

EL CARIBE EN LA ÉPOCA DE BABEL:  
ENTRE GRITO Y GEMIDO

POR

MARA NEGRÓN  
*Universidad de Puerto Rico*

No sé por qué se dice en el *Génesis* que Babel significa confusión; pues *Ba* significa padre en las lenguas orientales, y *Bel* significa Dios; Babel significa la ciudad de Dios, la ciudad santa. Los antiguos daban ese nombre a todas sus capitales. No se puede sin embargo cuestionar que Babel quiere decir confusión, ya sea porque los arquitectos se confundieron después de haber elevado su obra hasta ochenta y un mil pies judíos, ya sea porque las lenguas se confundieron; y desde entonces es evidente que ya los alemanes no entienden a los chinos.

Voltaire

I

¿Qué implica pensar a “Puerto Rico en el Caribe” en los albores del tercer milenio? Dos datos deben hacernos desconfiar de todas las categorías que hasta ahora nos habían ayudado a definir el caribeñismo o antillanismo. En primer lugar, cuando se descubrió que las diferencias culturales se construían, se hizo patente a la misma vez que eran desplazables, intercambiables con todo sujeto interesado en portar esas marcas de identidad cultural. Y como resultado de lo primero, el mundo global en el que nos movemos ha tornado esas diferencias en mercancías étnicas. La consecuencia no es necesariamente un mundo homogéneo en el que no habría diferencias, pero sí un mundo en el que esas diferencias son mercadeables. Estos hechos son el telón de fondo sobre el cual tendríamos que volver a retomar los discursos sobre el Caribe y, dentro de ellos, insertar a Puerto Rico. Éste presenta un colonialismo que de cierta manera siempre fue posmoderno en tanto y en cuanto se pretendió que con la invención del Estado Libre Asociado en 1952 se

podía separar la identidad cultural del problema jurídico de la soberanía nacional.<sup>1</sup> ¿Cómo podríamos contrarrestar los efectos de tedio que ha producido el discurso de la globalización? Quizá sería pertinente retomar la teoría de la traducción para forzar y desajustar los goznes de ese discurso. Ir de lo traducible a lo intraducible, como parecen hacerlo ciertas obras que nos proponemos analizar: la película *Babel*, la obra de teatro *El maestro* y el *performance Nada que ver*.

Vivimos en un mundo babélico. Tomo la metáfora prestada al cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu y a su guionista Guillermo Arriaga en su última película *Babel* (2006), una película rodada en siete idiomas y que se presenta como una coproducción mundial francomexicana y americana. Esta película es global, ella misma un producto de la globalización, pero a la vez presenta el fracaso de ese totalitarismo del mundo global que pretende homogenizar y totalizar. Babel, la torre inconmensurable y fálica del relato bíblico, metáfora del poder totalizador que pretende reunir, unificar, tornar homogéneo, se ha convertido en la figura de la confusión y de la multiplicación de las lenguas. La lengua es una forma de inclusión a la cultura o al grupo. Pero la inclusión por la lengua es diferente a las demás insignias que utilizó la modernidad para construir Estados nacionales, ficciones patrióticas e identificaciones a través de símbolos como la bandera o efemérides. Poseer una lengua, definirse a partir de la posesión de una lengua, es diferente porque, en primer lugar, una lengua no se escoge simple y llanamente, es ella más bien la que nos escoge y de paso nos convierte en sujetos de una cultura. A través de ella se recibe un legado impuro porque ningún idioma es el producto pasivo de un solo pueblo. Los idiomas dicen a la misma vez las particularidades, las diferencias intraducibles y la necesidad vital de la comunicación, del traslado, del contagio y del pase entre un sujeto y otro. La lengua es una frontera porosa, en ella se expresan diferencias de diverso orden: entre idiomas, entre prácticas en un mismo idioma que determinan distintos niveles de la lengua y entre los usos individuales que todo hablante hace de ellas. Pero hablar o escribir en una lengua es estar obcecado constantemente por el espectro de lo incomunicable, de lo indecible, de lo intraducible. Todo hablante cae constantemente en un vacío que no es otro que el de ese hiato entre lo expresable, lo que ya la lengua ha convertido en lugares comunes, y lo que nunca se ha dicho porque es el resultado de una singularidad.

---

<sup>1</sup> Véase Pabón sobre este asunto y su crítica a los consensos neonacionalistas en Puerto Rico. La identidad cultural en Puerto Rico se logró sin que hubiera soberanía nacional: “Paradójicamente, el ELA, artífice del proyecto de modernización que ha tenido como uno de sus efectos la masificación del estadoísmo, se encuentra en crisis, aparentemente agotado y sin dirección clara de crecimiento futuro. [...] Lo que el independentismo pretende lograr mediante el establecimiento de un Estado nacional –preservación de la identidad cultural y “desarrollo” económico– se logró en Puerto Rico sin estado nacional. De esta manera el proyecto de modernización iniciado por el muñocismo ha convertido el proyecto independentista actual en un anacronismo” (50).

Esa singularidad siempre es poética en cuanto la poesía es ese uso de la lengua que reta la convención en la lengua. Que conste que no se está proclamando una nueva batalla del idioma español, figura tan cara al neonacionalismo e hispanismo puertorriqueño. La lengua nos interesa como sistema de inclusión y de exclusión del sujeto en la cultura, por lo que pensar una identidad fija en el idioma, en esta prótesis del origen, resulta contradictorio, pues el sujeto hablante se hace y se deshace al hablar, poseído y desposeído de lo que es cuando habla. Pero, si tuviéramos que volver a definir diferencias culturales, identitarias, habría que hacerlo a partir de la lengua. Hacerlo desde ese lugar supone aceptar definiciones de pertenencia a grupos culturales blandos. Supone reconocer que somos transeúntes culturales. El Caribe siempre ha sido un lugar transeúnte en todos los sentidos de esta palabra, ya sea por su historia, por el mestizaje de sus pobladores o por las prácticas lingüísticas que lo han marcado y que nunca han permitido efectivamente una unificación, un pancaribeñismo. Esa es su singularidad, su diferencia.

