

1996

En el caribe, somos híbridos, amargos, burlones y sentimentales

Stefania Mosca

Citas recomendadas

Mosca, Stefania (Primavera-Otoño 1996) "En el caribe, somos híbridos, amargos, burlones y sentimentales," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 21.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/21>

**EN EL CARIBE, SOMOS HIBRIDOS,
AMARGOS, BURLONES Y SENTIMENTALES**

Stefania Mosca

“Ya nada es lo que era
todo gira buscando su porvenir en la memoria”
Luis García Morales

“Será cierto, como dice Mr. Lind,
que esta raza híbrida de las ideas
ha nacido sin alma?”

Ana Lydia Vega

Dos obsesiones recorren las mentes de estos supuestos pobladores de Occidente que hemos llegado a ser. Dos obsesiones que forman — paradójicamente, claro — un oxímoron: el fin y la memoria. La condición tercermundista, la posición de marginales, de subdesarrollados, de periferia, es tan inclemente que ni siquiera nos salva de la conciencia terrible que, como un mal aliento, atraviesa **el espíritu de los tiempos**, de esos últimos tiempos conclusivos del segundo milenio de la era cristiana.

Transidos por la paradoja de la muerte y la resurrección hacemos cotidianeidad. El territorio lleno de los cuerpos de nuestro deseo culmina conjuntamente el paisaje del horror y el milagro en las ciudades. Clandestinos, sobrevivimos en el secreto de nosotros mismos. Agotados los sistemas de la sobrevivencia — el dinero, por ejemplo —, nuevamente nómadas entre las calles, realizamos el tránsito hacia el recodo de la esperanza, del mañana, dispuestos a vivir hasta donde sea necesario el fin. De qué disponemos: del fatigado juego que murmura y dibuja y calca en nuestros genes la memoria. Una memoria de palabras, la infinitud de asociaciones: la interpretación infinita. Más desconcierto. Más incertidumbre.

Frances Yates¹, no casualmente, escoge, para iniciar su ensayo sobre el arte de la memoria, el relato de una cena donde todos mueren. Busca el origen. Simónides, el único sobreviviente (ha salido a atender a un mensajero), puede reconstruir la escena según el espacio ocupado por cada uno de los comensales.

La memoria es reconstrucción del lugar, de la indetenida actividad del territorio. Facultado innatamente para elaborar ese proceso, el hombre contemporáneo no tiene un relato anterior al cual adscribirse, sino la numerosa y ya caótica presencia de elementos diversos, lenguajes antagónicos o intrascendentes, populares, públicos o literarios; las clasificaciones han evidenciado su absurdo, las categorías tiemblan, y el mercado lo ha invadido todo, la máquina misma del deseo. El único modo de actividad crítica practicable por el pensamiento es reconocer, en los lenguajes activos o puestos en el pasado, un punto (de ñuga), la interpretación donde se origine alguna forma germinadora.

El espacio, la visión, la búsqueda en el espacio nos lleva necesariamente a reconstruir las imágenes del tiempo. Cada columna, cada ventana, cada aviso, cada estación de metro, cada casa destruida o derribada, activan en nosotros un extraño sistema de asociaciones cuyas leyes hemos olvidado y cuya práctica, bajo ciertos parámetros, creyeron dominar los hombres del renacimiento. El largo imperio de la racionalidad enterró estas formas de conocimiento.

Además de la inevitable experiencia de sí mismo, aunque ni remotamente su persona sea sujeto de la historia o del tema representado, el escritor contemporáneo experimenta una casi inconcebible interferencia de mundos convergentes. Hoy la escritura exige internarnos en la esquizofrenia, pasear su cuerpo por el territorio fragmentado, utilizar fuera del modelo todas las versiones que corren en el mercado como flujos orgánicos. La forma debe tender, si mira la realidad, al collage, al bricolage, a la parodia, al pastiche.

