

**El margen del criollismo en las primeras letras abolicionistas cubanas y puertorriqueñas:
La producción de espacio en *Petrona* y *Rosalía* de Félix Tanco y Bosmeniel y en *La
cuarterona* de Alejandro Tapia y Rivera**

Tesis presentada al
Departamento de Estudios Hispánicos
Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
como requisito parcial para obtener el grado de Maestría en Estudios Hispánicos

Por

Dorothy J. Bell

© Derechos reservados, 2020

HOJA DE APROBACION

Tesis presentada como requisito parcial para obtener el grado de Maestra en Estudios Hispánicos

**El margen del criollismo en las primeras letras abolicionistas cubanas y puertorriqueñas:
La producción de espacio en *Petrona y Rosalía* de Félix Tanco y Bosmeniel y *La cuarterona*
de Alejandro Tapia y Rivera**

Dorothy J. Bell Ferrer

Grado de Maestría, Universidad de Puerto Rico, 2020
Grado de Bachillerato, Kent State University, 2016

Aprobada el _____ por el Comité de Tesis con calificación de _____:

Melanie A. Pérez-Ortiz, (PhD) Directora de Tesis

Yolanda Izquierdo (PhD.)
Miembro del comité

Maritza Stanchich (PhD.)
Miembro del comité

DEDICATORIA

A mi madre y a toda mi familia, en especial a mi familia en Cuba.

RECONOCIMIENTOS

A mi directora de tesis, Melanie Pérez-Ortiz por su paciencia y dedicación.

A la profesora Yolanda Izquierdo, por su apoyo como miembro del comité de lectores.

A la profesora Maritza Stanchich, por su apoyo como miembro del comité de lectores.

A la profesora-investigadora Benita “Nelly” Expósito del Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas de El Vedado, La Habana (CIPS), Cuba, por guiarme en mi acercamiento a la literatura cubana.

A la profesora Jossianna Arroyo-Martínez por la obra *Travestismos culturales*.

Al profesor Peter L. Carlo-Becerra por dirigir mis aproximaciones a la teoría de Henri Lefebvre.

A la psicoanalista María Victoria García-Cingolani por dirigir mis acercamientos a la teoría de Jacques Lacan.

A mi padrino, el investigador Enrique Machín-Hernández por dirigirme en mi acercamiento a la historia de Cuba y por la obra *El sistema religioso de los afrocubanos y otras influencias africanas en Cuba*.

RESUMEN DE LA TESIS

El margen del criollismo en las primeras letras abolicionistas cubanas y puertorriqueñas: La producción de espacio en *Petrona y Rosalía* de Félix Tanco y Bosmeniel y *La cuarterona* de Alejandro Tapia y Rivera

Dorothy J. Bell Ferrer

Directora de la tesis: Melanie A. Pérez-Ortiz

El objetivo principal de este trabajo de investigación es examinar la configuración del concepto sociológico de espacio como lo desarrolla Henri Lefebvre, en las primeras obras abolicionistas de América: *Petrona y Rosalía* (1838) de Félix Tanco y Bosmeniel y en *La cuarterona* (1867) de Alejandro Tapia y Rivera. Los autores de estas obras fueron abolicionistas caribeños, cuyos textos se ambientan en la Cuba decimonónica, época de muchos cambios y desarrollo social en el Caribe hispano, mientras la Corona española continuaba con la marginalización de las personas afroamericanas esclavizadas. Dentro de las obras encontramos que, ni siquiera en estos productos escritos por las mentes de personas abolicionistas a las personas esclavizadas se les reconoce su subjetividad, aun así, se puede leer en ellos como esta subjetividad “ocupa y produce espacio”, a partir de las teorías de Henri Lefebvre.

TABLA DE CONTENIDO

HOJA DE APROBACIÓN.....	i
DEDICATORIA	ii
RECONOCIMIENTOS	iii
RESUMEN DE LA TESIS	iv
TABLA DE CONTENIDO	v
I.INTRODUCCIÓN	7
II.SOBRE EL MULATAJE EN LA CRÍTICA	9
III.LA ESPACIALIDAD, LA COLONIALIDAD Y LA CONFIGURACIÓN DEL YO	17
a. La producción de espacio en el trabajo de Henri Lefebvre	17
b. La colonialidad en el trabajo de Aníbal Quijano	18
c. La configuración del yo en el trabajo de Jacques Lacan	18
d. El tema de trauma en el trabajo de Frantz Fanon	20
CAPÍTULO 1 LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO EN <i>PETRONA Y ROSALÍA</i>	23
I. La conceptualización de espacio narratológico	23
a. Espacio narratológico tradicional	22
b. Espacio narratológico temporal	26
c. Espacio narratológico energético	32
II. La configuración del cuerpo espacio en <i>Petrona y Rosalía</i>	37
a. El cuerpo social y su inteligencia predeterminada	37
b. La paradoja de Concepción.....	39
c. El origen y la psicopatología de Petrona	44
d. La huida de don Antonio	48
III. La noción de movimiento y simetría en la espacialidad	52
a. Fernando y los caballos	52
b. Rosalía y los mulos	55
CAPÍTULO 2 LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO EN <i>LA CUARTERONA</i>	58
I. La conceptualización del espacio en el espectáculo.....	58
a. El espacio teatral	58
b. El movimiento entre las escenas	61
c. El espacio de los soliloquios	68
II. La configuración del cuerpo espacio en <i>La cuarterona</i>	76
a. La amenaza del cuerpo ambiguo	76
b. El origen y el bioelectromagnetismo de Julia	80
c. El origen y el meta-criollismo de Luis	82
III.La noción de simetría y asimetría en los movimientos en la espacialidad	86
a. El tema de la danza criolla	86
b. El velorio simulado de Julia	89
CAPÍTULO 3 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA CONFIGURACIÓN DE ESPACIO EN LOS TEXTOS ESTUDIADOS	93
I.El lenguaje	95
a. Los títulos de las obras	95
b. El diálogo	97
c. La voz narrativa	100
d. Los lugares físicos sintetizados	105

II.La raza	108
a. Los sujetos blancos	109
b. Los sujetos afrodescendientes	110
c. La continuidad en el espacio abstracto	112
d. Topos versus logos	115
TEXTOS CITADOS	120
RESUMEN BIOGRÁFICO DE LA AUTORA	124

I. INTRODUCCIÓN

La noveleta *Petrona y Rosalía* (1838), escrita por el abolicionista radical cubano Félix Tanco y Bosmeniel, (1797-1871) es el primer texto americano que aborda el tema del mulataje en el siglo XIX. Trata de las violentas condiciones de vida de dos personajes, que resultan al cabo trágicas; una mujer esclavizada negra llamada Petrona y su hija Rosalía, mulata también esclavizada. Petrona trabaja en el ingenio de dos criollos habaneros, don Antonio y doña Concepción, y que fue embarazada por el amo, mientras que Rosalía repite la historia de la madre.

En detalle, lo que sucede es que, para esconderla, envían a Petrona a parir al ingenio ficticio Santa Lucía, que queda en una zona en las afueras de la capital en Cuba. Mientras va creciendo Rosalía, la hija mulata, don Antonio y doña Concepción la separan de su madre al llevarla a vivir en la casa del matrimonio en La Habana. Allí, Rosalía es convertida en un objeto de deseo sexual, sobre todo para el hijo ilegítimo de doña Concepción, quien guarda el secreto de que Fernando no es hijo de su esposo don Antonio como cree todo el mundo. Años después, Rosalía se encuentra en la misma condición que su madre, embarazada por su amo, en este caso el joven Fernando, quien de haber sido hijo de don Antonio habría sido su hermano.

A la hora de acercarme a la literatura puertorriqueña, se destacó el año 1867, en el cual el dramaturgo sanjuanero Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) publicó la obra de teatro *La cuarterona*, uno de los pocos textos “puertorriqueños” de su época en que se trabaja el tema de la raza y la situación del mulataje. La obra de teatro es reconocida como puertorriqueña en medio de debates de críticos literarios que sugieren que Tapia la ambienta en la Habana, o por su falta de interés en Puerto Rico, o por razones políticas, como sugiere el dramaturgo Roberto Ramos-Perea, o por la censura de parte de la monarquía española, propia del Puerto Rico de la época, como sugiere la estudiosa Melanie Pérez-Ortiz. Tapia nos narra la historia del amor mal referido

como “trágico” o “imposible” entre Carlos, un hombre blanco, y Julia, una mujer que parece blanca pero es cuarterona: descendiente de una esclava mulata y un hombre blanco.

En los personajes imaginados de estas obras, Petrona, Rosalía y Julia, se puede reconocer cualquier otro individuo caribeño, lo cual sirve de motivación para estudiar la raza o la afro descendencia desde la cultura letrada en distintos contextos *afro diaspóricos*, para entender mejor las condiciones de prejuicio social ante la categoría de raza cuyas repercusiones persisten aún en la actualidad. El desarrollo del mulataje o la mulatez a través de la literatura cubana y puertorriqueña como una condición colectiva-nacional y una categoría intelectual es un debate que ha sido extensamente explorado desde los años 60 del siglo XX, aunque el estado de la cuestión provee para ulteriores análisis, por lo que es mi intención aportar mis ideas y observaciones al mismo. A efectos de esta investigación, utilizaré los términos “mulataje” y “mulatez” indistintamente para referirme en términos generales a la sociedad cubana decimonónica que en estas obras está compuesta de personas negras, personas blancas y personas mulatas o cuarteronas.

A través del presente estudio, no se busca resumir ni las representaciones del mulataje cubano, ni las del puertorriqueño, porque sería imposible realizar una tarea tan amplia con el análisis de solo dos textos. Más bien, me interesa ofrecer una mirada contrahegemónica al debate en torno a la mulatez en ambos países. Mi perspectiva intenta superar lo que se concibe como la tragedia impuesta por la sociedad blanca e intransigente en el cuerpo afro descendiente, en especial por la mirada posada sobre esa materialidad que tergiversa las reglas rígidas de una sociedad que pretende construir dos mundos separados, el de los blancos y el de los negros. El concepto fundamental de mi acercamiento analítico se desarrolla a través del examen cauteloso de la condición del cuerpo como productor de espacio (Lefebvre), a la vez que se produce a sí

mismo de modo que mantiene cierta autonomía para dirigirse y responder a las exigencias de la sociedad esclavista, como se verá adelante.

II. SOBRE EL MULATAJE EN LA CRÍTICA

El tema de la mulatez, especialmente en las islas antillanas hispanas, se ha investigado abundantemente a partir de la literatura cubana del siglo XIX, respecto a las novelas *Cecilia Valdés* (1839 y 1882) de Cirilo Villaverde (1812-1894), *Sab* (1841) escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) y *Francisco* (1839) por Anselmo Suárez y Romero (1818-1878), pero hay pocos estudios sobre el primer texto americano que aborda el tema: la noveleta cubana, *Petrona y Rosalía*, y menos sobre la polémica obra de teatro *La cuarterona*, escrita por el puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera, aunque ambientada en Cuba.¹ Del puñado de estudios sobre *Petrona y Rosalía* y *La cuarterona* encontramos distintos análisis sobre la construcción y el despliegue de las categorías de raza y clase durante la época, en los que se problematiza la forma en que se separan los cuerpos negros y los blancos desde polémicas que provocan y perpetúan la misma tensión sociopolítica narrada en los textos. El cuerpo negro es el cuerpo esclavizado y el cuerpo blanco es el cuerpo esclavista en muchos contextos americanos, y como consecuencia, el cuerpo mulato juega un rol paradójico. Históricamente, los estudios sobre la

¹ Algunos de los acercamientos consultados que me han sido útiles para tener una idea de cómo los textos han sido leídos, pero con los que no debato de manera directa son: Eugenio María de Hostos, “La cuarterona”, *Obras completas* Vol. I Tomo III, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994, Stephen Silverstein, “Racial Alchemy and Alejandro Tapia y Rivera’s *La cuarterona*”, *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 2015, Ebenezer Bille, “Funcionamiento del personaje femenino negro en la novela cubana antiesclavista”, *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009, Patricia Catoira, “Lengua raza e identidad en la novela cubana Cecilia Valdés”, *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007, Karim Ghorbal, “Un radical discret: l’esclavage dans la pensée singulière de Félix Tanco Bosmeniel”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-1, 2012, pp. 227-249, Adriana Méndez Rodenas, “El abolicionismo transnacional cubano: los relatos antiesclavistas de Félix Tanco y «el tiempo de la nación»”, *América sin nombre*, no 19, 2014, pp. 61-72, J. Delgado-Figueroa, “La mística racista: el tapiz histórico y literario de *La cuarterona*”, el prólogo de *La cuarterona*, Ediciones El Laberinto, 2016, pp. 27-59, Roberto Ramos-Perea, “El dramaturgo puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera ante los dramaturgos puertorriqueños de su tiempo”, *Exégesis: Revista del Colegio Universitario de Humacao*, 2000, pp. 40-47.

mulatez analizan el cuerpo mulato como uno que provoca en el mismo mulato confusión y angustia por no pertenecer completamente a ninguna categoría. Es mi propuesta de análisis, como se verá con más detalle en la sección en que explico el marco teórico, que la representación del mulato no puede evitar mostrarlo, como cualquier cuerpo, en la producción de espacio, lo cual es más importante de notar que la angustia que se le proyecta.