La humanidad nuestra, aquella que los ilustrados consideraban como universal, se dice en una lengua, es este instrumento lo que nos diferencia del resto de los animales y que define en filosofía nuestra superioridad sobre el resto de la creación. Pero ese universalismo se desmorona en la práctica porque la viveza de la lengua roza todo el tiempo lo intraducible. Hablar es traducir. No sólo se traduce de una lengua a la otra, sino que todo sujeto está constantemente haciendo un esfuerzo por traducir una interioridad singular que se resiste a las formas convencionales que nos provee la lengua. Este esfuerzo no siempre se ve coronado por una sensación de comunicación transparente y efectiva. La sensación de fracaso habita al hablante porque no siempre nos entendemos. Todo sujeto hablante es un transeúnte que deambula, y esta condición es universal e implica su humanidad, pero de una humanidad fracasada, entre lo intraducible de dos lenguas, entre lo indecible de su singularidad y lo incommunicable. El sujeto rellena esos hiatos de separación entre el mundo que quiere expresar y los recursos que tiene a su alcance con otras formas de expresión que acentúan su individualidad, como son las entonaciones, los movimientos de su cuerpo cuando habla, sus suspiros, sus balbuceos. El cuerpo del sujeto hablante comienza así a tratar de traducir su malestar en la convención. Un cuerpo que “habla” de esta manera está intentando traducir, salir y dejar salir su animalidad, que no es otra cosa que aquello que es casi imposible de decir. Pero este ejercicio produce una tensión, la de la vida misma, pues si el cuerpo en este ejercicio se siente atrapado, se contorsiona para tratar de escapar, su deseo sin embargo no tolera no existir para el otro. Porque hablar es también decir que se existe para el otro, es afirmar esa humanidad para los demás.

Para emplear las palabras de Walter Benjamin en uno de los ensayos que fundan las nuevas teorías sobre la traducción, nos encontramos ante “la tarea del traductor”,

que no es pasar de una lengua a la otra sino intentar coser un nuevo manto sobre el cuerpo del rey. Esta es una de las metáforas que utiliza Benjamin para describir la relación entre el original y la traducción.<sup>2</sup> Un ropaje que queda suelto, no ciñe el cuerpo de lo traducido, vacila. La traducción sólo roza el cuerpo y no pretende nunca trasladar un contenido supuestamente comunicable. Benjamin alude a un parentesco y afinidad original entre las lenguas que hace posible el paso de una lengua a la otra y que recuerda el mito de Babel. La multiplicación de lenguas babélicas convierte a todo sujeto hablante en presa de «lo intraducible», es decir del resto que permanece entre el manto y el cuerpo (Derrida).

¿Qué es lo intraducible? Intentemos pensar esta pregunta más allá de las respuestas evidentes, como el lugar en que dos lenguas se encuentran, es decir, un lugar donde se marca una diferencia que se expresa en particular en giros lingüísticos, aquellos que otra lengua no tendría, un lugar que una lengua no habría tratado de decir o que lo ha dicho de otra manera. Lo intraducible sería intraducible no porque la idea que se recoge finalmente no se pueda comunicar, sino porque siempre que el traductor intenta cruzar la frontera entre las dos lenguas ocurre que pierde algo que una de las lenguas posee y la otra no y que está recogido en la parte más material del cuerpo de la lengua. Lo intraducible no es necesariamente equivalente a lo incomunicable. Se puede tratar de comunicar lo intraducible y también podemos hablar en una misma lengua y no comunicarnos, no entendernos. La película de González Iñárritu se ubica en esas paradojas de la comunicación –entre las cuales la diversidad de lenguas es la más evidente pero no la única– y al hacerlo señala varios lugares sintomáticos y perturbadores del mundo contemporáneo. Cada una de las historias que presenta a su manera dice una y otra vez que hay algo que es irreductible, intraducible, algo que resulta incomunicable, no sólo por la lengua que se habla, sino porque no se produce comunicación, comprensión. La otredad del otro no es comunicable, no es transparente, por ejemplo la de la muchacha muda japonesa, cuya percepción del mundo la película intenta hacer experimentar al espectador bajando el sonido del “mundo”. ¿Qué significa vivir en un mundo y no escucharlo? Se puede ser japonés, todos eran japoneses, pero no se escucha ni se dice, no se experimenta el mundo de la misma manera. O la historia de la niñera mexicana que no logra afectar con afecto a los policías de la frontera cuando trata de explicar en su inglés que ella abandonó a los niños americanos que ha cuidado por tantos años para poder salvarlos. La película es babélica no sólo porque habla muchas lenguas, entre ellas la de una sordomuda, sino porque

<sup>2</sup> Benjamin lo articula de la siguiente forma: “Whereas content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds. For it signifies a more exalted language than its own and thus remains unsuited to its content, overpowering and alien” (258).

multiplica los obstáculos, podríamos decir, las fronteras de la incompreensión. Porque a esas diferencias se añaden diferencias que tienen que ver con los afectos, con la percepción que la cultura de alguien proyecta sobre otro, aun cuando se pueda hablar el mismo idioma, es decir, diferencias que tornan la relación y la comunicación con el otro, si no imposible, al menos difícil y perturbada. La película filma una derrota: el sueño de totalización de la globalización no sutura, no colma el lugar de lo incomunicable y de lo intraducible. Ahí están las diferencias babélicas, parece decir González Iñárritu. Y multiplica las formas de comunicación y de lenguas en las que ese malestar aparece, pero jamás supera la posición melancólica que es la condición de todo sujeto en la cultura, si convenimos con Freud en que la melancolía supone un no saber lo que se ha perdido y, por lo tanto, un no lograr formularlo, decirlo. Lo intraducible como paso infranqueable entre dos lenguas y lo indecible e incomunicable como imposibilidad del hablante en su lengua dicen este vacío, este hiato melancólico de toda lengua y todo idioma, que quizá hoy más que nunca nos convierte en transeúntes, no porque la diferencia se reduzca, sino porque se ahonda como *Babel* lo plantea. Vivimos en un mundo cada vez más ruidoso, atosigado de mercancías, cada vez más sordos y enmudecidos. Lo peor de esta fábula política es que todo sucede como si ya nadie supiera escuchar a nadie. El hilo del relato en *Babel* se arma, valga la redundancia, a partir de un arma, un rifle. Esa arma que descubrimos ser don y veneno deshace las juntas, deshace el armazón que sostiene la construcción del mundo sin evento, poniendo en marcha progresiva el derrumbe de la torre babélica. Tan pronto el niño marroquí, empleando el arma que su padre ha comprado a un guía que la ha recibido como regalo de un turista japonés, dispara, con puntería sin falla, al edificio del mundo, también dispara sobre sus espectadores y los precipita en el evento que desorganiza la vida. ¿Cuál? La de una pareja norteamericana del primer mundo que viene a redescubrir su amor; la de los pasajeros que van en el autobús cuando la bala alcanza a la americana, y que no sienten ninguna empatía por la tragedia de esta mujer; la de los habitantes de ese pueblo de las montañas de Marruecos, que muestran más humanidad que los ciudadanos del llamado primer mundo; la de la niñera mexicana que cuida a los hijos de la pareja norteamericana y que quería ir a la boda de su hijo esa tarde; y, finalmente, la de la sordomuda que termina comunicando su dolor al policía que viene a interrogar a su padre con respecto al arma que había regalado a aquel guía marroquí.