En las crónicas realizadas por autores como Carlos Monsiváis y Juan Vilorio en México o Rodríguez Juliá en Puerto Rico, vemos una imbricada textualidad en la narración de lo inmediato, ese hoy, el registro del hecho cotidiano, de las calles, el personaje reportado que en la crónica es siempre un referente (aunque proceda de lo autobiográfico), se nos presenta en una forma híbrida que resume la dramatización, lo narrativo, lo autobiográfico y lo reflexivo. La intertextualidad, la entrevista, el caligrama, el reportaje, la autobiografía y la historia patria fusionados. El paratexto fotográfico, el testimonio y la parodia como instrumento. Sobreponiendo así el tiempo, y sobre el tiempo las imágenes. Agustín Lara e Iris Chacón, personajes extraños de escenas farandulescas, no literarias, son protagonistas. El objeto de la parodia es el estereotipo, el mundo al revés de la expresión popular, la palabra del mundo como teatro, la apropiación de lenguajes diversos, lo real pegado a lo real, el simulacro del simulacro. Y por supuesto, la risa, esa risa amarga que nos caracteriza en los últimos tiempos, en desventaja del exotismo y la magia tipificada. En la risa, no cabe duda, somos nosotros mismos. Identidad y

nación son dos territorialidades que acaban por recuperarse (acaso conjuntamente) en lo parodiado. Estas crónicas se han tomado el terreno mismo de la hibridez. La **heterogeneidad multitemporal** de cada nación².

Rodríguez Juliá y Carlos Mosiváis hacen de la crónica el vehículo que articula su crítica, su ojo especialísimo, su impudorosa forma de apropiarse de las voces convergentes de este mundo, puesto ante el fin de sí mismo, con los recortes elaborados por la historia, por ejemplo, que apenas detectan, en sus estrategias narrativas, la resonancia de la memoria en nuestros cerebros sobrecargados, hartos de todas las formas de conciencia posibles. La parodia permite mostrar el límite, el quiebre, el falseamiento de las formas culturales.

Lo que se pretende de algún modo denunciar, mostrar, es el equívoco, el punto de corrosión, aquello inconcebible que hemos llegado a ser. La reflexión es un gesto presente. En esta interiorización, en este **experiencia del sí mismo**, lo reflexivo formará parte de la novela y teñirá la crónica y el cuento, por qué no. El ensayo como lo concebía Montaigne abre caminos en estos tiempos, cuyo espíritu indescifrable contiene seguramente la figura del hombre del próximo milenio.

“El postmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar en donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales”³.

¿Buscamos acaso la unidad, o no podemos sino imitar la conciencia que tenemos del universo: y nos expandimos?

Ese es el entorno donde puede situarse el escritor de esta región a fines de siglo. Cuál es el material de la realidad: por todas partes la ciudad y sus medios expansivos, avisos, tv, radio, prensa, libro, los libros, ¡Ay, son tantos los libros! Cuál el espíritu que lleve mi mano a atajar los necesarios, los libros precisos, justo los libros requeridos para reconstruir otro inicio.

Los flujos se contienen, se represan. Cambian nuestros horarios, el envase, el surco que la cultura ha labrado en los cuerpos, pero rídiculos, con nuestros personajes ajados, con la ineficiencia del estereotipo mismo, que vive y se aposenta y se apodera de cada actualización, no pretendemos el destino, sino esta mera sobrevivencia. Una tirita de esperanza, una comida según los recursos del día, un plan familiar inscrito en la circunstancia de amores imposibles. Nefastos, conscientes de la modernidad al fin de la modernidad (como entendió en los ochenta Vattimo), suscribimos nuevamente un proyecto, la democracia, por ejemplo. Los argumentos no cesan y se generan, como lo vivo, unos de otros, de su opuesto o el contiguo, hasta sobreponerse perversamente y formar este cúmulo que nos sostiene desde la memoria aun sin haber pisado la biblioteca del mundo y entender la monstruosa empresa que el primer hombre inició en Altamira y acaso rebase la capacidad misma de la memoria del hombre.