Las estudiosas Jossianna Arroyo-Martínez y Yolanda Martínez-San Miguel han publicado recientemente los acercamientos al tema de la mulatez que son más pertinentes a mi línea de investigación. En *Travestimos culturales: Literatura y etnografía en Cuba y Brasil* (2003), Arroyo utiliza la palabra *imaginario* para referirse al fundamento que marca la hegemonía de una élite de criollos intelectuales que anhelaban identificarse como un grupo propio que supera la marginación de la “colonialidad” de la monarquía española. Plantea que el mestizaje racial “fue el centro creativo de ese imaginario, ya que armonizaba muchas de las contradicciones sociales y políticas de las nuevas construcciones” (12). Los cuerpos mulatos y los cuerpos cuarterones que representan el mestizaje, entonces, son el área de encuentro de las paradojas que existen entre distintos grupos étnicos y raciales ante los dominios de poder, visto que habitan distintas realidades socioeconómicas. Es a partir de este argumento de Arroyo que entiendo que el cuerpo de todo individuo no solo existe dentro de la sociedad, sino que produce categorías sociales lo cual, dicho en vocabulario propuesto por Lefebvre, produce espacio.

La estudiosa Yolanda Martínez-San Miguel aborda al tema del mulataje en la literatura cubana de forma parecida, pero su análisis de la obra *Cecilia Valdés* en el libro *Coloniality of Diaspora: Rethinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context* (2014), tiene sus particularidades que se destacan y complementan los planteamientos de Arroyo. En el segundo capítulo de su obra, Martínez-San Miguel utiliza el término filibusterismo para describir los

movimientos separatistas que surgieron en el siglo XIX en las últimas colonias del reino español. En la literatura americana de esta época polémica, plantea Martínez-San Miguel, muchos escritores, como obedientes narradores realistas, desarrollaron personajes que encarnaron un *filibustero*, su caracterización era claramente la cartelera para sus ideas. Así, al estudiar la novela *Cecilia Valdés*, propone que su autor, Cirilo Villaverde, parece utilizar elementos pertinentes al naturalismo porque la protagonista, Cecilia, una mujer mulata hija de una mujer negra esclavizada y un hombre criollo esclavista, quien además participa ilegalmente del comercio de personas esclavizadas, no se autoidentifica como *filibustera*, sino que encarna el filibusterismo, puesto que pone de relieve la relación de todos los personajes con el entorno endeudado a partir de la trampa perpetua. La mulata Cecilia no es trágica, plantea Martínez-San Miguel, es un personaje complicado que juega un papel transcendental en el libro que representa la interrupción inevitable del imaginario criollo eurocéntrico, cuyo elemento más fundamental es la pureza racial. Aunque *Cecilia Valdés* no es una de las obras estudiadas en la investigación presente, me interesa este enfoque anti racista porque reconoce que un personaje, en este caso, una mulata, no solo existe como un objeto de confusión que amerita un proceso de terapia psicológica, como ha argumentado el típico análisis de todos los personajes marginados en la literatura abolicionista y anti racista por ser de raza no-blanca, sino que es un ser capaz de cuestionar lo establecido y provocar cambios paradigmáticos por su mera existencia.

Arroyo y Martínez examinan, además, la construcción de varias novelas del ámbito cubano que se acercan al tema. Sin embargo, no analizan en esos proyectos en particular las obras que investigo aquí, como hace la estudiosa Camilla Stevens. En su ensayo titulado “Ponernos el espejo por delante: Staging Race in Alejandro Tapia y Rivera’s *La cuarterona*”, la estudiosa profundiza en el tema de “lo imaginario” al definir “a body politic” (234) como la

esfera donde varios intelectuales asumen posturas reformistas liberales para alcanzar la modernidad, aun prescindiendo de la creación de un estado nación. Stevens analiza lo que sugiere como la meta principal de Tapia y sus contemporáneos; el formar “... public opinion distinct from, and eventually supplanting, monarchy and aristocracy” (236), entablado una nueva forma de relacionarse con los poderes del Estado. Me interesa el análisis que sostiene Stevens sobre el uso deliberado del teatro como “a site wherein live bodies are called upon to see and listen to performers onstage” (237). Durante el transcurso de la actuación en vivo, los personajes forman escenarios reconocibles al interpretar temas sociales que tienen que ver con la raza, mientras que los espectadores interactúan con el performance, el cual se constituye como un medio discursivo con valor propio mediante el que se logra cuestionar la identidad colectiva, además de construir significados. Este análisis de Stevens me parece pertinente a este trabajo, porque categoriza el teatro en *La cuarterona*, una obra romántica, como una herramienta que desarrolla nacionalismo moderno y que está en vías de construir identidad y con ella la libertad nacional. La actuación producida por los intérpretes de los personajes de un texto dramático es el fundamento de las obras de teatro, una circunstancia que me parece interesante a la hora de hablar sobre el concepto de espacio como se verá en el capítulo dos de este estudio. En el caso de mi investigación, sugiero que los actores sirven como un ejemplo de dicha producción de espacio de una forma más contundente y visible.

Partiendo de la premisa sobre la importancia de la interpretación en vivo de personajes por actores a través de sus cuerpos y sus voces en el teatro, me interesa la inclusión y la elaboración de la teoría del psicoanalista francés Jacques Lacan en el trabajo de Jossianna Arroyo. En el tercer capítulo del mencionado libro, Arroyo analiza el proceso intelectual y creativo de la construcción de narrativas que abordan al tema de la raza y el mestizaje en la

literatura cubana. Para llevar a cabo sus análisis utiliza el término lacaniano "sujeto de la escritura", que es "la construcción de un lugar imaginario desde donde se sitúa el que escribe" (67). El sujeto, como explica Arroyo, es un actor consciente de su realidad social y del repertorio de acciones disponibles para los personajes en sus contextos particulares, en los límites de lo posible. Si se prefiere, podemos decir que el sujeto es ante todo socio históricamente activo: consciente de su lugar social, encarnado y desgarrado desde la historia, por tanto, con una abierta opción política (transformadora/radical). En mi investigación, como veremos en el marco teórico, exploro los procedimientos de los sujetos o los personajes de *Petrona y Rosalía* y *La cuarterona* para la fabricación de este "imaginario".

Partiendo de esta premisa, la voz narrativa de una novela se estructura a partir de la interacción dialogada y los silencios entre los personajes. Así, me resta mencionar que la voz narrativa en *Petrona y Rosalía* y la dramaturgia en *La cuarterona* están construidas desde una perspectiva abolicionista y reformista, por lo tanto, habrá que considerar el deseo de Alejandro Tapia y Rivera y de Félix Tanco y Bosmeniel de deconstruir las instituciones españolas que durante la época mantuvieron dominio económico y político sobre la nación cubana y la puertorriqueña. Es decir, estos dos escritores *imaginan* una nación sin la institución de la esclavitud. En su ensayo analítico "*La cuarterona and Slave Society in Cuba and Puerto Rico*", el estudioso Aníbal González analiza brevemente la polémica presencia del incesto en *La cuarterona* como un "recurso literario romántico" que ha sido un arma de doble filo, puesto que, por un lado, marca una vuelta hacia el origen y por el otro marca un final: "...incest in Romantic literature is a trope for the primal chaos out of which the universe springs and to which it will return in the fullness of time" (53). Sugiero que las obras estudiadas utilizan el tema del incesto de una manera que se burla de la ironía de la esclavitud en las sociedad cubana y en la

puertorriqueña. En ambos textos no ocurren situaciones de incesto de real, sin embargo, la deshonestidad de las figuras femeninas blancas o las madres esclavistas, doña Concepción y la condesa, da la impresión de algún modo que sí. En *Petrona y Rosalía* el hijo Fernando vive como si su padre fuera don Antonio. Rosalía es obviamente hija de don Antonio y estos dos personajes tienen relaciones sexuales provocadas por el poder del hijo, Fernando. En *La cuarterona*, la condesa manipula al hijo Carlos para que crea que Julia es su hermana y así evitar que se casen. El incesto en estos textos señala de una manera burlona la torpeza y así la ilegitimidad de una nación afrodescendiente cuyo sistema socioeconómico está fundamentado en el sistema esclavista que divide la sociedad por sus rasgos físicos y su historia.

En *Travestismos*, Arroyo nos recuerda que en textos que abordan al tema de raza como en *Petrona y Rosalía* y *La cuarterona*, el negro es un sujeto que vive bajo una condición particular, extraído de su origen porque lo subyuga el amo blanco. Por lo tanto, pierde la capacidad de conocerse desde sus propios procesos introspectivos. Entonces, a lo que me refiero con mi uso del término “ironía” es a lo establecido en la época, ya que surge a partir de la representación del amo que, como plantea Arroyo, aun siendo el portador de un derivado del poder del sistema, también pierde su propia autonomía, necesaria para su reconocimiento porque su identidad como amo depende de la presencia y el acatamiento del esclavo.

Si el cuerpo depende del otro para ser reconocido como supone Jacques Lacan, sugiero que podría ser visto como un lugar que señala hacia un origen específico para el otro. La estudiosa Claudette Williams demuestra precisamente esto en su trabajo titulado “The Devil in the Details of Cuban Antislavery Narrative: Félix Tanco y Bosmeniel’s *Petrona y Rosalía*” donde realiza un análisis de los distintos personajes de los textos. Plantea Williams que mientras las protagonistas son Petrona, una mujer negra esclavizada, y Rosalía, su hija mulata cuyo padre

es el dueño de Petrona, la noveleta trata el rol que juega una familia criolla que ha ascendido la jerarquía social superando su origen popular, sin dejar de estar falta de educación para adquirir una cierta nobleza, a pesar de ser dueños de esclavos. La nobleza “nueva” de este matrimonio parece ser debatible o irónica también porque ni don Antonio ni su esposa doña Concepción vienen de un origen noble. Quisiera reconocer la observación cautelosa que realiza Williams sobre doña Concepción como un modelo ejemplar para observar los personajes secundarios de ambos textos. Williams observa que doña Concepción, como una mujer blanca que se siente intimidada por la sexualidad de una mujer negra --sin importar su condición como esclava--, incurre en una deshonestidad fatal hacia su marido y su hijo que plantea las ironías que aparecen a través de los diálogos en los que participa. Mi énfasis es en el hecho de que la mulatez no puede existir sin la presencia matizada de los cuerpos negros y los cuerpos blancos: esta no se cuaja únicamente a partir de los cuerpos mulatos.