Las diferencias culturales, económicas, las anacronías, pues hay lugares en el mundo que viven en el pasado, son infranqueables, pero el dolor insufrible e insoportable parece ser la frontera donde la humanidad se encuentra y desencuentra. ¿Y habrá mundialización pero no humanización? Hay niños en *Babel*, y una niña casi mujer. Un niño habrá provocado, jugando con un arma, el derrumbe de la torre,

y obstruido la incomunicación. Lo que no se logra decir sólo adviene abruptamente provocado por un choque, un accidente que agujerea el cuerpo y hace salir lo que está contenido, no sólo el amor, el odio y la xenofobia, sino también las desigualdades de todo tipo, la represión y la brutalidad de nuestro mundo avanzado. Claro, como en este mundo global hay vidas que valen más que otras, hay algunas precarias,<sup>3</sup> y otras que son inestimables, no todos los personajes de los micromundos babélicos terminan bien. El primer mundo siempre vive mejor y la película nos lleva de Marruecos a Japón, es decir, a la metrópolis futurista, pasando por México y sus fronteras con Estados Unidos. Por todos lados aparecen los guardianes de las fronteras, los controladores de papeles, los policías vigilantes de un orden mundial sordo a la violencia. Las instancias del poder son diferentes: el policía japonés termina sintiendo alguna compasión por su interlocutora, el policía marroquí frente al niño que ha disparado queda desarmado..., la tragedia se lee en su rostro, pues las policías del mundo global ya estaban armando un relato terrorista. Queda, sin embargo, el policía de la frontera americana que no se compadece de la mujer mexicana y la extradita. Al final el orden se restablece, pero mientras se produjo el derrumbe, hubo multiplicación de relatos, que en algún momento se cruzaron en zonas de lo intraducible y de lo incomunicable, las del dolor, y que amenazan la torre y lengua totalizadoras del mundo global. La película traduce y no traduce, haciendo suya la idea de que en todo proceso de traducción hay restos intraducibles, no totalizables, y la mundialización no es sólo un proceso de inclusión, sino también de exclusión. No vale rodar un solo relato sino tres con sus cambios de escenario y su diversidad de idiomas. *Babel* recoge no tanto lo que no se puede narrar, sino lo que queda fuera del gran relato del mundo global.

Después de la segunda guerra mundial, muchos escritores europeos judíos se plantearon el problema de la narración y de la escritura. La frustración del decir y

---

<sup>3</sup> Butler propone politizar “una vulnerabilidad humana común” ante la diferencia en el precio dispar de la vida según los pueblos, las razas y los mundos. Hay vidas que valen más que otras. ¿Qué podemos apelar en nosotros ante la indiferencia a la pérdida del otro? Ella describe la situación en estos términos: “Pero se trata de un signo de otra relación diferencial con la vida, desde que rara vez, si es que hubo alguna, escuchamos los nombres de los miles de palestinos muertos por el ejército israelí con el apoyo de Estados Unidos, o de los innumerables niños afganos. ¿Tienen nombre y rostro, historia personal, familia, *hobbies*, razones por las que vivir? ¿Qué defensa contra la aprensión que produce la pérdida está funcionando en la facilidad con la que aceptamos todas estas muertes causadas por medios militares, encogiéndonos apenas de hombros, autojustificándonos o manifestando un carácter claramente vengativo? ¿En qué medida los árabes, en su mayoría practicantes del Islam, caen fuera de lo ‘humano’ tal como ha sido naturalizado en su molde ‘occidental’ por la labor contemporánea del humanismo? ¿Cuáles son los contornos culturales de lo humano que están funcionando aquí? ¿De qué modo nuestros marcos culturales para pensar lo humano ponen límites sobre el tipo de pérdidas que podemos reconocer como una pérdida?” (58-9).

su melancolía provenían de la experiencia de los campos de concentración. ¿Cómo contar ese evento indecible que habían sido los campos de concentración? ¿Qué sucedió? ¿Qué vivimos allí? Aquello era inenarrable, no sólo porque se destruyó parcialmente la creencia en las utopías de un mundo mejor, sino porque toda narración fijaba un relato que se alejaba del dolor y de la muerte vividos y, por lo tanto, lo alejaba de la experiencia. Toda experiencia es intraducible porque la narración de lo vivido siempre viene después de lo vivido, o como dice la deconstrucción, sólo es cernible en un “après coup”, en un después y por lo tanto es una reconstrucción, una traducción. Estamos condenados a vivir retrospectivamente. De cierta forma, lo vivido se alejaba cuando se intentaba acercarlo. Kafka, que fue un precursor, produjo una obra que anunciaba el fin de la razón y nos sumía en el dolor incommunicable a través de la presencia de la animalidad<sup>4</sup> en sus textos. Sus animales jadean, silban. Apenas se oyen sus quejidos. Era ya un confín del lenguaje el que se escribía. Pero Kafka no vivió la segunda guerra mundial ni los campos de concentración. Sarah Kofman, la filósofa francesa especialista en Nietzsche y Freud cuyo padre, un rabino, fue deportado a Auschwitz, publicó en 1987 un libro cuyo título es *La palabra sofocada*. Allí recoge una vez más esta pregunta y explora las obras de Robert Antelme y de Maurice Blanchot. “¿Cómo no decirlo? ¿Pero cómo decirlo? ¿Cómo hablar de aquello ante lo cual cesa toda posibilidad de hablar? ¿Pero cómo no hablar de ello, sin fin, hasta sofocar?” se pregunta Kofman. La palabra es incapaz de decir la experiencia misma. Así la problemática del testimonio es central. ¿Quién puede dar testimonio de lo que pasó? Lo cierto es que este evento transformó vertiginosamente la literatura europea y sus formas de narrar acordando al testimonio y al relato un lugar privilegiado. Una solución humilde, testimoniar, que no colma la imposibilidad de la totalización en la lengua. No todo se puede decir en una lengua, no todo llega a las puertas de la palabra, y más bien las palabras son tanto más poderosas porque *evocan* más de lo que aparentan, pero no dan presencia absoluta y total de la vivencia del dolor y del amor. La lengua es evocación.