Ese es el material del que dispone el narrador. Ese es el material que, a veces patéticamente, atraviesa al narrador y lo hace víctima de la propia materia de la literatura. Esta consciencia abre las puertas de la novela moderna (según

el corte de la crítica). El narrador sabe que, como su personaje, es siempre otro. Quiere ser otro, se sueña otro y se pierde, en el presente, en una aventura que ni siquiera existe. Alonso Quijano cambia su nombre por el de Don Quijote, y la autoría del libro, donde pretende vivir, es la transcripción, la traducción, la versión. Esto, lo sabemos, nos lo da Cervantes. Pero, ¿hasta dónde hemos llegado?

Kundera señala que no hay epicentro o Dios, fuera de la experiencia del sí mismo del hombre. La novela antes que nada es “una reflexión sobre la existencia”⁴. Pero si el escritor ha perdido su vinculación con el Demiurgo, si apenas somos la ilusoria imagen de un sueño que vagamente logramos recordar, como demostró Borges, el camino es el instante. Buscar la acción en el germen mismo. Dejar que los retoños rueden por lo fragmentado del suelo. Buscar una tierra y colocar allí, de pie, a un hombre, y luego, por siempre, arriesgarse a poner la palabra en él, la extensa herencia de la memoria. Un desorden de mundos imaginarios convive en el mundo. Cada quien puede disociar su sistema anhelante, cada quien puede aportar su “hronir” al mundo. Fluir, soportar livianamente la eterna progresión del flujo ante sí y relatar los simulacros que el lenguaje desencadena y el pensamiento permite en su eterna labor de asociar, codificar, clasificar, para atajar el mundo, para apropiarse del entorno y crear las bases para la comprensión del otro hacia la eterna pretensión, que Nietzsche sintió irrealizable, de conocernos a nosotros mismos. Más que conocernos, sabernos.

La coherencia ha cambiado. No podemos sino aceptar la sobreimposición del pensamiento, de sus elementos: el lenguaje, la imagen y el tiempo haciendo cuerpos indistinguibles en todas las posibilidades expresadas de su realización. No es de extrañar entonces que la novela de los últimos tiempos en el Caribe fusione todas las expresiones de este simulacro devaluado del mundo.

Los medios han creado un compendio de virtualidad en la que debemos movernos más peligrosamente, pero igualmente atados, pervertidos, que en la tradición. El escritor tiene ante sí el mundo de los libros y todas las hablas a las cuales es sensible su escucha. La discursividad de la imagen que pretende reflotarse en la novela o en la crónica supone lo paródico como matriz inevitable de la enunciación. *La apropiación de la palabra ajena* se llena de otros contenidos a través de los procesos de estilización. Pero en casos como los de Carlos Monsiváis, la imagen compleja y abstrusa de lo real, los estereotipos, la entrevista, la fotografía, el bolero, el kitsch, la historia cotidiana... amalgaman el objeto de la parodia que lleva no tanto hacia la “estilización” de la forma consabida, como hacia el logro de un sugerente extrañamiento que plasma un estado de cosas que pretende señalarse, fijarse en la crónica, desentrañarse en la reflexión, a través de la risa y la paradoja como camino o sustancia de una nueva coherencia.

La parodia supone la referencia, el uso, la alusión, la mimesis y la mofa (no siempre: recordemos el registro que hacen Genette y Linda Hutcheon sobre

la parodia seria) de la palabra del otro. La parodia se ha disuelto en la actividad intelectual como una muletilla para representar nuestra conciencia del mundo como teatro. Esta otra vuelta de tuerca sobre la idea barroca, refuerza los términos para los sentidos de una obra que recorre los senderos de la apreciación estética, fuera de los contorneados, místicos e inasibles caminos del esteticismo. El kitsch, el camp, la salsa, el bolero, la jerga, el slogan, y la gama de los estereotipos han entrado a escena. Ni el idilio más preclaro podrá evitar un aviso de CocaCola en el telón de fondo. Ese forzar el terreno de lo “estético” no niega el elemento ético que la creación artística y la contemplación atrapan (y no siempre degluten). Si “las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna “mentalidad” colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma”⁵, podemos afirmar que la parodia realiza una crítica a esas formas. Rescata, denuncia, corroe y demuestra, como en Monsiváis y Juliá, la masa compleja, activa y contradictoria de nuestra identidad.