Habrà sido “la muerte burlona” en el destino de Petrona y de Rosalía y la de Julia lo que me urge a rechazar el concepto de la “mulata trágica”, que según la estudiosa Zaira Rivera-Casellas, en su estudio: “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña”, es tanto un “hito” en la literatura racial como es un “mito” primigenio. Sugiero que es un mito más que un hito porque un hito debe producir una transformación y si la mulata es “agobiada por inseguridades psicológicas y desgracias que le impiden incorporarse a la sociedad civil de forma productiva”, como plantea Rivera-Casellas, no hubiese protagonizado estos textos. Rivera-Casellas realiza una crítica importante de estos textos cuyos autores son hombres blancos que solo pueden escribir desde sus propias perspectivas parciales y, por ende, un acercamiento anti racista hacia estos textos sería limitado. Sin embargo, sugiero que ni la narración romántica puede rehusar la autonomía de los personajes presentados en un texto. Más aún, dice Rivera-

Casellas que la caracterización de la mulata en el Caribe hispano “revela las inestabilidades de un ser marginado de dos espacios sociales: el mundo de los blancos y el mundo de los negros” (100). Mi acercamiento lacaniano hacia los sujetos de los textos y la realidad histórica hace visible que no puede haber un mundo de un grupo específico y otro mundo para otro grupo, porque el reconocimiento de uno depende del conocimiento del otro. Coincido con el argumento de Rivera, cuando plantea que los personajes, incluso Julia, son prototipos para “discernir las problemáticas colectivas, pero también para indagar sobre el amor y el deseo dentro las jerarquías internas de la sociedad desde los espacios sociales asignados a blancos, negros y mulatos” (101). Según esto, cuando dice Rivera-Casellas que Julia y los demás personajes mulatos femeninos de los textos puertorriqueños son “unidimensionales”, no toma en cuenta que las personas de origen mixto están más bien sobre determinados.

Rosalía, quien es mulata, muere exactamente como murió su madre Petrona, demostrando, como bien plantea Claudette Williams, que la raza no se puede mejorar, porque una “mancha”, como dice Julia en *La cuarterona* seis veces para referirse a su origen, tiene más garra que la totalidad del sujeto ante las sociedades esclavistas caribeñas. Asimismo, podemos reconocer el argumento de Aníbal González, quien sugiere que la raza en *La cuarterona*, aunque ha existido físicamente, se convierte en un signo o una sustancia más cercano a la metafísica. Es mi objetivo demostrar cómo la relación que tiene la sociedad colonial hispana en Cuba y en Puerto Rico con la legitimidad que aparece en distintos contextos en las obras podría indicar además cómo los cuerpos no ocupan espacio, sino que más bien lo producen, lo cual implica que la mulata existe en sí y para sí y no solo como puesta en escena para el blanco o el negro.

Esta investigación tiene como objetivo principal proponer una nueva forma de analizar el papel que juegan los cuerpos en la literatura abolicionista o racial del siglo XIX en Cuba y

Puerto Rico, específicamente en la noveleta poco estudiada, *Petrona y Rosalía* y en la obra de teatro *La cuarterona*. Esta nueva mirada se desarrolla a partir del estudio cauteloso del concepto de espacio como lo presenta el sociólogo Henri Lefebvre. Mientras la mulatez ha sido una categoría muy estudiada, hay pocas investigaciones que logran analizarla más allá del cuerpo del personaje mulato caracterizado como figura confundida y emocionalmente perturbada. Mi investigación propone profundizar más allá del cuerpo del personaje mulato, tomando en cuenta que este cuerpo debe ocupar un espacio determinado; por ende, consideraré las teorías ya publicadas como viables, pero incompletas. Pienso que, mediante el análisis detallado del tema del espacio en las obras, esta investigación nos permitirá aclarar las teorías literarias impulsadas implícitamente por la voluntad de erradicación de racismo y clasismo en el Puerto Rico y la Cuba contemporáneas y así posiblemente en algún futuro diseñar teorías de raza y clase que favorezcan de manera más productiva la equidad social.

III. LA ESPACIALIDAD, LA COLONIALIDAD Y LA CONFIGURACIÓN DEL “YO”

Para propósitos del presente trabajo de investigación emplearé, para probar mi hipótesis, tales como conceptos sociológicos y acercamientos psicosociológicos. Es mi objetivo ofrecer una nueva perspectiva que puede elaborar las miradas tradicionales a la hora de estudiar la raza y la mulatez en la literatura romántica cubana y puertorriqueña desde las primeras letras abolicionistas americanas.

a. La producción del espacio en el trabajo de Henri Lefebvre

El concepto principal que forma parte del marco teórico de mi investigación es el concepto de espacio, desarrollado por el sociólogo marxista, Henri Lefebvre, en su obra *La producción de espacio* (1974). En ella, Lefebvre elabora el concepto de espacio más allá del espacio físico, como una entidad multidimensional que es un producto de la sociedad y es a su vez producido por ella. Las aproximaciones de Lefebvre separan las categorías de espacio como

espacio social, espacio absoluto y espacio abstracto, y otros subconceptos que existen dentro de estas categorías. Para Lefebvre el espacio es más que un escenario en la realidad, es también uno de los actores principales de la realidad. El espacio existe, entonces, en una tensión entre sus realidades como producto y como productor. En sus aproximaciones hacia el espacio social, Lefebvre concluye que todos los espacios son sociales. Observa cómo las relaciones sociales producen diferentes prácticas sociales, así produciendo espacios. El espacio absoluto se refiere al espacio de la naturaleza o a la totalidad de los lugares. El espacio abstracto se refiere al espacio del capitalismo o el espacio mercantilizado y apropiado por los discursos. Dentro de estas tres categorías, vemos como Lefebvre analiza a partir del diálogo entre conceptos como también separadamente y, finalmente, cómo relaciona el concepto de espacio con el cuerpo como productor. Entiende Lefebvre que el cuerpo es y produce espacio y no ocupa espacio en el sentido de que determinará cómo será leído en relación con otros cuerpos, y para sí mismo. De esta manera cambia además las lecturas posibles de los otros cuerpos con respecto a sí mismos. Es decir, un cuerpo *racializado* como blanco que tiene al mulato de frente, reta su imaginario sobre sí mismo con la mera presencia de aquél.

b. La colonialidad en el trabajo de Aníbal Quijano

En el capítulo “La razón del Estado” del libro *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Aníbal Quijano evalúa el desarrollo de la razón llamándola burguesa. Según él, este concepto se desarrolla mediante la solidificación del Estado y la clase alta burguesa en Europa, principalmente en Francia y Gran Bretaña. Surge esta solidificación precisamente por la discordia sociopolítica y religiosa que existía entre reformistas y contra reformistas. A partir del siglo XVIII la relación entre el Estado-nación y la clase burguesa se fortalece porque “la burguesía fue en todos los casos la principal beneficiaria política” del proceso de construcción de estados naciones (744-745). A partir del

desarrollo de la modernidad, no solamente se cuaja la razón burguesa, sino que se produjo espacio para la construcción de una razón alternativa: “la razón liberadora” que desenmascara la autoridad que tiene el Estado-nación sobre el orden global². Para Quijano también existen la razón social, la razón instrumental y la razón de la decisión cotidiana que no surgen a partir de los aparatos ideológicos del estado. No obstante, para el propósito de esta tesis busco utilizar la noción de la razón del Estado como: “...la autoridad para preservar la lógica de la totalidad sobre las partes de lo público-social contra lo privado; la sede de; diseño del orden” (754). La razón en ambos textos estudiados se habilita en el sistema criollo colonial en América. Utilizaré este recurso de Quijano para la definición de “razón” en la tesis y para explorar la jerarquía racial y social que demuestran y practican los personajes desde sus respectivos lugares en la hegemonía.

c. La configuración del yo en el trabajo de Jacques Lacan-

En su obra “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” el psicoanalista y gran pensador francés, Jacques Lacan, examina y profundiza lo que ya establecieron él y su colega precursor Sigmund Freud sobre el concepto del deseo; un concepto psicoanalítico que define como “el deseo del otro”. En este artículo observamos que a Lacan le interesa la condición del llamado sujeto o el hombre dentro de una situación dada. Analiza cómo interactúa con su entorno y cuestiona los motivos detrás de su comportamiento. Para Lacan, los sueños y sobre todo la psicopatología de la cotidianidad son productos psíquicos convocados por el deseo, es decir, el deseo es algo inconsciente que no necesariamente tiene respuesta concreta³.

² La idea de la modernidad según Alain Touraine: “...es la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción...la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones”, como escribe en el prólogo de su controversial libro, *Critica de la modernidad* (1994).

³ El neurólogo Sigmund Freud desarrolla su teoría del inconsciente basado en sus ideas de que el ser humano no conoce ni tampoco entiende lo que guía todas sus acciones y sus interacciones con su alrededor.

Lacan se encarga de examinar y aportar al desarrollo del concepto psicoanalítico de deseo. Según sus interpretaciones, Sigmund Freud reconoce un deseo demasiado reducido, motivado por un signo infantil. Para Lacan el psicoanálisis implica: "...lo real de un cuerpo y lo imaginario de su esquema mental" (765), es decir que una praxis psicoanalítica debe entrelazar lo corporal, que entiendo como experiencias vividas o lo físico con lo mental que podríamos examinar como lo espiritual o las creencias. Será entonces a consecuencia de la interacción de estos dos ámbitos, como lo explica Lacan, que una persona es lo que es y lo que cree que es, en el psicoanálisis. Lacan también problematiza las sugerencias del Friedrich Hegel, quien sugiere que el deseo se arraiga únicamente en la necesidad del objeto.

El objeto (*objeto a*) en el marco-teórico de Jacques Lacan se refiere a lo que el sujeto entiende como lo que remite a un "deseo inalcanzable". Lacan argumenta que dicho deseo comunicado por el *objeto a* no es deseo del objeto o la mercancía, sino que es indicado para cada sujeto mientras este está ubicado en relación con el saber y el conocimiento. Como bien redacta el pensador, el deseo del individuo es el deseo del otro. El objetivo del objeto es convertirse en objeto de deseo del otro y finalmente en objeto de reconocimiento. Es así entonces como Lacan sugiere que el deseo psicoanalítico se basa en una falta, impulsado por la pérdida, y no se satisface, sino que se realiza. Partiendo de estas premisa sobre el concepto de deseo en la obra de Lacan me interesa explorar cómo los personajes configuran su yo en una sociedad que los divide del otro sin tomar en cuenta cómo cada categoría implica una relación especular con ese otro. Es a partir de su mirada en el otro que tanto el blanco como el negro construyen su subjetividad.

d. El tema de trauma en el trabajo de Frantz Fanon-

En su polémico libro titulado *Piel negra, máscaras blancas* (1952), el psicólogo antirracista martiniqués, Frantz Fanon (1925-1961) tiene como objetivo principal liberar al

hombre de su color de piel o su raza. Le interesa explorar cómo la reproducción del inconsciente causa la explotación del hombre negro por el hombre blanco y establece los parámetros ideológicos a partir de los que actúa la sociedad colectiva o, en el caso de la sociedad racista, cómo los hombres blancos de poder formulan y normalizan prejuicios racistas. Para Fanon, el colonialismo no es únicamente económico y sociopolítico, sino que es psíquico y tiene mucho que ver con dicha reproducción en el inconsciente colectivo.

El libro, *Piel negra, máscaras blancas*, se desarrolla en siete capítulos en los cuales explora el tema del trauma colectivo y el trauma personal en una situación colonial. Escribe su libro sobre su isla natal, la colonia de Martinica, estando en Francia, el imperio. En el primer capítulo, Fanon establece como el hombre blanco de poder ha encerrado al negro y lo ha limitado. Su examen pretende ser un estudio cuasi-lingüístico de cómo se utiliza el lenguaje para reducir al negro. En el capítulo siguiente se encarga de la tarea de expresar lo que entiende como blanqueamiento. En el tercer capítulo, Fanon describe cómo el reconocimiento que “desea” el negro habita en el blanco o es propiedad del blanco. Sigue entonces hacia el cuarto capítulo, donde establece que el racismo en la colonia es como cualquier otro tipo de racismo. Entonces, llegamos a sus críticas de Friedrich Hegel y posiblemente una crítica hacia lo que establece Jacques Lacan, puesto que explica que el deseo que tiene un negro no es el mismo cuando el objeto es negro que cuando el objeto es blanco.