En América Latina, encontramos una variante de esta falla estructural de la lengua en Clarice Lispector, quien recoge la problemática del narrar como ninguno de sus contemporáneos. Ella es su mejor exponente. Sus narradores nunca están seguros de lo que sucede, su fuerte es el adverbio apenas (Negrón, “Une genése”). A menudo sus narradores nos dicen que “era más o menos esto lo que había sucedido” o “era apenas” ... tal cosa. Clarice Lispector desencaja el lugar de la vivencia porque lo que parece querer es reducir la escritura al cuerpo. En Lispector hay una melancolía pasional o una pasión de la melancolía que se hace patente en todas las vacuidades, mutismos y silencios que ella intenta escribir. Su

---

<sup>4</sup> Sobre la animalidad en Kafka véanse Deleuze y Guattari 87; Benjamin 291, 442.

fuerte es lo indecible. No hay totalización de la experiencia en su obra, que es lo que produce esta melancolía que caracteriza la posición del sujeto en la cultura. Por su parte, *Babel* va más allá de esta problemática de narrar lo inenarrable o de contar la experiencia indecible. Ya no se trata de esto aunque lo evoque, sino que destruye nuestra creencia en la transparencia de la comunicación y sólo el dolor en algunos casos, expresado por medios alternos al habla, parece decir más y zanjarse un camino entre el otro y yo. El mundo global, ese relato megalómano de totalización como tantos otros que la historia ha visto nacer, existe, pero no como una panacea deseable. No somos simplemente caribeños, europeos o americanos y existen diferencias enormes entre todas esas geografías. ¿Qué somos? Quizá *Babel* salve alguna premisa universalizante; un experimentar la humanidad del otro por medio del dolor y del amor.

Una tentativa de expresar lo incomunicable y/o lo intraducible sin por tanto agotarlo ni pretender borrarlo, lo cual sería la panacea del mercado global, son las formas de decir sin decir que son más cercanas al cuerpo del hablante y que acompañan la comunicación: la entonación, la respiración, la gestualidad de un hablante, los gemidos, los quejidos, el jadeo y el grito. Curiosamente, se constata que en este mundo global hay una tendencia a la afasia. La gente, sobre todo en las nuevas generaciones, es deficiente en su expresión oral y escrita. Esto es un lugar común global. De ello resulta un lenguaje cacofónico, repetitivo y pobre que reduce sus posibilidades expresivas a un mínimo de expresiones que sirven para expresar todo tipo de sentimiento, de afecto, de alegría, de tristeza, de malhumor, de indignación. Ello ha dado lugar a la creación en Puerto Rico de un género musical: el reggaetón aprovecha esa estructura repetitiva; que de hecho es propia de la poesía épica, y que determina su función nemotécnica. ¿Qué implicaciones pueden tener estos fenómenos no sólo para la cultura sino en el mundo global y para efectos de la historia? ¿No es quizá esta afasia uno de los síntomas babélicos de la globalización? Lo cierto es que la palabra nunca ha sido más incompleta, y no en el sentido en que también los poetas pueden hablar de lo incompleto de la palabra arguyendo que no todo se puede plasmar en la palabra, sino porque se abandona ese vehículo de expresión por las razones que sean, —una de ellas la del mandato de pertenecer a un mundo único, global y que use una suerte de esperanto que todos hablan y escriben más o menos en un estilo de correo electrónico “que se entiende”. Se hace uso de la lengua como simple vehículo comunicativo, se reduce a su mera función utilitaria y práctica, y toda forma de escritura, habla compleja o estilizada es experimentada con recelo porque atenta contra el sueño babélico de unificación y transparencia de la globalización. Se llevan en el cuerpo las marcas, las insignias de las multinacionales produciendo en todo sujeto una sensación de pertenecer a esa esfera. Todo lo que ahonde la diferencia y derrote esa totalización perturba ese



orden. La globalización es también una forma de totalitarismo *soft*. Otra manera de acercarse a estas tendencias es ocuparse de ese abandono de la palabra, pero en provecho de expresiones del cuerpo diversas paralelas a la comunicación, como lo son el gemido y el grito. Estas son expresiones de singularidad y diferencia que nos invitan a un trabajo de traducción porque son intraducibles, por lo tanto no se pueden añadir a una totalidad, es decir, difícilmente apropiables. El gemido y el grito son expresiones posibles de esa melancolía del sujeto en la cultura.

## II

Hay dos espectáculos recientes de la producción teatral en Puerto Rico que dicen esta melancolía del sujeto hablante en la cultura de formas opuestas. El primero es *El maestro*, de Nelson Rivera<sup>5</sup> y el segundo *Nada que ver*, de Teresa Hernández.<sup>6</sup> Ambos se oponen en cuanto al lugar que otorgan a la voz y a la palabra, aunque convergen con respecto a la opresión que los sujetos experimentan cuando de decir y de expresar se trata. El uno es la puesta en escena de un estrangulamiento, se trata de acallar a alguien (el espectro de la ley 53 o ley de la Mordaza, aprobada en 1948, acecha al personaje); y en el segundo, el vagido animal de una mujer viene a llenar el espacio teatral para decir más de lo que se puede decir y así expresar su melancolía. En el primer espectáculo el hombre grita, y en el segundo, tenemos que tender los oídos para escuchar el vagido de la mujer.

*El maestro* retoma los discursos que el líder nacionalista Pedro Albizu Campos pronunciara en la década de los cincuenta, y para efectos de la historia de la cultura, este espectáculo es una nueva mutación del nacionalismo, una nueva lectura. En el programa del espectáculo, Nelson Rivera enmarca históricamente la pieza:

En diciembre de 1947, tras diez años de encarcelamiento en la cárcel federal de Atlanta, el líder nacionalista Pedro Albizu Campos regresa a Puerto Rico. Durante los subsiguientes tres años, pronuncia una serie de discursos en lugares públicos [...], desafiando la ley de la Mordaza vigente en aquellos años. [Estos] fueron transcritos y mecanografiados por detectives de la Policía de Puerto Rico [...]. [Y] utilizados posteriormente como prueba en corte para condenar a Albizu Campos a pena de cárcel.

