. Houston: Piñata Books, 1997.
- _____. *La línea del sol* [1989]. Elena Olazagasti-Segovia, trad. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996.

- _____. *The Line of the Sun*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1989.
- _____. *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*. Houston: Arte Público Press, 1990.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions From Queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000.
- Ramos Otero, Manuel. *El cuento de la Mujer del Mar*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979.
- _____. *Invitación al polvo*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1991.
- _____. *Página en blanco y staccato*. Madrid, Santurce: Editorial Playor, 1987.
- Rosowski, Susan J. “The Novel of Awakening”. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland, eds. Hanover: University Press of New England, 1983. 49-68.
- Sánchez, Luis Rafael. “¡Jum!”. *En cuerpo de camisa* [1966]. Río Piedras: Editorial Antillana, 1975. 49-55.
- _____. “La guagua aérea”. *Imágenes e identidades: El puertorriqueño en la literatura*. Asela Rodríguez de Laguna, ed. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985. 21-26.
- Sandoval Sánchez, Alberto. “Puerto Rican Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations, and Me ‘Cruzando el Charco’”. *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 189-208.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Soto, Pedro Juan. *Spiks*. México: Los Presentes, 1956.
- Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity, and the Body: Women’s Autobiographical Practice in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Thomas, Piri. *Down These Mean Streets*. Nueva York: Vintage Books, 1967.
- Walas, Guillermina. *Entre dos Américas: Narrativas de Latinas en los ‘90’*. Lanham/ New York/Oxford: University Press of America, Inc., 2000.