Sugiero que no es recomendable leer los capítulos de esta obra de Fanon de forma aislada, aunque para el propósito de esta investigación me interesa más que cualquier otro capítulo el seis “El negro y la psicopatología”. Allí Fanon hace importantes críticas sobre otras tesis de psicoanálisis a la hora de hablar del deseo y del Otro. Su argumento principal es que el negro (y la negra), siendo salvaje desde la perspectiva de la hegemonía racista está “desnudo” o

sin restricciones, y ese es un valor que se le asigna a la categoría “Otro”. En el capítulo final de la obra, Fanon profundiza asimismo el tema hegeliano de reconocimiento. Profundiza el tema de la neurosis y argumenta que la sociedad antillana es neurótica. En este capítulo, reseña dicha neurosis como un trauma que no habita en el individuo que lo reproduce sino en el espíritu de las complejidades de la sociedad misma.

Esta investigación trabaja el tema del mulataje como un trauma colectivo que se despliega por la sociedad cubana y la puertorriqueña. Si bien utilizo los recursos de Lacan, utilizo también recursos y análisis freudianos para mejor expresar el fenómeno del deseo en una sociedad no europea sino, *racializada* y colonial, como la sociedad establecida en el ambiente de los libros *Petrona y Rosalía* y *La cuarterona*.

CAPÍTULO 1: LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO EN *PETRONA Y ROSALÍA*

I. La conceptualización de espacio en la narrativa-

a. Espacio narratológico tradicional

El título de este proyecto de investigación plantea dos preguntas implícitas que han de resolverse: “¿qué es lo que entendemos como espacio narratológico?” y, por consiguiente: “¿cómo se configura en la novela corta *Petrona y Rosalía*?”. En este análisis argumentaré que el espacio narratológico, el cual definiré en adelante, es el fundamento de todas las diferentes prácticas espaciales en el texto. Si el espacio es configurado y producido, entonces no se lo puede definir de forma reduccionista. Es decir, este estudio no pretende caer en la redundancia de examinar solamente el espacio literario de la obra dentro del marco donde se desarrolla la trama del relato. Si el espacio literario, desde un punto de vista elemental, se define a partir de los objetos, las descripciones y las imágenes que aparecen en el texto literario, no sería adecuado estudiar el espacio en la obra dentro de los confines de la definición “matemática” o “científica”, como describe Lefebvre, o según la RAE: “la capacidad de un terreno o un lugar”, puesto que las concepciones modernas sobre el espacio resultan limitadas y es lo que corrige Lefebvre mediante su argumentación. Entonces es la tarea de este estudio examinar una forma de entender el rol del espacio en este texto que abarca todas las complejidades del espacio absoluto, el espacio abstracto y el espacio social, como se verá en las siguientes secciones de este capítulo. Veamos.

Nacido en Colombia, pero radicado casi toda su vida en Cuba, el abolicionista liberal Félix Tanco y Bosmeniel escribe *Petrona y Rosalía* en el año 1838. Su obra es el primer texto antiesclavista en toda América. El relato fue publicado por primera vez en la revista *Cuba contemporánea* 54 años luego de la muerte del autor en 1871. No logró publicarse en la isla hasta 1925 porque el contenido de la narrativa podría haberle causado conflictos a Tanco, quien ya

había ganado la fama por ser transgresor, con, la corona española según lo que escribe su hermano Diego Tanco, al reconocido escritor y gestor de una peña abolicionista Domingo del Monte⁴. Debido a esta primacía y la autocensura que evitó una publicación más temprana, *Petrona y Rosalía* amerita una lectura que vaya más allá de su estética o su trama. Ambientada en la zona urbana de La Habana en el siglo XIX, *Petrona y Rosalía* cuenta la historia de la mujer negra esclavizada Petrona y su hija mulata Rosalía, cuyo padre fue don Antonio, el amo de Petrona. Las experiencias que la voz narrativa relata sobre las vidas de Petrona y de Rosalía se repiten en casi cada aspecto de su marginación como sujetos afrodescendientes esclavizados. Su liberación la consiguen en la muerte. En este estudio, como se verá adelante, exploro la construcción y la producción de espacio a partir de estas figuras protagónicas y de todos los sujetos y el ambiente que los rodea.

Henri Lefebvre establece en el prefacio de su obra que el origen del espacio y todas sus diferentes manifestaciones son las relaciones en el ámbito social⁵. En el caso de la noveleta de Tanco, el espacio, según Lefebvre podría ser considerado el país de Cuba, el contexto del sistema esclavista, el siglo XIX y, en más detalle; la casa de los amos don Antonio y doña Concepción y el ingenio Santa Lucía, pero no es un mero “continente sin contenido” (53) como lo definen los matemáticos o una “categoría entre otras muchas” (53) como lo definen los filósofos. Cabe elaborar el concepto de espacio en esta noveleta como una práctica y a su vez el resultado de

⁴ Domingo del Monte nació en Maracaibo, Venezuela, pero se educó formalmente en la isla de Cuba donde se formó como escritor y crítico literario y uno de los más importantes patrocinadores de la literatura cubana de esta época. Esta correspondencia se encuentra en el cuarto volumen del *Centón epistolario de Domingo del Monte*, que es una colección de todos los documentos que se refieren al trabajo y a la carrera de Domingo del Monte. Diego Tanco se refiere a la publicación del texto *Petrona y Rosalía* y sugiere que si la van a imprimir que lo hagan bajo el anonimato porque se levantaría tal polvareda contra él, que lo acabarían.

⁵ Me refiero al proceso que examina Lefebvre en el prefacio de su libro: “El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) —producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) — creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado). Se trata de una reconstrucción evolutiva, genética (con una génesis) pero de acuerdo a una lógica: la forma general de la simultaneidad. Y esto porque todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad” (57).

diferentes prácticas porque el espacio según lo que plantea la obra de Lefebvre se refiere a un conjunto de entidades que forman parte de la realidad. La realidad es todo lo que implica el sistema esclavista en la obra. El estudioso elabora esta forma de conceptualizar el espacio y analiza cómo funcionan las diferentes entidades que forman parte de la sociedad, tales como el contexto sociohistórico, la naturaleza y la jerarquía sociopolítica correspondiente, y evalúa la relación que tienen estos contextos con las conductas sociales dentro del espacio. Mientras su análisis trata del capitalismo y las prácticas capitalistas que forman las sociedades modernas, y reconoce los límites del capitalismo, en el acercamiento a la teoría de Lefebvre que tomaré en los primeros dos capítulos, haré hincapié en sus elaboraciones sobre el espacio como un conjunto de prácticas a partir de las cuales examinaré la dramatización del mulataje y los límites del sistema esclavista en *Petrona y Rosalía* y *La cuarterona*. Así, en este capítulo, evidentemente me tocará analizar los lugares físicos que Tanco incluye en su relato y también considero con mucha cautela los cuerpos de los personajes y su relación particular con su entorno o estos lugares físicos, siempre dentro del contexto del sistema esclavista de la época.

En el transcurso de la novela corta, la voz narrativa que asume el escritor abolicionista Félix Tanco y Bosmeniel relata varias ocurrencias en dos lugares principales de Cuba donde este residió: la ciudad de La Habana y el ingenio rural llamado Santa Lucía. Dicha voz narrativa dibuja para el lector casas, concretamente; cocinas, diferentes recámaras, comedores, paseos y, en el caso particular del ingenio Santa Lucía, el narrador bosqueja el cañaveral y el bohío. Ya determinamos que estos espacios son signos, sin embargo, este estudio no pretende reducir el espacio a estos lugares físicamente imaginables en el relato, sino más bien, siguiendo los planteamientos de Lefebvre, especialmente los del capítulo titulado “Arquitectónica espacial”, examinaré el espacio como producto y a la vez productor. Entonces considero que el espacio

narratológico en *Petrona y Rosalía* es el conjunto de los lugares físicos incluidos en el texto, pero solo sirven como el fundamento de espacio en el relato ya que para entender el espacio como un producto de los sujetos orgánicos en el texto cabría profundizar el concepto más allá de la agrupación encerrada de los objetos y los sujetos en una esfera específica en sí.

b. Espacio narratológico temporal-

En el cuadro de la primera escena del relato se observa desde las primeras frases un cierto fundamento que persiste en el texto completo. Los amos, don Antonio Malpica y Lozano y doña Concepción Sandoval Buendía están arrellanados, sentados en su “espacioso comedor” (12), que constituye. El espacio narratológico en esta parte del relato es un comedor. Podemos imaginar las butacas, la brisa y los otros detalles que ofrece la prosa de Tanco. Pero como las palabras en la narrativa realista siempre tienen alguna intención para anotar las acciones cotidianas de forma muy creíble, este comedor no es “cualquier comedor”. Asimismo, estos personajes no son cualquier personaje. La voz narrativa describe un comedor extenso que se halla dentro de una cierta casa que queda en la zona capitalina de Cuba, contextualizada dentro de la década de los 30 del siglo XIX, que se considera su época de oro. Esa década se ganó este epíteto debido al alto nivel de producción de caña de azúcar y tabaco sostenida por el sistema esclavista, la trata ilegal de personas esclavizadas y un nuevo orden dictatorial, según el investigador Salvador Bueno. Si el tiempo y el espacio son diferentes pero inseparables, como argumenta Henri Lefebvre, el comedor es una metonimia de la hacienda cañera del sistema esclavista del siglo XIX en general. La focalización comienza con un detalle y se expande para representar un universo, la comodidad de don Antonio y doña Concepción, que, además, define el espacio social que ocupan y producen esos cuerpos a partir de sus respectivas conductas, como se verá.

Dicha comodidad está limitada por las reglas de conducta de la sociedad narrada y aludida en términos específicos en esa parte del relato.

El marco ideológico que se desprende del comedor y del sistema esclavista existe antes que estos dos personajes, sin embargo, la apropiación del comedor y la participación de los personajes dentro de los espacios nombrados implican una lectura particular de ese patrón de prácticas culturales a partir de la combinación de los movimientos que se representan. El espacio no debería entenderse como un vacío absoluto según las observaciones de Lefebvre, sino que es un producto, se asienta todo el tiempo en sus puntos de origen como referentes a partir de los que se construye su capacidad y su posibilidad dentro de su particular actualidad, datos que elaboraré en adelante.

Don Antonio y doña Concepción son personajes presentados con sus dos apellidos, estableciendo con firmeza las conexiones consideradas irrefutables a alguna ancestralidad específica dentro de los códigos de la sociedad dominante en Cuba. El origen de estos dos personajes principales está relacionado al tiempo pasado y presente de manera simultánea, pues vienen de una cierta genealogía familiar mientras que, en términos temporales, también implican el futuro: son la continuación de esta genealogía. El uso de los adjetivos es preciso en el texto, incluso en su ausencia, no sabemos nada sobre los rasgos físicos de don Antonio o de doña Concepción—ella es indolentemente presentada como “la señora” de don Antonio--pero la obra abre con el adjetivo “arrellanados”. Así describe el estado físico y a su vez social de estos personajes en el momento preciso en que se reconoce su ancestralidad europea-ibérica, el fundamento de la identidad criolla dentro de la jerarquía social.

El comedor se refiere a un lugar específico dentro de una casa, es el “espacio” donde los acontecimientos generales que toman lugar dentro de este son relacionados primariamente al acto

de comer. Es entonces un espacio fabricado y apropiado por ciertas conductas sociales, completamente imaginado, construido y definido por el hombre. Pero la ausencia de alimentos en esta escena acentúa ligeramente los límites del poder de la imaginación del ser humano que se cree capaz de crear espacios fijos, cerrados y designar funciones específicas relacionadas con dichos espacios. Desde esta primera escena la voz narrativa le propone al lector el cuestionamiento del concepto de espacio mediante la breve descripción del movimiento dentro del comedor penetrado por la naturaleza del céfiro que a su vez acomoda a los personajes dentro de la espacialidad. El hecho de que ellos se sientan a tomar fresco en el comedor implica que no pasan hambre. La ausencia de queja por la falta de alimento y la posibilidad de que ese céfiro cree un ambiente placentero son indicios de ello.