<sup>5</sup> Estrenada en el 46to Festival de Teatro Puertorriqueño del ICP, Teatro Francisco Arriví, el 19 de mayo de 2005; actuación de Teófilo Torres. Pieza de teatro sobre los discursos de Pedro Albizu Campos, recogidos por informantes de la policía y publicados por Ivonne Acosta en su ensayo *La palabra como delito*.

<sup>6</sup> *Nada que ver*, espectáculo de Teresa Hernández, presentado en el Teatro Yerbabruja, Río Piedras, Puerto Rico, el 7 de diciembre 2006. En la coproducción del espectáculo: Pedro Leopoldo Sánchez Tormes, Eduardo Alegría, Viveca Vázquez, Yamil Collazo, Deborah Hunt y Miguel Villafañes.

El espectáculo está dividido en doce estaciones que corresponden a cada uno de los discursos pronunciados entre 1948 y 1950, textos que estuvieron censurados durante cuarenta años. La ley de la Mordaza, cuya aplicación en Puerto Rico fue ejecutada por el entonces Secretario de Justicia de Luis Muñoz Marín, el juez José Trías Monje, establecía como delito:

fomentar, abogar, aconsejar y predicar la necesidad, deseabilidad y conveniencia de derrocar, paralizar y destruir el Gobierno Insular de Puerto Rico y las subdivisiones políticas de éste por medio de la fuerza y de la violencia.

Según Ivonne Acosta, la ley equipara la palabra a un arma: “La palabra, era, literalmente equivalente, a un arma por mandato de la ley” (201). ¿Es o no la palabra un arma? Si negamos rotundamente su poder de convocatoria, suprimimos su poder performativo y mantenemos una distinción tajante entre acción y palabra. Aurea María Sotomayor propone otra explicación cuando analiza cómo Albizu arma un relato de fechas, efemérides, banderas, héroes, aunque sean ausentes y pasados, para poder hacer nacer la nación. Cuando Albizu asume la presidencia del partido nacionalista hace tomar un juramento a sus miembros. ¿Qué valor tiene ese juramento? ¿Podría explicar parcialmente –aunque sin justificar, por supuesto– el que se considere a Albizu “autor intelectual” de la violencia a la que apelan sus discursos y por lo cual será encarcelado en 1951?:

Para los creadores de la ley de la Mordaza, el discurso, pero sobre todo lo que importa de él, es la ejecutoria que se exige del otro, el juramento mediante el cual se suscita la acción del oyente. [...] No distingue el discurso legal entre motivo y causa, y simple y llanamente identifica la invitación a jurar y el juramento como elementos del delito. Es característico de este derecho tan burdo no poder distinguir el abismo existente entre la esfera de la palabra y la esfera de la acción. (12)

Los discursos de Albizu poseen un carácter de juramentación, por lo tanto performativo, pues, como dice también Sotomayor “el puertorriqueño se constituye en el proceso de escuchar mi discurso” porque la promesa “transforma al lacayo en persona”. Albizu describe lo que somos los puertorriqueños bajo “la opresión colonial yanqui” para que nos transformemos en otra cosa: en héroes de la patria y de la nación.

El arte teatral como recreación de un presente, entre ellos el de la palabra y de la voz, se sitúa en la famosa distinción austiniana entre acto performativo y acto constatativo. Si la palabra no hiciera nada, no habría ni teatro ni literatura. Toda ficción es tangente a la realidad y la contamina. Por eso la ley de la Mordaza es perversa, pues sabe que la palabra sí puede ser peligrosa, porque posee una

potencialidad de acción variable e indeterminable. En ese sentido, los discursos de Albizu eran performativos, *decían y hacían* algo. Por supuesto, no lo que él hubiese querido que hicieran. Pero su discurso ha hecho algo en la historia política de Puerto Rico, el neonacionalismo vigente impregnado de su retórica lo confirma. Su figura obceca y reaparece. Es un espectro, en el sentido derridiano, con el cual se sigue hablando consciente o inconscientemente. La nación se ha relatado y se ha hecho en el discurso, lo que le da a sus palabras un carácter poderosamente teatral. Se ha insistido mucho en el hecho de que se arma un relato para crear la ilusión de algo. Pero quizá no podemos olvidar que el acto de palabra performativo termina por producir un evento.<sup>7</sup>

Los discursos contienen explícitos llamados a la lucha armada y al derramamiento de sangre, una violencia que se justificaría para Albizu Campos por ser una respuesta a la violencia colonial. Los discursos son pronunciados en fechas y lugares que él quiere consagrar simbólicamente para efectos de armar una historia nacional. Así, por ejemplo, el 25 de julio de 1948 y 1949 en Guánica, el pueblo de la invasión norteamericana; 21 de marzo de 1949, para conmemorar la masacre de Ponce; 8 de abril de 1949, el natalicio de Betances. Sus arengas toman esas fechas y lugares como pie forzado para describir un Puerto Rico enfermo y hambriento cuyos gestores son los lacayos toninos, gordos, legisladores corruptos colaboradores del régimen colonial —entre ellos Luis Muñoz Marín, el gestor del Estado Libre Asociado que ve el día durante esos años, en los albores de la guerra fría— y los yanquis. Él reta abiertamente la ley de la Mordaza, se burla del poder colonial a sabiendas y explícitamente legitima la violencia. En Guánica, el 25 de julio de 1948, dice:

Es que un pueblo que se cansa de cincuenta años de engaños, de bandolería, de tener los parásitos metidos en los pulmones para marearlos, de cincuenta años de cáncer para inyectárselo a nuestras mujeres. Tenemos que empuñar las armas para evitar que esos niños que están desnutridos entre nosotros no sean atacados por la tuberculosis. Estamos dispuestos a morir y a matar por su porvenir.

*El maestro* invita a su público a una sala en la penumbra, y en ese escenario tenebroso, la voz trasciende para que el espectador de estas arengas en el Puerto

<sup>7</sup> El nacionalismo en Puerto Rico no es cualquier tema. Tampoco lo es la figura de Pedro Albizu Campos. Muchos escritores se han dedicado a analizar los diferentes momentos de armazón de ese relato nacional que con sus figuras heroicas ha tenido consecuencias históricas, políticas y culturales. Mencionaremos algunas de las contribuciones más sobresalientes a este debate. La revista *Postdata* recogió durante los años noventa el inicio del debate. Los trabajos de Aurea María Sotomayor, de Juan Duchesne Winter, Carlos Gil e Irma Rivera Nieves, tomando como punto de partida la retórica, deconstruyen el discurso nacionalista y su núcleo esencialista, fijo, machista y patriarcal. Véanse Álvarez Curbelo; Gil; Torrecilla; Duchesne Winter.