Y en este paisaje, aún la mujer deja caer inerte la mano del desamor. Aún suspira y siente suya esa melancolía de los ocasos. Aún la mujer allí, frente a su amor imposible, deambula secretamente hasta en las actitudes de mayor avanzada e independencia. No es casual que la telenovela sea un género de Latinoamérica.

Denis de Rougemont⁶ señala el detalle, la patología, la farsa de los sentimientos: el amor es un contagio del libro. Paolo e Francesca leen las aventuras de Lancelot cuando entienden que hasta la condena querrán ser uno siendo inevitablemente dos. Este impedimento que enamora aún más a los amantes, ese filtro, ese deseo que desea el deseo del otro, puede que, como el mismo Rougemont señala, tenga un desenlace real, maduro y pleno en un dos que olvide la unidad y la obtenga en la experiencia común de la vida. Puede que sea posible, pero importa para nosotros ahora desentrañar la trama que cubre la mera atracción de los cuerpos y teje, en los terrenos de la contención y de la seducción, historias que, desde los melodramas del XIX, tienen versiones popularísimas como el folletín.

La parodia del folletín, en Rosario Ferré, por ejemplo, nace de un enorme deseo de recomponer una territorialidad, una imagen de la memoria, el espacio que ocupaban esos seres. Esas mujeres particularmente envueltas en los sentimientos. Esa única piedra que resta hoy en el paisaje de la esperanza. Los sentimientos. El amor, y la piedad acaso otra piedrita, golpeada, irreconocible.

En *Maldito Amor* se parodia el género, este “melodrama insigne” — dice la misma narradora. Se recrea el folletín para ahondar aún más, para ceñirse a la forma de la época. No hay una ridiculización directa, la risa viene por debajo, se cuela justamente en las escenas que narra. Parodia seria que, además de reconstruir la imagen de la memoria, un espacio del tiempo perdido, es un balcón para la denuncia. El infierno de los modelos asumidos. El sometimiento de la mujer. La pérdida del territorio. La nación escindida. La naturaleza

descomponiéndose en los registros culturales.

El texto referido, el ambiente parodiado, la mirada del otro en el género queda tipificada en este paisaje, donde se entiende que la contenida seducción romántica, las extremosas fatalidades del melodrama adquieren en el mar tropical incidencias más abruptas e intempestivas.

En *Falsas Crónicas del Sur* de Ana Lydia Vega vemos a una institutriz víctima de la vorágine del trópico. Viene de *El vasto mar de los Sargazos*. Todo en ella debe ser contención, es la imposición de la época. La contención produce un habla que nace de la intimidad sublimada. Esto le impide un contacto “real” con el afuera. Sólo su abundosa y fatal expresividad se hace plena en el género folletinesco, allí puede latir su corazón constantemente “prisionero de nuevas emociones que le impidieron estremecerse”⁷. Nuestra institutriz está a punto de desfallecer a cada instante. La contención casi al borde de la asfixia y “la tibia humedad” de sus ojos son constantes a lo largo de la novela. Ana Lydia Vega, lo sentimos, se ríe, fuerza el prototipo.

Decir que vamos a escribir una historia de amor, en una isla del Caribe, o en el sofocante y sexualizante trópico, es una intención que ya de por sí nos prepara a la risa. La risa nace en los procesos de estilización desde una fina y muy femenina ironía.

Ana Lydia Vega y Rosario Ferré retoman en la parodia del género la expresión del amor, su forma. Se introducen allí con una distancia casi tangible. Las cosas del mundo que tocan crujen antiguas, en esos “tropicales” asientos del siglo pasado. Un tiempo detenido, un espacio escogido, más bien, extraído de un género “devaluado” a través del cual, también sutilmente, se recrean o denuncian las fallas de la idea de nación.

Pintan un espíritu de época, las marcas de nuestra inserción cultural, la crueldad del mimetismo, los movimientos de las clases y sus códigos cerrados, parodiados justamente en un género propio de la mujer, el melodrama por entregas y los suspiros redundantes de la contención.