Con certeza, la materia de los objetos descritos en el texto se despliega en la Cuba decimonónica. En particular, la polémica década de los 30, categorizada por diversos cambios económicos que provocaron a su vez cambios socioculturales, referidos como la segunda etapa del movimiento reformista. Entre los aspectos más fundamentales del reformismo, según Bueno, está el deseo colectivo de la sociedad cubana de alcanzar la libertad de comercio para así alejarse de las facultades del imperio español.⁶ Es el propósito de los reformistas del nuevo pensamiento liberal, como Domingo del Monte o el sociólogo José Antonio Saco, promover la abolición de la esclavitud para separarse más concretamente de la condición colonial y reconocerse como nación autónoma. Si bien es cierto que Tanco comparte los ideales del reformismo, sus acercamientos al abolicionismo resaltan y chocan con los de sus colegas porque la nación cubana imaginada por Tanco es una nación autónoma y racialmente integrada donde los negros, “poesía de la nación”

⁶ Para consultar más información sobre la historia de Cuba durante esta época, véase: el ensayo Salvador Bueno. “La narrativa antiesclavista en Cuba de 1835 – 1839”.

(Tanco y Bosmeniel),⁷ son visibles y forman parte de la sociedad, mientras que la nación cubana imaginada por los otros reformistas como Saco, por ejemplo, rechaza la implacable atadura colonial a los españoles, mientras es irónicamente una nación de y para los burgueses blancos. Ni el comedor, ni las poltronas que sostienen los cuerpos de don Antonio y doña Concepción en el comedor representan elementos de la tercera década del siglo XIX en sí, sino que lógicamente, para las intenciones de la obra de Tanco no existen dentro de ninguna otra época. Es decir, el espacio y su producción, elementos que analizaré en adelante, no se separan de su tiempo o época, aunque se trate de un producto rebelde.

La sociedad pequeñoburguesa cubana exhibía durante esta época una angustia provocada por la voluntad de asumir responsabilidad y descifrar sus implicaciones, que entendían como necesaria para proteger el futuro económico de la nación cuyo progreso estaba montado sobre la industria azucarera. En su libro *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar* (1964) el historiador Manuel Moreno-Fraginals explica que, durante esta época, la industria azucarera subyugada al proteccionismo se ha de estancar provocando su descenso lento pero continuo. Hacia finales de esta década abundaban diferentes proyectos para modernizar el ingenio, para así aumentar su fuerza en la competencia azucarera antillana, como examina el economista Antonio Santamaría-García en su artículo “Evolución económica, 1700-1959: De la economía puerto y el contrabando al boom azucarero”. La voz narrativa así revela los códigos de su actualidad; la preocupación que habría tenido la sociedad criolla cubana por asumir responsabilidad por la dignidad de la nación entera.

En este contexto, el narrador mantiene a través de todo el relato un acercamiento agresivo en torno al tema de la responsabilidad. Dentro de los detalles sobre la niñez del hijo alborotador

⁷ Para más información sobre esta metáfora, véase el séptimo volumen del *Centón Epistolario de Domingo Del Monte* donde se encuentra una copia de la correspondencia de parte de Félix Tanco, quien menciona esta metáfora importante para la lectura de su obra.

de doña Concepción, quien vive como si fuera también el hijo de don Antonio, el lector se entera de que la manipulación y las mentiras del niño Fernando son aceptadas por parte de sus padres. Durante la conversación primera que tiene doña Concepción con su esposo, el padre del hijo de Petrona, don Antonio, evita reconocer su papel fundamental en las difíciles condiciones de vida de Petrona o el embarazo de la sirvienta esclavizada. Será para él, el hijo de Petrona, un esclavo más a su disposición. Sin embargo, ha sucumbido a las exigencias de su esposa de que Petrona fuera expulsada de la casa principal y trasladada al ingenio Santa Lucía para que allí diera a luz. Hay un acercamiento adicional hacia el concepto de la responsabilidad en las observaciones que hacen doña Concepción y Fernando sobre el posterior embarazo de Rosalía, hija de Petrona, quien repite la historia de la madre. En la conversación entre doña Concepción y su hijo Fernando sobre el embarazo de esta, doña Concepción reconoce que Fernando es responsable, mientras que su hijo se defiende y describe el acto como ineludible. ¿Qué entonces representan estas aproximaciones hacia la responsabilidad a la hora de descifrar la configuración de espacio en la obra? El papel que juegan los actores dentro del drama de la producción de espacio tiende a exponerse a través de las interacciones entre ellos.

Elaboro esta forma de entender el espacio al asumir otro punto de arranque para abordar la negociación que se expone en la obra en cuanto al concepto de responsabilidad. En el texto, el narrador ofrece una mirada hacia la relación entre Rosalía, una mulata, y los demás esclavos negros, mientras trabajan en la cocina de la casa habanera. Buscan todos descifrar la responsabilidad en cuanto a la negritud de Petrona todavía en Santa Lucía, quien fue embarazada por un hombre blanco. Rosalía habitualmente le coge pena a su madre por haber sido engañada, su responsabilidad por no poder compartir los aspectos positivos de su vida con la madre toma la forma de empatía. Según los demás esclavos, Petrona sufre un castigo despiadado en el ingenio

porque se dejó enamorar o se dejó engañar. Asimismo, la existencia de Rosalía es un producto de la responsabilidad de Petrona. Al final del diálogo entre los esclavos y Rosalía, cuando le preguntan por su padre, responde: “Yo no sé nada” (20). A partir de este momento de “profundo silencio” (20) y ligero desasosiego, sugiero que la caracterización de Rosalía representa la encarnación de los riesgos sociales que se hallan dentro de una nación esclavista. El diálogo entre Rosalía y los esclavos en la cocina y la respuesta indolente de don Antonio ante los reclamos de su esposa durante esa primera conversación, exponen la hipocresía que comparten tanto los poderes locales como el imperio español. Cuba es una nación cuya independencia está en trámite. Revela la necesidad de ideales no meramente abolicionistas y soberanistas, sino también antiesclavistas. Estaba en los principios políticos de Félix Tanco imaginar y defender una nación autónoma, ya anhelaba una autonomía forjada por criollos responsables y no por criollos soberbios en busca de formar un criollismo que solo refleja la cultura de los españoles.

Vemos en la totalidad del texto que el espacio narratológico como lo defino anteriormente y la temporalidad de la narrativa son autónomos, pero lógicamente inseparables. Esto está en concordancia con los argumentos de Henri Lefebvre, quien dice que el espacio y el tiempo son únicos pero inseparables. Esta mirada sociológica hacia la obra hace patente que las condiciones de los personajes responden a la sociedad histórica y es la tarea de esta tesis descifrar la comunicación entre los personajes y los escenarios. El espacio no se separa de su tiempo, pero no en el sentido de que la trama del relato está permanentemente vinculada a su contexto histórico. Se desarrolla, como se explicó anteriormente, el tema de la comodidad-acomodo, de igual manera el de la responsabilidad a través de los diálogos entre los personajes y en las decisiones que toman, ya que ellas implican una incuestionable significación en el texto.

El espacio como “producto” es manifestado y ostentado por su propia naturaleza dentro del vínculo que mantiene con el espacio compuesto de las energías correspondientes que lo dirigen.

c. Espacio narratológico energético

Analizar el espacio como un producto dentro de los límites de un texto es considerar la narración estructurada como un signo que tiene dos entidades; el significante y el significado. No me interesa todas las reglas del estudio lingüístico para el propósito de esta parte de la tesis, no obstante, imito la técnica que desarrolla Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* para el estudio del discurso. Ofrece un método intencionalmente redoblado para evaluar la importancia y la definición de un objeto o un sujeto. Para el propósito de esta parte de la tesis el espacio apropiado por los sujetos y los objetos es el signo mientras la simbología del signo se refiere al significante. En fin, el significado es lo que representa el signo y su significante. Veamos qué implica el bohío de Santa Lucía en cuanto signo en esta obra.

El bohío en Santa Lucía en el texto es un objeto y además un espacio según los términos ya elaborados en la primera sección de este capítulo. Sabemos que un bohío se refiere a la vivienda precolombina de varios indígenas en las Antillas, América Central y América del sur construida con barro, hojarasca y madera. En el relato, el bohío es el lugar adonde se envía a vivir a Petrona cuando está a la espera del nacimiento de su hija. En este lugar pare a Rosalía. Más tarde en el texto el bohío es el lugar donde muere. Cuenta el relato que unos días después de la muerte de Petrona, muere la hija junto a su hijo natimuerto. Es el lugar donde vivió Rosalía por un tiempo corto, pues luego se va a la casa de la mayorala y después a La Habana, hasta que, finalmente, regresa al bohío de Santa Lucía. El bohío textual concuerda con la distancia que mantiene Lefebvre en su explicación de la conceptualización matemática y la conceptualización filosófica del espacio. Lefebvre describe el espacio matemático como el espacio euclidiano-

cartesiano que abarca las cualidades geométricas del lugar físico con axiomas y coordenadas. El espacio filosófico se refiere al espacio absoluto o el espacio mental. El bohío abarca una variedad de actividades que construyen el relato y lo somatizan desde distintas categorías espaciales.

El bohío en Santa Lucía no se restringe a lo que entendemos como bohío o vivienda de Petrona. No es el contenedor de lo que se encuentra adentro. Otra vez, Félix Tanco alude al origen polémico: el bohío es un lugar representativo de origen para todos los cubanos en este texto porque es representativo de las primeras viviendas construidas en Cuba y en otras regiones de América Latina y para Rosalía, figura dentro del mismo texto, se convierte, se transforma. Es apropiado por los actores y no al revés. La teoría epistemológica del bohío y la práctica del bohío se entrelazan, pero los sucesos dentro de la vivienda “estropean” el espacio filosófico y el espacio matemático.

Al continuar, el bohío no provoca directamente el diálogo o la prosa que ¿lo dibujan?: la muerte, los partos o los nacimientos en su interior son significados que se desprenden del significante “bohío” que cambian su significado. Es decir, el bohío no es físicamente móvil en el sentido de tener un motor para cambiar su localización, pero puesto que estamos evaluando el bohío como signo, podemos observar como este no para de transformarse a partir de los códigos sociales de su entorno y la apropiación de su interior. Visto que Petrona y Rosalía paren y mueren en él, podemos inferir que los cuerpos orgánicos producen espacio (i.e. significación relacionada con éste) sin la intervención de la conciencia humana. Como bien dice Lefebvre, los individuos Petrona, Rosalía y el hijo de Rosalía construyen el bohío a partir de sus propias energías.

Los espacios que parecen ser “abiertos” o naturales, con una mínima intervención de parte del ser humano en el texto funcionan de la misma manera. Petrona y don Antonio se

encuentran juntos en la guardarraya de Santa Lucía. Petrona le pide a don Antonio que acompañe a su esposa y a Rosalía a la ciudad. La guardarraya, las vías estrechas que dividen los ingenios y los campos de cultivo que permiten el movimiento y el paso de las personas no parece ser demasiado restrictiva, ya que su fabricación implica llegadas, salidas, movimientos entre diferentes espacios e, incluso, una tertulia de pie o una parada de descanso. Cuando don Antonio le propone a Petrona que le haga el reclamo a doña Concepción, “su ama”, como se lee, observamos en ese margen estrecho en el campo cómo don Antonio limita las posibilidades en la acción (o en la inacción) de Petrona provocándole angustia y desesperación. Mientras la guardarraya se utiliza para llegar a, o salir de algún campo, la inacción de Petrona provocada por las palabras de don Antonio y su condicionamiento como esclava hacen que la guardarraya se convierta simbólicamente (y según los compendios del resto de su vida en el ingenio), en una guardarraya que no ofrece una salida verdadera.