Rico de hoy escuche el grito de ese hombre que aparentemente pertenece al pasado. Descubrimos que los discursos tienen actualidad, como si ayer y hoy en Puerto Rico fueran equivalentes, como si la historia se hubiese detenido y nada hubiese cambiado. Es la palabra de Albizu Campos en presente. Sin embargo, no interesa tanto la prédica nacionalista, sino la palabra en tanto que es incontenible. Pedro Albizu Campos interesa al director en tanto que fue encarcelado, no por lo que hizo, sino por lo que dijo: “No me interesa recrear la figura histórica, sino celebrar el despliegue insolente de libertad” (Rivera 150). La dicotomía decir-hacer es el centro de esta proposición teatral. Albizu sería el emblema de la palabra, de una palabra que además opera y hace aparentemente más de lo que el decir permite. La escenografía de *El maestro* destaca la fuerza de la voz, no disminuye el contenido cuyos lugares comunes convergen en la imagen de la madre como patria enferma, tan cara al nacionalismo: “No es fácil pronunciar un discurso cuando tenemos la madre tendida sobre el lecho y en acecho de su vida, un asesino. Tal es la situación del presente de nuestra patria, nuestra madre Puerto Rico” (137). La patria heterosexual de Albizu con su familia católica tradicional aparece en sus discursos enferma. Este espectáculo, si bien *no recrea*, está habitado espectralmente por una escena que tuvo lugar, puesto que todos los discursos improvisados por el líder nacionalista fueron alguna vez pronunciados en fecha, hora y lugar reales. Es un “*tranche de vie*”, como se dice de la novela realista del siglo XIX, pero su público ha cambiado. El espectáculo, si bien no recrea, reinventa el elemento que ya no está, es decir, la voz en su forma más extrema, que es el grito como aquello que está ausente cuando leemos hoy esos discursos. El teatro reinventa la voz y el gesto, pues Albizu es también el exceso del verbo, de la entonación, de los recursos de retórica, su ironía, su hiperbolización. Volvemos a escuchar el exceso de ese grito que se encuentra situado en la parte más etérea del cuerpo: la voz. El centro del espectáculo de Nelson Rivera es la voz, la voz es el personaje, lo que se encierra es una voz. ¿Qué peligro representaba esa voz que hubo que amordazarla? ¿No es acaso que esa voz sí hacía algo, –y todavía hace– cuando decía? *El maestro* pone en escena una opresión –que produce en este caso un grito– acometida por un aparato de Estado que se simboliza en la escenografía por medio de la fabricación de una jaula-cárcel y unas cadenas arrastradas por unos kurokos que paulatinamente van inmovilizando las extremidades del actor. El cuerpo del actor se inmoviliza progresivamente, queda fijado, privado de libertad de movimiento pero el grito violento, provocador e insolente continúa. La voz es inapresable.

La poética casi brechtiana de ruptura entre público y escena teatral que caracteriza la dramaturgia de Rivera es ligeramente desbancada en esta puesta en escena. En sus *Apuntes sobre las piezas* da estas indicaciones, entre otras: “Al revisar las piezas escogidas de este periodo descubro que mis intereses de

siempre ya están aquí: “[...] la negativa de seducción y la manipulación” [...] “el desapego a la aprobación del público” (145). ¿Pero, no es *El maestro*, su grito, seductor? ¿Pues no es precisamente la palabra el instrumento de todo seductor, de todo predicador? ¿No deja de buscarse una empatía con el público? ¿No hay aquí catarsis e identificación? Quizá la reacción del público sea difícil de cernir. Pero, las indicaciones de actuación proveen algunas explicaciones aclaradoras. “Esta pieza, dice, surge a consecuencia de *Sin título*. Y como vehículo para el virtuosismo de Teófilo Torres” (140). En sus *Direcciones para la puesta en escena* escribe:

El actor no es el maestro. Solamente nos recuerda al maestro, pero no lo personifica, no se transforma en el maestro. El actor, si lo desea, puede estudiar crónicas, fotos, grabaciones... [...] pero evitará personificar la figura histórica para no caer en el riesgo de que el público se pierda en el que “si el actor se parece o no a Albizu”.  
*Son las palabras del maestro, la presencia, lo esencial.* (117)

Pero Rivera añade después, al ver a Teófilo Torres en escena, quien sí se parece a Albizu y cuya actuación está impulsada por ese deseo: “Decidí intervenir lo menos posible, disimular la dramaturgia...” Aunque lo que le interese no sea recrear sino “celebrar el despliegue insolente de libertad” (150), existe un grado de recreación. En una entrevista, también se nos reiteró este comentario que confirma la seducción que opera el espectro del maestro, tanto en el actor como en el dramaturgo. De cierta forma, esta seducción desactiva la oposición entre el decir y el hacer de la palabra. Es un espectáculo sobre la palabra, –de ahí su nuevo sesgo de lectura ante la figura del líder nacionalista–, y la palabra de alguien que hace algo con ella.

### III

Si *El maestro* de Teófilo Torres y Nelson Rivera exterioriza por medio del grito una violencia, en *Nada que ver* se produce un gemido que oprime desde adentro, es interior. Aquello que sofoca la palabra proviene de un adentro poderosamente habitado, el pecho del personaje, no el escenario; está lleno de cosas como una habitación, y esas cosas dificultan la respiración, no permiten por su naturaleza inconexa armar un relato lineal, e impiden salir de ese adentro. *Nada que ver* consta de dos partes, la primera de las cuales propone cinco relatos cortos que no están conectados los unos con los otros, aunque un hilo –la multiplicidad del yo, ¿cómo construir un yo?– parece unirlos. La actriz Teresa Hernández es multifacética. A los cambios de vestuario suceden caracterizaciones diferentes de voz y de acentos que delinean sus distintos personajes. Al principio, Rubí Encantada, esta “actriz desde el feto y emigrada prusana de nacimiento”, sitúa la escena. ¿Dónde estamos?