Un “doble relato trabaja en el folletín: uno, progresivo, que nos cuenta el avance de la obra justiciera del héroe, y otro, regresivo, que va reconstruyendo la historia de los personajes que aparecen a todo lo largo del relato”⁸. La narración debe avanzar en el suspenso (recordemos que, desde “el primer verdadero folletín”⁹, *Las Memorias del diablo*, de Frédéric Soulié (1837), una mezcla de novela negra con romanticismo social es la base del éxito del género), mientras los personajes espesan sus conflictos, sus sentimientos, la cotidianidad de época, la contención, el secreto sobre ese hecho inenarrable de la historia de México, por ejemplo, que busca develarse y es justamente lo que todos omiten en *El desfile del amor* de Sergio Pitó. El cuerpo puesto, apretujado en el mundo de la historia.

El folletín como forma acabada, como género plenamente tipificado, es materia apetitosa para el parodista. “Parody was seen as a dialectic substitution of formal elements whose functions have become mechanized or automatic”¹⁰.

La forma ya elaborada entra al campo cultural con el útil desvirtuamiento que lo manido impone a la forma o al género, llevándolo al límite de su perversión: el estereotipo.

“De los sótanos del castillo gótico del folletín encuentra el pasadizo que conduce a los suburbios de la ciudad moderna”¹¹. Así aparece la transmutada Jacqueline en *La vida conyugal* de Pitol. La patológica convivencia con los estereotipos culturales abruma. La Pobre Jacqueline, como constantemente la clasifica, no sin razón, el narrador, vive la historia de un folletín, quiere ser una dama rica, cultivada, sofisticada (cambia su nombre, María Magdalena Cascorró, por uno francés, Jacqueline Cascorró), escribe su torturante experiencia en un cuaderno, ella, la protagonista maltratada por el amor (su esposo es “un Atila”), redescubre el amor (fuera del matrimonio) y llega a la perdición del pecado (el asesinato) por él. Esto le cuesta hacer una desgracia de su propio cuerpo (un hombro tullido, tres dedos menos y una golpiza generalizada que la llevó al borde del coma clínic). Pero esta historia no termina. (Más risas.) Tras volver a la miseria, pronto el amor maduro (su caritativo Atila) la retorna, no ya a los desmanes de Cuernavaca sino a otros peores, atropellos y la consecución de la eterna historia. La perenne revitalización del melodrama.

Sergio Pitol trabaja al estereotipo directamente, la patológica encarnación de esas formas prehechas, inscritas en la memoria, surcos de la actividad cultural, los medios masivos obrando su cuerpo, el cuerpo que se impone ante la experiencia de la vida en el mundo de los hombres ideologizados, tatuados de percances cuyas particularidades hemos olvidado y cuya gestualidad como la siniestra figura de una máscara se impone a nuestro rostro y a nuestras acciones. Diseccionados en la multiplicidad de recepción que obligatoriamente ejercemos, somos fragmentos, seguimientos sobre la otredad que, como extenso terreno silente, aún sobrevive a todas las traducciones. Se comprende que Sergio Pitol termine su trilogía sentimental titulada, muy bajtinianamente, *El Carnaval*, con el relato de un romántico narrador que pretende lo absoluto (*Domar a la divina garza*) con patética y risible perseverancia.

“A mediados del siglo XIX la demanda popular y el desarrollo de las tecnologías de impresión van a hacer de los relatos el espacio de despegue de la producción masiva”¹². El folletín es una forma del pasado, ubicada en el germen de la masificación de las mediaciones comunicacionales de la urbe. El foletín es el “primer tipo de texto escrito en el formato popular de la masa”¹³. Referirse, parodiar el folletín es entrar en el germen mismo del mecanismo que origina y multiplica los estereotipos.

Qué se pretende al retomar estas formas, las crónicas en el caso de *Llanto* de Carmen Boulosa. No se pretende por cierto reconstruir la tradición. Sino mimetizar formas absolutas en este tiempo de formas relativas. Parodiar el sentido hecho de la historia. Sus estrategias narrativas, su *emplotment*, como diría Hayden White.