Propongo que los espacios en la obra son socio-físicos, explicados como un conjunto de materias cuyas interacciones entre sí están colocadas dentro de una temporalidad particular. Estas interacciones son representaciones de diferentes tipos de energía; la energía potencial, la energía cinética, la energía química-biológica y la variedad de combinaciones de estas diferentes energías. La energía, explicada por la teoría de la relatividad, es todo y nada a la vez, está gobernada por las fuerzas de un campo. Como se sabe, la teoría de la relatividad es expresada por la muy conocida ecuación: $E = mc^2$ originalmente expuesta por el científico Albert Einstein en la apertura de la segunda mitad del siglo XX como $m = E/c^2$. La ecuación desarrollada por Einstein pretende medir y exhibir la física del movimiento entre objetos y sujetos a base de su relación con el espacio-tiempo al que están sometidos. Es decir, que la energía de un objeto es representada por su masa multiplicada por la velocidad de la luz al cuadrado. No pretendo hacer

cálculos científicos que serían a todas luces inapropiados para explicar una obra de ficción. Sin embargo, la teoría de Einstein complementa mi acercamiento particular a la teoría de Lefebvre y mi análisis del texto de Tanco. La teoría de la relatividad mide simetría (y asimetría) entre movimientos, información que elaboraré en la tercera sección de este capítulo. La ecuación de Einstein plantea que la materia y la energía no se separan.

No es la norma analizar un relato de ficción con el uso de términos científicos y ecuaciones matemáticas porque la tradición ha sido examinar los textos de aquella época con acercamientos sociopolíticos y lingüísticos únicamente, sin embargo, me encargo de la tarea ambiciosa de considerar la relevancia de este nuevo acercamiento al entendimiento del universo a través del estudio de la socio-física, donde la naturaleza y las ciencias son considerados ejes que motorizan la sociedad. Si el espacio es producido, implica que, dentro de sí, hay movimiento para provocar su producción y reproducción. Entonces, entender el espacio es comprender su movimiento en términos sociales y ligeramente físicos. Reitero que el propósito de Tanco es exponer diferentes ejes de la sociedad cubana desde sus propias nociones como residente de La Habana, exiliado por sus ideales radicales durante la época. Lefebvre reconoce que “el espacio se teatraliza y se dramatiza” por los diferentes actores principales de los varios sectores de una sociedad (422). Así se verá en el análisis que sigue de una nueva escena en la que participan doña Concepción y Rosalía.

En el relato, el narrador describe los sucesos entre el ama Concepción y la esclava Rosalía en un aposento retirado. En primer lugar, dicho aposento sirvió como lugar de castigo, puesto que allí Concepción castigó a Rosalía por haber sido embarazada por Fernando. Posteriormente, a latigazos, Concepción la manda a vivir en una mazmorra aislada. Un tiempo después, ese mismo aposento llega a ser el lugar donde Concepción le administra a Rosalía una

medicina para provocar un aborto. La medicina fue un fracaso, como como había sido un fracaso en el caso de Petrona. Entonces, si el propósito es evaluar el espacio o los espacios en el aposento y su origen (entiéndase que me refiero a un espacio imaginado y físico dentro de la casa), se multiplicaría la suma de la masa de Concepción y de Rosalía por la realidad social. La masa de Concepción se refiere a su estatus como ama y su poder social dentro de la casa. La masa de Rosalía se refiere a su estatus como sujeto esclavizado y su condición híbrida como mulata. La realidad social constante se refiere a la sociedad cubana de la década de los treinta del siglo XIX. Hay dos narraciones del aposento y cuatro experiencias diferentes, dos para Concepción y dos para Rosalía. En la primera narración del aposento Concepción tiene la capacidad social de golpear a Rosalía y Rosalía tiene la capacidad biológica de sangrar por las lesiones causadas por los golpes. En la segunda narración del aposento Concepción tiene la capacidad social de administrarle la medicina a Rosalía para provocar un aborto y Rosalía tiene la capacidad biológica de contrarrestar los supuestos efectos de la medicina. Aquí vemos un conflicto entre capacidades de dos seres mediante sus experiencias individuales. En la primera descripción del aposento en el relato, se trata de un lugar de castigo para Rosalía, pero es un lugar de poder para Concepción. En la segunda, es un lugar de control para Concepción y en el caso de Rosalía es un lugar de descontrol. El significado del aposento cambia y se transforma a base de las capacidades de estos dos personajes que ocupan el espacio, así comprobando el hecho de que este es dramatizado por energías y significado por la interacción entre diferentes energías emitidas por la materia socializada en un espacio-tiempo particular.

II. La configuración del cuerpo espacio en *Petrona y Rosalía*

a. El cuerpo social y su inteligencia predeterminada

Este carapacho que llamamos cuerpo parece estar sumamente restringido, encerrado dentro de los márgenes de las células de la piel, parece que no puede extenderse más allá de su capacidad física, referente a su altura o a su peso, pero por los cardinales básicos de las leyes de la biología y de la química también llamados naturaleza, sabemos que los cuerpos de don Antonio, Fernando, Concepción, Petrona y Rosalía son capaces de secretar, penetrar y desintegrarse hasta la muerte. Ya entendemos que el aposento donde se encuentran doña Concepción y Rosalía es solo imaginado como aposento y así presentado de esa forma por el narrador. Es decir que tendrá su propósito, pero la descripción del aposento no parte de la premisa del significado autónomo de la palabra aposento o “cuarto retirado de la casa” (26). Lo que sucedió entre Rosalía y Concepción: la puesta de escena por parte de doña Concepción “de un modo satisfactorio, por los medios violentos que le sugerían su autoridad y su poder, y no por los modos suaves de la prudencia” (26), pudiese haber sucedido en cualquier rincón de la casa o las afueras de la propiedad. Sin embargo, es la interacción entre Rosalía y Concepción la que domina la dramatización de aquella escena y define el aposento. Sin más aclaraciones sobre la significancia del cuarto retirado: Concepción y Rosalía no están sometidas a los propósitos inventados e imaginados del cuarto. En consecuencia, el lugar retirado representa para el ama discreción, lo cual además implica alguna mala conciencia por acciones que protege de la mirada y el oído públicos, mientras que para la mujer esclavizada el aislamiento de la recámara implica la vulnerabilidad al castigo físico que le impone su posición de esclava, que es además un conocimiento que ella tiene para sí, que implica tanto la posibilidad del castigo como también la prudencia que la época histórica parece imponer en la conciencia del ama.

Cabe destacar la estética sintáctica que desarrolla el narrador a la hora de dramatizar esta escena. El diálogo entre Rosalía y Concepción y los movimientos entre sus cuerpos está ausente del texto. En pocas palabras contundentes el narrador relata de forma acometedora “que la naturaleza se burló entonces de la medicina como se burló antes y que no se cometió un crimen que se había intentado dos veces” (Tanco 34). En esta frase vemos que el sujeto es la naturaleza. No sabemos si la naturaleza se refiere a los defectos de la medicina o a la resistencia natural del cuerpo de Rosalía. Aquí podemos una vez más preocuparnos por la definición de espacio, porque si es que la medicina no funcionó porque el cuerpo de Rosalía resistió los efectos de la pócima: la naturaleza es protuberante en el sentido de que penetra otros espacios, pero es también penetrable o puede ser penetrada por otros espacios. El espacio de la jerarquía parece no ser penetrable o negociable, pero como bien argumenta Lefebvre, “la jerarquía siempre está expuesta a ser revisada...la amenaza de destrucción es continua desde fuera y desde adentro” (Lefebvre 118). Rosalía tiene que tomar la medicina administrada por Concepción porque Concepción es el ama y Rosalía es la esclava, sin embargo, de una manera no nombrada en el texto la medicina no logra el propósito. Es decir, que el espacio en el texto aparece varias veces como un espacio de lucha y negociaciones en las cuales está implícito el cuerpo.

Lefebvre afirma que “...las leyes de discriminación en el espacio gobiernan el cuerpo vivo, así como el despliegue de sus energías” (218). Cuando Fernando, como amo, pide que Rosalía recoja un palito en el piso, ella responde debidamente y lo recoge. Cuando Fernando se encuentra en el cuarto y finge necesitar de los servicios de Rosalía, ella seguidamente responde, llega al cuarto donde él intenta seducirla y violarla. Al no lograrlo en el primer intento, se organiza para lograr violarla en un segundo intento. Por las leyes de la sociedad en que vive, Rosalía no es capaz de rechazar el acercamiento sexual de Fernando, pero sí puede convertir el

disgusto ante la violación en esperanza al lograr, después de satisfacer a Fernando, que él abogue por el regreso de Petrona a La Habana. Por las leyes de la naturaleza o la biología, según se desprende de la obra, Rosalía lleva a término su embarazo. Habiendo ya explicado que hablar de espacio es hablar de una temporalidad determinada y producida por los patrones de la energía emitida por los elementos que interactúan en un espacio, propongo lo siguiente. Si los puntos de esta organización que Lefebvre llama leyes del espacio “residen” en el mismo espacio, la incapacidad de Rosalía (una mulata esclavizada) de rechazar a su amo (blanco) concuerda con las leyes de la sociedad. En total congruencia, además, observamos de nuevo la resistencia al aborto por parte de Rosalía: las leyes de la naturaleza, de su cuerpo produjeron otro espacio a través de la reproducción, así afirmando que el cuerpo mulato y marginado en toda su capacidad de desafiar además de obedecer es más que productor de espacio; es también espacio que se multiplica y crea significación.

b. La paradoja de *Concepción*

Resulta irónico que el nombre del personaje más paradójico en todo el relato sea Concepción, una pequeñoburguesa intransigente que empieza y termina el relato en diálogo con hombres sobre mujeres esclavizadas que son rechazadas por ella en el momento preciso en que demuestran físicamente su humanidad a través de la potencia (re)productora de sus cuerpos. Su caracterización se desarrolla como la residencia de los límites imaginados de don Antonio, su esposo, el marqués, su amante y Fernando su hijo bastardo, pero la ironía de una tal Concepción que se agobia por embarazos ajenos amerita una cautelosa examinación. Desde que Jacques Lacan emprendió la tarea de modificar los conceptos formales que se utilizaban en el psicoanálisis tradicional freudiano y norteamericano para repensar el tema del sujeto a partir de su acercamiento al estudio del inconsciente, sabemos que existe la posibilidad de que el “yo” se

configure a partir del posicionamiento del espacio ajeno, o en términos lacanianos “el otro”, de modo que todo sujeto tiene una doble existencia.⁸ Decir “yo” es reconocerse en el mundo y simultáneamente diferenciarse de “los demás”. Volvemos a reconocer que el “yo” de este estudio es el espacio corporal y el espacio producido por el cuerpo, por lo que también se desprende que el espacio abarca la formación del sujeto. Lacan entiende el sujeto como el cruce permanente entre el consciente y el inconsciente expresado por un lenguaje y situado ante los significantes. Traigo a colación las ideas de Lacan en este momento de mi argumentación porque sus postulados ayudarán a interpretar lo que mueve al personaje llamado Concepción, que es el único personaje que no concibe durante el relato.

El desarrollo de la voz de Concepción tiene varios puntos de análisis desde su primera enunciación, lo que nos permite utilizar la teoría de Lacan para elaborar lo que observamos como espacio en el relato: “¿Sabes...que la negra Petrona, si no está embarazada lo sospecho mucho?” (9). Según la construcción de esta voz, Petrona es primero negra refiriéndose a su raza y después “Petrona” (su persona). Su preñez queda en duda, aunque la interrogación enunciada por el ama se lanza con asertividad. En este estudio que pretende analizar la jerarquía racial, la metodología lacaniana que se utiliza para entender la relevancia del inconsciente en el sujeto es cada vez más desvelada. Cuando Concepción dice “la negra” ¿estará diciendo que ella es entonces la blanca? Es posible. Con tal razón, si Petrona es “la otra”, la “grandísima cachorra” o la que no es Concepción, estará diciendo el ama que ella se proyecta en la negra. Es comparable por sus propias vergüenzas sexuales que se revelan después, aunque ella no sea la negra esclava, puesto que es el ama. Vemos adelante en la conversación que describe la situación como “la desvergüenza de la negra” que la capacidad productiva del cuerpo de la esclava ha de convertirse

⁸ Gracias a la psicoanalista doctora María Victoria García-Cingolani por dirigirme a este recurso que ha servido como un eje para el desarrollo del marco teórico de esta investigación.

en “la vergüenza de la blanca”. Doña Concepción no puede permitir “escándalos” de esa índole en su casa porque su hijo, producto de un adulterio, no debería estar expuesto a ese tipo de “vulgaridades”, como se explica en la conversación entre Petrona y don Antonio. Se separa mientras se acerca exigiendo el traslado de Petrona al ingenio. Se separa porque no acepta responsabilidad del embarazo que causó y se acerca porque habla sobre el hombre responsable del embarazo, refiriéndose a sí mismo de forma indirecta.