En Prusa, nombre que junta las siglas de Puerto Rico y Estados Unidos. Un lugar donde “todos los techos de las casas son bajitos” y del cual ella nunca ha salido, por lo que se considera una “heroica domiciliaria”. Ahora bien, Prusa no es un comentario político para denunciar otra vez la unión con la metrópolis, sino un lugar imaginario que se caracteriza por su aislamiento. Los accesorios suelen ser miniaturas. Así en el cortometraje de Eduardo Alegría los personajes son pequeños muñecos del mundo *pop* heroico; o en la pieza donde “Lacancito” psicoanaliza a una mexicana sentada, el diván es minúsculo. La escala reducida del mundo prusano le otorga una dimensión irreal que implica la distorsión del tamaño de las cosas; esto se debe a que hay pocos objetos, pequeños, que se notan, pues adquieren proporciones que trascienden el objeto real. En Prusa deambulan mujeres que se tropiezan y conversan con objetos pequeños. Es el mundo de la pequeñez del yo. Todas estas mujeres se reencuentran en la exclamación: “¡Ay, Lacancito! ¡Policía, se están robando mi ego!” que pronuncia la mexicana. Se es prusana porque se ha perdido una estructura yoica. El mundo y el yo han venido a menos, pero es ello lo que posibilita la multiplicación babélica de personajes. El cuerpo de la actriz es babélico.

La segunda parte es una sola pieza titulada *Segundo acto: Parada* y que se anuncia de la forma siguiente: “Ahora la primera persona es tercera persona. Este desplazamiento conlleva tiempo. Esta es una parada”. Este desplazamiento aumenta porque pasamos del registro satírico al de la tragedia y porque el personaje parece no pertenecer a nuestra época. Todas las mujeres de la primera parte son ciudadanas “prusanas”. Pero, ésta parece más una cariátide o una estatua egipcia. Ya no estamos en Prusa y esa mujer “parada”, “detenida” por el tiempo ya no es un personaje, es un arquetipo. Es una estructura que el tiempo no malgasta. La humanidad le ha podido echar tierra, pero renuente al tiempo, a la muerte y a la vida, ella vuelve a aparecer. El rostro de la actriz posee el tiempo de una máscara de teatro antigua. La escritura escenográfica se hace en dos colores: el negro y un blanco radiante, brillante, que ilumina el fondo del escenario como en un iluminado medieval. El negro y el blanco contribuyen a su dimensión arquetípica. En escena se mueve una estructura: una mujer con un cuerpo, una mujer que quizá es un cuerpo, que tiene un cuerpo, una mujer a quien su cuerpo de mujer atrapa. Algo oprime: ¿será el cuerpo o lo que lo viste? Hay pocos accesorios en la escenografía de esta pieza, algunos son accesorios y vestuario a la vez y su función es la de hacer salir lo que oprime, que no está afuera. Los únicos accesorios de esa coreografía son un nicho de madera, un traje negro con una cola larga y un segundo traje negro más suelto y corto que el primero de corte triangular.

Al abrirse la pieza, la actriz con el vestido negro de cola se encuentra casi incrustada en el nicho, completamente inmovilizada. La “estatua” cobra vida y

danza sobre una música de piano de Eric Satie (*Sport et divertissement* y *Ambiance desséchée*). Abandona el nicho perseguida por su larga cola casi animal. Todo tiende hacia el suelo, la coreografía es una sucesión de líneas horizontales y verticales que corresponden a las caídas de la mujer al suelo y su retorno sobre los dos pies. Paulatinamente, la mujer se agacha y se arrastra. El suelo hala. Las etapas se marcan con los cambios de vestido. Una primera etapa de esta metamorfosis en perra sucede en el traje de cola larga, luego se despoja del mismo y queda en leotardo, y por último el segundo traje negro más corto y de falda ancha que completa la transformación. Esta mujer sólo habla en una sola ocasión y sus demás intervenciones se hacen en *voix off*. Se escenifica un arquetipo de la experiencia del cuerpo femenino, la de la maternidad: “No hay nada más animal que la maternidad”, declara Teresa Hernández en una entrevista. Este arquetipo del cuerpo sólo puede gemir indicando una vuelta a un estado animal. Este gemido intraducible –pues no tiene la cualidad de la palabra– es sin embargo universal, es compartible con cualquier ciudadano del mundo porque comunica más allá de lo comunicable. Es un exceso diferente al de *El maestro*, porque ante todo lo que se siente y que no encuentra salida ni paso hacia la palabra, sólo queda la respiración acelerada y opresiva. Algo oprime excesivamente el pecho de esa mujer que termina en el suelo con los pechos descubiertos. Se va haciendo un silencio para lánguidamente dejar a los espectadores escuchar el jadeo de una mujer que se va convirtiendo en perra. La palabra pasa a segundo plano para que el lugar de la escena sea ocupado por el cuerpo de la actriz bailarina y su respiración.

La premisa principal del espectáculo *El maestro* es que se puede encarcelar a alguien, su cuerpo, pero no su voz, su verbo y su grito. La escenografía del espectáculo dramatiza esta paradoja encadenando poco a poco al actor que continúa su discurso sin perturbarse, mientras los barrotes de la cárcel se van levantando y unas cadenas lo atan. A medida que el encierro y oscuridad se ciernen en escena el grito es mayor. La obsesión de este personaje de Albizu, sin embargo, fue la de comunicarse a través de sus diatribas interminables. El delirio del personaje de *El maestro* estriba precisamente en ese querer comunicar, en pensar que se puede comunicar. Por el contrario, la mujer perra ha abandonado la esperanza de que la escuchen, pues no hay nada que decir, o lo que hay que decir se ha dicho tantas veces que la palabra se ha desgastado y no se grita sino que se jadea. Queda el jadeo.

Ambos espectáculos, suponen una reducción y un minimalismo que se recoge en la escenografía. En *El maestro* sólo hay un actor en escena, una cárcel o jaula y unas cadenas. La luz del escenario es tenue y se va reduciendo hasta su entero apagón al final de la representación. Sin embargo, hay algo sombrío desde el inicio. En la segunda pieza de *Nada que ver* el escenario brilla en la penumbra, un nicho situado a la izquierda de los espectadores desde el cual la actriz, al principio inmovilizada,

cobra vida y sale a la vez que la larga cola de su traje negro es arrastrada sobre el escenario. La actriz va enrollando sus pies en la larga cola a la vez que se pregunta: “¿No se puede uno enredar en su Yo Yo?” Este minimalismo escenográfico que tiene como efecto colocar el peso del espectáculo en el actor también propone una estética excesivamente sobria, escueta, que metaforiza un vacío que no es otro que el vacío de lo incommunicable o lo intraducible. Es el silencio del mundo que está y no está ahí, es el otro que está y que vigila y castiga en el caso de *El maestro* o es el otro que no escucha porque se ha ido en *Nada que ver*.