Los libros de la biblioteca, como el universo, parecen expandirse. La realidad es el concurso de una sobreposición, interacción, fragmentación de lenguajes. Necesariamente promiscuos, híbridos, erramos, acaso hoy menos afanosamente, en el perfil de este mundo edificado a sabiendas que el *Grund*, el fundamento, la verdad ha cambiado sus sentidos absolutos. Nada sino lo efímero, la levedad posibilita la existencia. Soy yo es apenas la precaria construcción de lenguaje que me devuelve la experiencia.

Sin querer caer (o habiendo ya caído) en ese "intuicionismo estético" del que habla García Canclini, que ha invadido, para él reprobatoriamente, el campo de la reflexión postmoderna, puedo entender que la presencia de la parodia en la producción literaria contemporánea se debe a que es un excelente instrumento para pasearnos en esta abigarrada convivencia de expresiones culturales que, devaluadas unas, tergiversadas otras, asimiladas, sincretizadas o extintas, viven en nuestro entorno y confunden, alambican aún más los argumentos, las imágenes de la memoria.

Si la cultura ha invadido no sólo el campo de los instrumentos sino la materia misma de lo que se pretende trabajar, será la parodia una vía expedita para elaborar la crítica a las formas. El sentido es, por ahora, denunciar el simulacro, subvertir, a través de la risa, el fallido mundo lógico de las apariencias; el olvido y la memoria labrando el paisaje interior que rumoroso teje la historia de las batallas.

San Agustín le concedía a la memoria ser una de las tres potencias del alma: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Estos seres híbridos del Caribe estamos realizando, justo en el fin, el proceso conclusivo y luminoso de reconstruir y atajar todas las especies que conforman lo nacional y que habitan contrastadas y colindantes y convergentes en la memoria, que se activan en la imagen que se desprende del entorno, bien sea virtual o real (el descorche de la champaña y el crujir de la pata de cangrejo de *La vida conyugal*). Aunque cabe preguntarse si, en la ciudad, en nuestras ciudades existe aún algo que escape a la categoría del simulacro, todos presos en los estereotipos avanzamos por el cauce innatural de la contención del flujo. La cultura ha labrado los cuerpos, pero cabe insistir pues reconocidos poseedores de alma, debemos practicar sus habilidades para imaginar un atajo que nos posibilite sobrevivir.

Finalmente, aunque pretendamos que el fin no nos pertenece, que somos un país joven, que aquí todo es nuevo, puesto que eternamente (manífacamente) volvemos a ser el Nuevo Mundo; a pesar o pésenos a quien le pese, el fin ha corroído la noción misma del orden, la lógica, la máquina cultural de Occidente. Acaso la risa o los sentimientos nos lleven hacia una nueva coherencia. Sabiendo que, aunque parezca un contrasentido, sólo los nihilistas verán el nacimiento del hombre nuevo.

“Esta corona del que ríe, esta
corona que es una guirnalda de
rosas: ¡a vosotros, hermanos míos,
os arrojó esta corona! He santificado la risa;
oh, vosotros, hombres
superiores, aprended de mí...
a reír!”

Nietzsche

NOTAS

- 1 Frances A. Yates. *El arte de la memoria*. Taurus Ediciones. Madrid, 1974.
- 2 Nestor García Canclini. *Culturas híbridas*. Editorial Suramericana. Buenos Aires, 1992. p. 15.
- 3 Ibid., p. 307.
- 4 Milan Kundera. *The Art of Novel*. Grove Press, New York, 1988, p. 37.
- 5 Mijail Bajtin. *Teoría y estética de la novela*. Taurus Ediciones, Madrid, 1989, p. 399.
- 6 Denis de Rougemont. *El amor y Occidente*. Editorial Kairós, Barcelona, 1979.
- 7 Ana Lydia Vega. *Falsas crónicas del Sur*. Editorial Universidad de Río Piedras, 1991, p. 53.
- 8 Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. Ediciones G. Gili. Barcelona, 1987, p. 148.
- 9 Ibid., p. 137.
- 10 Linda Hutcheon. *A Theory of Parody*. Methuen. New York-London, 1985, p. 35.
- 11 Martín-Barbero, p. 149.
- 12 Ibid., p. 136.
- 13 Ibid., p. 136.