Concepción identifica su “yo” a partir de lo que dice, lo que siente y lo que señala mediante las palabras otorgadas a su “voz”. En la escena previamente elaborada, la incomodidad que siente, la desvergüenza que señala, y la palabra “negra” que enuncia, forman parte de lo que Lacan llama *el significante*. Puesto que sabemos de la relación adúltera que tiene Concepción con el marqués de Casanueva, la “desvergüenza” que describe la condición corporal y sexual de Petrona tiene probablemente su causa en la vergüenza por la realidad del origen de su hijo Fernando. Así, le avergüenza su propia sexualidad. Siguiendo las reglas de Lacan, la palabra “negra” es una etiqueta que no ha sido inventada por el ama, tampoco por Petrona, sino que es un signo utilizado para “traducir” la separación y a su vez el acercamiento que Concepción mantiene con Petrona. Partiendo de esta premisa, observamos el momento en el cual Concepción señala a Rosalía como negra, indirectamente, mientras discute su embarazo con Fernando. Concepción sabe que Rosalía es mulata, lo cual localizaría históricamente en el espacio que esta produce en un contexto distinto, pero en el momento en que regaña a su hijo por gustar de “las negras”, corrobora el concepto del inconsciente propuesto por Lacan: mientras se distancia de las vulgaridades de Rosalía, irónicamente se les acerca al ver en ellas la repetición de las acciones de su marido.

En todo el relato el ama Concepción toma las decisiones principales que ponen en movimiento el relato, pero no son decisiones autónomas, son respuestas a su entorno y a la variedad de decisiones tomadas y ejecutadas por los otros actores. Desde la construcción del yo en el caso de Concepción, el espacio que produce pretende verse a partir del atributo de la impenetrabilidad, a partir de su forma de manejar los asuntos del drama que la rodea. Según Concepción, Petrona tiene que ser expulsada de la casa porque está embarazada, y años después, en una rueda de repeticiones que tienen la potencialidad de ser infinitas, Rosalía se tiene que ir por la misma razón. Considero las exigencias y los reclamos que aparecen en el relato de parte de la voz y las conductas de Concepción como representaciones de las fronteras que Lefebvre menciona en sus elaboraciones sobre el espacio social que atraviesa el espacio natural-biológico, que “hacen surgir la apariencia de una separación entre esos espacios tanto en ambigüedad como en continuidad” (143). En su mayoría, el narrador nos presenta dichos reclamos como impermeables. En el caso del embarazo de Petrona, a Concepción no le interesa negociar sobre cómo manejar la situación y en el caso de Rosalía, desde la ira el ama dice “que la mulata ha de morir en Santa Lucía” (28). Al decir “lo juro por quien soy” (28) repite el gesto presente en el drama del Siglo de Oro español, en el cual los personajes actúan desde el lugar que le impone la jerarquía social de la época que es la que les da valor a y en la jerarquía implícita en una sociedad de castas.

Este espacio llamado Concepción que se destaca en la prosa por su caracterización “inflexible”, es paradójico porque todo el espacio producido por el ama surge como respuesta a los espacios naturales y sociales-imaginarios de su entorno. Su esposo, don Antonio, manda a los invitados a traer velas porque está cayendo la noche y afirma lo que dice con autoridad como si fuera su propia idea. La autonomía en la producción de espacio por el personaje Concepción es

cuestionable porque mientras se expresa con convicción, tuerce el espacio que produce para acomodar los espacios ajenos. Destaco que Concepción responde a la naturaleza del calor tras la conversación entre ella, su esposo y sus amistades profesionales, quienes aluden a la llamada época de oro y sus contingencias y pide a los socios que traigan velas para acomodar la noche y helados para acomodar el calor. En el ingenio Santa Lucía la cosecha de azúcar es abundante, sin embargo, cuando doña Concepción pregunta sobre el precio de los esclavos, don Antonio revela su incapacidad de comprarlos a buen precio y, agravando su situación, posee muchos que se encuentran en malas condiciones de salud. Se preocupa por su capacidad de producir azúcar.

En este preciso momento en el relato, la prosa de Félix Tanco cuestiona la hipocresía de la imaginación social del criollismo eurocéntrico. En la década de los 30 del siglo XIX la mayoría de la población cubana es negra, según los datos que marca el Historiador Manuel Moreno-Fraginals en su texto *El ingenio: El complejo económico cubano del azúcar*. Hay una escena que es pertinente para explicar este asunto. Después de la conversación sobre el potencial de la producción de azúcar de la hacienda Santa Lucía, el doctor familiar llamado Lucas, jocosamente, le sugiere a don Antonio que les dé Le Roy a los esclavos enfermos.

La medicina Le Roy aparece en los costumbrismos cubanos como un fuerte tratamiento integral purgativo como vemos en “Velar un mondongo” de José Victoriano Betancourt. En este relato el canónigo Pastrana menciona la peligrosa fuerza de Le Roy y don Antonio responde que Le Roy no sería de buen uso ya que necesita que los esclavos trabajen en el cañaveral. O sea, que prefiere no suministrar la purga que podría curar a su fuerza laboral enferma por no perder unos días de trabajo. El doctor Lucas le propone un ejemplo hipotético a don Antonio en el que le pregunta que haría si tuviera que elegir entre darle Le Roy a su hijo o a un “negro de Santa Lucía” (23) y, sin duda, responde que se lo daría al negro, fundamentando la hipocresía que ha

de expresar luego de esto. Un breve momento después llega a la sala una esclava para informar que ya la comida estaba preparada, seguido por otra reacción cautivadora de doña Concepción quien dice “santa palabra”. Es decir, la negra esclavizada, quien ha preparado la comida y la mesa del comedor menciona lo real, la comida. Sugiero que, a través del desarrollo de la voz de Concepción, Tanco propone que el negro es fundamental, lo real del espacio en el entorno cubano. Además, reconoce la hipocresía de la aristocracia criolla cubana que busca excluir la negritud de la tela sociocultural cubana. A partir de la yuxtaposición entre la conversación y la interrupción por parte de la esclava que indica que ya está preparada la comida, observamos que los amos blancos no se dan cuenta de que su estabilidad o bienestar económico depende del trabajo de los esclavos, es decir la estabilidad y la salud de sus esclavos.

c. El origen y la psicopatología de *Petrona*

Regresemos, para continuar con esta argumentación, al primer diálogo entre doña Concepción y don Antonio en el relato, después de que la voz narrativa nos hubiera explicado a los narratarios el origen de estos personajes, se presenta otro personaje de raza negra y de nombre Petrona. Es propio de ensayos anti racistas, como el de Williams o Rivera-Casellas que comento en la introducción a mi análisis, lamentar la falta de información sobre los personajes esclavizados. Petrona no tiene apellidos que, dentro de las tradiciones del mundo eurocéntrico, concretamente ibérico e iberoamericano, permitirían reconocer la atadura exacta entre ella y sus antepasados. De hecho, es primero negra—una palabra que la somete a una combinación particular de experiencias inseparables, la de la mujer, por un lado, y por el otro la de la historia de la esclavitud en las Américas. El origen de Petrona, entonces, se relaciona con su cuerpo únicamente; es un cuerpo doblemente condicionado por las reglas de la sociedad. Será lógico mencionar entonces que Petrona, por ser negra esclavizada, puede que no tenga noticias de su

procedencia y solo existe en el relato dentro de los parámetros de su marginación. Sin embargo, esta perspectiva en sí es racista, voyerista y evade la realidad del cuerpo vivido y sus capacidades de producir sentido.

Cabe destacar que esta forma lamentable de leer la obra ignora la variedad de tradiciones africanas practicadas en Cuba desde la época de esclavitud hasta hoy. Ellas tienen su propio procedimiento para reconocer el origen de una persona. En la sociedad cubana del año de 1838 los apellidos eran uno de los fundamentos para la construcción de jerarquías, sin embargo, los negros esclavizados y libertos no formaban parte oficial de la sociedad, al ser propiedad, lo que acercaba su simbolización y trato más al ganado que a las personas. Entonces, los “apellidos” de Petrona o su ancestralidad no tienen valor. Pero dentro de las comunidades negras, tanto palenques como plantaciones de Cuba, estaba surgiendo una evolución en las tradiciones a partir del siglo XVIII, específicamente en la Regla Kimbisa (también referente a la palería, el Palo Monte o el Mayombe), el Ifá Tradicional Cubano y la Regla de Ocha (también llamada *lukumí* o “santería”) que establecen jerarquías alternativas que se forman a partir del origen espiritual (cuadro espiritual) de los miembros, mediado por otros aspectos.⁹ En muchos lugares en África Occidental, de donde proceden muchas de las personas esclavizadas en Cuba y las tradiciones anteriormente mencionadas, la ancestralidad no fue basada en apellidos, sino en la historia oral y las tradiciones y prácticas religiosas, a través de la filosofía y sabiduría que parten del conocimiento y la valorización de las fuerzas naturales, a partir de las que se forjaban relaciones entre los seres vivos y sus antepasados. En tal virtud propongo que el origen de Petrona está

⁹ Rómulo Lachatañeré Crombet. *El sistema religioso de los afrocubanos y otras influencias africanas en Cuba*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana. 2001. Adelanto mis investigaciones sobre la llegada de las prácticas religiosas africanas a Cuba con un cauteloso examen de lo que plantea este prócer de los estudios afrocubanos en su libro. Según Lachatañeré entre los años de 1810 y 1856, el reino yoruba sufrió un grave colapso económico entretanto, en Cuba la producción agrícola. No todos los negros que llegaron a Cuba durante esta época eran yoruba, pero las regiones cubanas y brasileñas donde se embarcaban yorubas facilitaban la trata. Doy las gracias a Enrique Machín-Hernández quien me regaló este recurso.

también relacionado con su momento histórico. Su origen parece tener que ver con su raza negra, pero sabemos que la raza es un invento social que construye la jerarquía en la nación. La raza se cuaja desde el imaginario racista de la sociedad esclavista. Petrona existe dentro de su propio origen desconocido, por los demás, porque simplemente existe para la ficción que no funcionaría sin la productividad simbólica que implica este personaje. Argumento que ella no se produce sólo desde la perspectiva blanca.

Sabemos que el espacio, según Lefebvre, no es un vacío llenado por la capacidad de lo que se encuentre en ello, sino que es un producto que abarca “la práctica espacial que engloba la producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social” (92). Así, un espacio particular interactúa con otros espacios y las energías que se encuentran en cada uno de ellos. Su producción es comparable con la producción de trajes y vestidos como los que preparan Rosalía y doña Concepción. Lefebvre nos dice que “la ley de espacio reside en el mismo espacio”, entonces en el polémico caso del cuerpo hay que considerar que éste se produce a sí mismo “extendiéndose hasta la “secreción productiva” [léase producción] de una residencia que sirve al mismo tiempo de instrumento y medio” (220). El origen de Petrona podría estar marcado por la tradición trasatlántica, cuyo contexto americano debería referirse a la memoria escrita de la llegada de los africanos a Occidente. Claramente, por lo narrado en este texto, los narratarios no sabemos de qué país africano proceden sus ancestros o a qué grupo étnico pertenecen, mas reitero que la nacionalidad es una frontera inventada y un método artificial para entender la genealogía de la hermenéutica del cuerpo de una persona,

cuyas tradiciones persisten mediante la tradición oral y las experiencias vividas que no se apalabran.¹⁰

La cuestión del origen alegórico de Petrona revela la falsa conciencia de doña Concepción y los límites de las ideologías sociales que sostiene como ama.¹¹ Concepción y su estado familiar, sin duda, son la mera representación de la razón del Estado dentro de los límites de la civilización occidental con la que se afilian ideológicamente. Esto lo describe el psicoanalista filósofo martiniqués Frantz Fanon, en el capítulo que se titula “El negro y la psicopatología” en su obra *Piel negra, máscaras blancas*. La estructura de la “familia” es representada por los comportamientos de los blancos y expuesta por la sociedad como la normalidad.