Propuestas teatrales diferentes pero que comparten una estética de lo sucio, como dice el título del libro de Nelson Rivera: *Sucio difícil*. Esta parquedad escenográfica no sólo va en sentido inverso del culto al objeto y a la mercancía, sino que expresa un gusto diferente al de la cosa “linda” y “bonita” que tanto caracteriza a la sociedad puertorriqueña, y que es nuestra manera de esconder el sucio difícil. En el espacio teatral sobrio los objetos que no son las palabras, y las palabras que no son nunca las cosas, trascienden su condición de objetos para convertirse en la expresión de lo indecible. Tanto el vestido como la jaula son la expresión poderosa de una contención del decir que dice más, dice lo difícil de decir, lo ambiguo y por supuesto lo sucio como las manchas que no salen –ya sean estas las de la memoria de la historia política puertorriqueña– en la figura de la ley de la Mordaza y la de Albizu que se repite y reaparece incansablemente. ¿Y habremos dejado de estar amordazados en una sociedad donde es tan difícil discutir, debatir y discrepar pero que es muy dada al rumor y al chisme, como si una censura continuara operando? También hay manchas sucias, cosas difíciles de decir en la memoria del cuerpo de una mujer a quien la maternidad hace redescubrir su animalidad como expresión de deseos eróticos que nunca dejan de habitarla, deseos que la cristiandad en la figura de la madona ha intentado hacer desaparecer. El cuerpo de la madre es siempre el cuerpo de una mujer.

El mundo exterior no aparece en la pieza de Teresa Hernández. El escenario está en la penumbra y su fondo sólo insinúa la soledad inconmensurable de esa mujer. ¿Dónde está el espacio público en el que aparentemente sucede toda acción política? La intimidad ha copado todo. El espectáculo nos encierra en el mundo del gemido. Es que el mundo se ha ido. Ahí reside quizá lo más político de *Nada que ver* –expresión de lo inconexo, es poner cosas que no tienen relación unas con otras– el mundo no está, no hay otro y el transeúnte melancólico de la cultura anda encerrado balbuceando en una habitación lo indecible de su pensar político. Y oprime una estructura, la del lenguaje mismo, como un vestido, como un estereotipo de género. Mientras se mece en su primer vestido, luego de haber salido de su cola y de su otro yo, es decir de haber nacido, la mujer cuenta una conversación telefónica con Roland Barthes, y está escondida, no vemos su cara, habla su otra en *voix off*:



Me veo obligado siempre a elegir entre femenino y masculino. El adentro y el complejo me están prohibidos. Me veo obligado a marcar mi relación con el otro mediante el recurso al tú o al usted. El suspenso afectivo o social me está negado.

La actriz se mece entre las complejidades; se balancea entre lo fijo y lo desencajado, entre el movimiento y lo inmóvil, entre el silencio y la palabra, entre lo que oprime y cómo decirlo sin perder la complejidad. Guindada de ese nudo de la complejidad en el que se convierte el vestido como un cordón que cuelga del techo del escenario que es el mundo, la mujer deserta la palabra. El otro vestido o el vestido del otro, el segundo, se ciñe a su cuerpo, no es ese manto real holgado que describe Benjamin. No hay hueco para la palabra. Queda así el jadeo muy cerca del suelo, lo más animal y lo más vivo. Indecible.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Ivonne. "La palabra como delito: los doce discursos por los que condenaron a Pedro Albizu Campos". Carrión, Gracia Ruiz y Rodríguez Fraticelli, eds. 201-14.
- Álvarez Curbelo, Silvia. "La patria desde la tierra: Pedro Albizu Campos y el nacionalismo económico antillano". Carrión, Gracia Ruiz y Rodríguez Fraticelli, eds. 83-95.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". *Selected Writings*. Marcus Bullock y Michael W. Jennings, eds. Cambridge: Harvard UP, 1996. I.
- \_\_\_\_\_. "Franz Kafka: Lors de la construction de la muraille Chine". *Oeuvres*. M. de Gandillac, R. Rochlitz y P. Rusch, trads. París: Gallimard Folios essais, 2000. I.
- \_\_\_\_\_. "Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort". *Oeuvres*. M. de Gandillac, R. Rochlitz y P. Rusch, trads. París: Gallimard Folios essais, 2000. I.
- Butler, Judith. "Violencia, duelo, política". *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Fermín Rodríguez, trad. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Carrión, Juan Manuel, Teresa C. Gracia Ruiz y Carlos Rodríguez Fraticelli, eds. *La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "What is Minor Literature?". *Reading Kafka. Prague, Politics and the Fin de Siècle*. Mark Anderson, ed. New York: Schocken, 1989. 80-94.

- Derrida, Jacques. "Des tours de Babel". *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987.
- Duchesne Winter, Juan. "Metafísica narrativa de la nación albizuista". Carrión, Gracia Ruiz y Rodríguez Fraticelli, eds. 19-31.
- \_\_\_\_\_. *Fugas incomunistas*. San Juan: Vértigo, 2005.
- Gil, Carlos. "De la madre enferma albizuista a la cura de adelgazamiento tardomoderna". *Polifonía salvaje*. Irma Rivera Nieves y Carlos Gil, eds. San Juan: Postdata, 1995. 121-37.
- Kofman, Sarah. *La parole suffoquée*. París: Galilée, 1987.
- Negrón, Mara. *Une genèse au "féminin": étude de La pomme dans le noir de Clarice Lispector*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- \_\_\_\_\_. "De la animalidad no hay salida... (Informe para una academia de Kafka)". *Postdata* 16 (2001): 46-50.
- \_\_\_\_\_. "Las confesiones de un perro científico o la rareza de la instancia maternal. Reflexiones en torno a *Las investigaciones de un perro* de Kafka". *De la animalidad no hay salida. Poéticas de la hibridez: animalidad, cuerpo y ciudad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico (en preparación).
- Pabón, Carlos. "De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad". *Nación Postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Callejón, 2002.
- Rivera, Nelson. *Sucio difícil: piezas para el teatro*. San Juan: Isla Negra, 2006.
- Sotomayor, Áurea María. "La imaginaria nacionalista: de la historia al relato". Carrión, Gracia Ruiz y Rodríguez Fraticelli, eds. 251-76.
- Torrecilla, Arturo. *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan: Vértigo, 2004.
- Voltaire. *Dictionnaire philosophique*. París: Garnier, 1964.