La familia que forman Concepción, Antonio y Fernando representa un orden social particular. No siguen, sino que encarnan los códigos de la sociedad criolla-cubana, adoptando comportamientos más españolizados, sus valores son los valores de la razón del Estado. De ahí que Petrona se represente en boca de estos personajes de manera deshumanizada y mercantilizada por la imaginación racista colectiva de la civilización esclavista narrada. Ello revela que la sociedad que no pretenda incluir a todos los cuerpos, ya que todos son productores de espacio, está en riesgo de destruirse puesto que esa negación del espacio que ocupan los “otros” resulta siempre imposible. Podrán trabajar en el cañaveral Petrona y otros negros esclavizados, pero Tanco revela, al representar el nacimiento de Rosalía, que es el parto de

¹⁰ Las experiencias vividas se refieren a los acercamientos que hace Ángel Quintero-Rivera sobre la memoria genética. Para más información sobre el tema de la memoria genética consúltese la obra *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*.

¹¹ El término marxista *falsa conciencia* refiere a las nociones ideológicas inventadas por la burguesía para naturalizar su modo de vida, que percola a la clase trabajadora que no necesariamente se beneficia de ese sistema económico. La falsa conciencia representa la contradicción entre las ideas de uno y sus realidades sociopolíticas. Para más información sobre el término consúltese el artículo “Algunas observaciones sobre clase y “falsa conciencia”” por Edward P. Thompson y Josep Montes-Pérez en el libro *Historia social*.

Petrona, que el espacio tiene la capacidad de ser autónomo—sobre todo el espacio biológico natural--, aunque dicha autonomía no sea reconocida por el Estado ni por los discursos sociales derivados de las formaciones políticas, económicas, sociales y culturales que auspicia ese estado. En realidad, las fronteras de los espacios son siempre porosas; el espacio social pretende dominar la naturaleza--por ejemplo, en la construcción de guardarrayas entre diferentes campos de azúcar o en la apropiación de terrenos para la formación de ingenios--, pero se cuaja un choque cuando la construcción de los espacios sociales tiene como fundamento elementos físicos. Lefebvre critica este choque como algo que representa la escasez de espacio. Petrona, una negra esclavizada y comercializada produce más allá de azúcar, produce espacio irrevocable al interactuar con su espaciotiempo y su producción de espacio es siempre *a priori* para sí, con respecto a la imaginación de los personajes blancos que encarnan la razón del Estado—un estado que no la reconoce como miembro de la sociedad. En mi procedimiento de lectura estoy tomando en cuenta el lugar que ocupan los personajes negros en la narración, de manera que fuerzo, incluso, las capacidades, intereses, o propósitos de Tanco y su narratario en la representación construida en la novela corta.

d. La huida de *don Antonio*

Desde su primera expresión literaria en el poema épico medieval el *Cantar de Mio Cid*, la honra del hombre en el mundo hispánico ha sido históricamente representada en sus letras como un valor vinculado a la posesión de la tierra. Según lo que brinda la obra, don Antonio es parte de una familia “noble” y “rica” (9) de La Habana, precisamente porque posee un ingenio en la zona rural de Santa Lucía y tiene su propia vivienda en la zona urbana de La Habana, donde reside con su esposa y su supuesto hijo. Pero su honra no es aristocrática sino burguesa. Sobre todo, está relacionada con la nueva burguesía, ya que en la narración queda claro que sus

antepasados eran personas extranjeras, como era común en la región donde residían. La caracterización de don Antonio entre las descripciones de tal personaje y el desarrollo de su voz dialogada con los demás personajes logra un escape lírico. Se aleja de los reclamos en las conversaciones, mientras considera posibilidades racionales para el que no tenga a su disposición la realidad de su historia y, finalmente, se aleja del asunto polémico de su hija biológica con la muerte. Si el espacio de y producido por Concepción es una representación de la razón del Estado, el producido por don Antonio podría representar la problemática del espacio abstracto del capitalismo¹² que elabora Lefebvre en su tesis como la apropiación de la naturaleza. Vemos esto en cómo se relaciona con su supuesto hijo, Fernando.

El narrador nos relata que don Antonio manda a su hijo a estudiar en el colegio que entiende mejor por tener “buena mesa” y “buena cama” (14). No ha de ser por casualidad que el narrador utiliza dichas palabras para describir los gustos de don Antonio. No obstante, el objeto de la mesa y el de la cama en el relato representan pausas entre la movilización del espacio social y las prácticas que lo producen. La mesa de adultos donde Fernando no debería opinar sobre los asuntos que hablan sus padres se convierte en una mesa donde Fernando sí opina, con tal de que no llore, como le exige don Antonio. La mesa es donde se realizan las apuestas y se convierte en la mesa donde se produce el matrimonio y en la que los amigos conversan sobre asuntos económicos que entienden asegurados. La mesa es también donde se encuentra la comida que espera la llegada de los jugadores esclavistas. Esta mesa interrumpe la estabilidad de la conversación sobre los obstáculos al éxito y el éxito de la producción en el ingenio Santa Lucía. Finalmente, la mesa es donde esperan los demás participantes del velorio de don Antonio, el

¹² El espacio abstracto según Lefebvre se debería entender como el espacio de la burguesía. Dicho espacio burgués implica un contrato entre todos los miembros de una sociedad y un respeto para las propiedades privadas versus las propiedades públicas. Pero estas propiedades públicas existen dentro de un reglamento lleno de códigos que señalan a los miembros marginados dentro de la sociedad, y prohíben ciertas conductas que vendrían de ellos. Lefebvre llama a dicho movimiento dentro del espacio de la burguesía: “rechazo categórico” pp.114-115.

marqués de Casanueva, amante de Concepción y padre de su hijo. La cama, aunque solamente mencionada de forma concreta en el relato cuando don Antonio se encuentra enfermo (--la obra no relata cómo está acostado don Antonio, narra que su esposa se acerca a la cama--), es también donde se podrían haber realizado los actos sexuales entre don Antonio y Petrona, entre doña Concepción y el marqués de Casanueva y entre Fernando y Rosalía. Es decir, lo que más importa a don Antonio para su “hijo”, quien habría heredado sus posesiones, son los asuntos económicos relativos a su honra y su dominio, aunque sea solamente de manera simbólica. En comparación con la mesa, la cama está casi ausente en las letras del libro, pero está presente en su simbología porque es una obra que trata de la sexualidad como polémica que, en este caso, ha limitado directa e indirectamente la legitimidad de la honra de don Antonio.

Para el propósito de explorar el espacio de don Antonio, la noción de su producción amerita el reconocimiento de las aproximaciones gramscianas sobre el capitalismo que Henri Lefebvre sostiene en su texto. El espacio del capitalismo, entiéndase como el espacio de todos los actores relativos al capital, al funcionamiento del capital o dinero “administrado por la burguesía” como dice Lefebvre, “consiste en lotes y se organiza represivamente en función de los puntos fuertes de los alrededores” (392). Incluye así también el aspecto de la hegemonía explicada como la dominación precaria de una clase socioeconómica sobre otra. Don Antonio no es un intelectual o funcionario político que mantiene la hegemonía sobre el conocimiento y la cultura de forma directa, pero sí es poseedor de un ingenio y treinta esclavos enfermos con llagas, mientras que los demás esclavos que tiene en su posesión son viejos “matungos” (22). Mientras que la cosecha de caña de azúcar de Santa Lucía es entendida por su calidad y pleno aumento, el ingenio de don Antonio está en riesgo de no lograr producir todo el azúcar que podría por la falta de trabajadores competentes que se encarguen de la maniobra del trapiche. Sin

embargo, en la conversación con el amo menciona que no mataría a los negros por ineptos que fueran debido a su mala condición física, porque necesitan personas que puedan realizar el trabajo del ingenio. Es decir, el éxito de la zafra no garantiza ganancias para el ingenio, para eso se necesita trabajadores esclavos. Son ellos quienes producen la riqueza de don Antonio.

La zona rural del ingenio es administrada por los burgueses de la zona urbana, con la lógica que siempre favorece la producción, y no a los obreros (esclavos) detrás de dicha producción que siempre serán en este marco explotados, lo cual revela una de las varias contradicciones que se producen dentro del espacio del capitalismo. Si el espacio se produce y se reproduce, todo el espacio del capitalismo es entonces espacio capitalista como concluye la tesis de Lefebvre. Si los esclavos se hieren mientras trabajan bajo las másimas condiciones del ingenio, el espacio producido por el mismo sistema esclavista está impidiendo la dominación absoluta y a la vez revelando el reto a la hegemonía que producen los cuerpos esclavizados.

La muerte de don Antonio reafirma el límite y las contradicciones que se encuentran en el espacio abstracto (del capitalismo) que aborda Lefebvre como un espacio creado por la apropiación social del espacio de la naturaleza¹³. Es su propio cuerpo el asesino, después de haber contraído una enfermedad que curiosamente no le permite tragar ni su propia saliva. Sucede este problema de anginas y fiebres justo antes de que doña Concepción se enterara de que Rosalía se encuentra embarazada por Fernando. Los dos personajes, Fernando y su madre, confabulan entre sí y deciden mandarla al ingenio para que don Antonio no tenga que enterarse de la situación. Mientras Rosalía está en el calabozo recuperándose del castigo de la ama, el

¹³ Lefebvre escribe que, “el concepto de espacio social se desarrolla mediante su ampliación. Se introduce en el seno del concepto de producción, lo invade incluso, llegando a hacerse parte (quizás una parte esencial) de su contenido. De ahí engendra un movimiento dialéctico muy específico que no abole ciertamente la relación “producción-consumo”, aplicada a las cosas (bienes, mercancías, objetos de cambio), pero que, modifica mediante su ampliación. Entre los niveles a menudo separados del análisis se atisba una unidad: las fuerzas productivas y sus componentes (naturaleza, trabajo, técnica, conocimiento), las estructuras (relaciones de propiedad), las superestructuras (las instituciones y el mismo Estado). (141)

cuerpo de don Antonio no le permite ni le permitirá nunca saber de la situación de su hija biológica. La verdad prevalecerá por encima de las acciones o las inacciones de parte de Fernando y su madre, ya que el cuerpo de don Antonio o su muerte resuelve la problemática. Entonces la pregunta a la que me dirijo es: ¿Qué sucede cuando uno de los actores principales de un cierto mercado se muere? En el caso de don Antonio, Fernando, su “jurado” hijo llega a ser el administrador de sus bienes. Pero este Fernando es resultado del romance entre doña Concepción y el marqués. Tras su muerte, tras el paso de los bienes de don Antonio a Fernando, el legado de don Antonio pierde por completo su legitimidad, el mismo asunto que mide la honra del hombre. La genealogía que autoriza hegemonía sobre el ingenio se encuentra ahora, respecto a las reglas de aquella sociedad, falsificada. Además, la espacialidad de don Antonio en la obra, desde su comodidad en el comedor hasta su muerte lenta y dolorosa, conlleva movimientos dialécticos que, según el razonamiento de Lefebvre, revelan que las representaciones del espacio siempre están rotas e incompletas. En el caso de don Antonio, sus pertenencias y el manejo del ingenio son representaciones del Estado y de la burguesía cubana.

III. La noción de movimiento y simetría en la espacialidad

a. *Fernando* y los caballos

La metodología de Lefebvre presenta el espacio desde sus contradicciones, que se comprenden mediante los diferentes movimientos, también espaciales, que lo producen. El espacio plantea y responde al mismo tiempo tanto a la naturaleza orgánica como a los espacios construidos por las prácticas sociales. Partiendo de esta premisa, sugiero que el éxito de la caña de azúcar en el ingenio de don Antonio, entre otras cosas, debe responder al cultivo preciso de los terrenos desde su conocimiento, pero también a la bondad del clima, lo cual plantea el éxito que podría conseguir don Antonio. Las exigencias del niño Fernando para opinar en la mesa

sobre lo que ocurre con Petrona responden a la conversación que están teniendo sus padres y al mismo tiempo plantea su renuencia, su falta de voluntad de ceder a su madre y de seguir las reglas ligeras que establece.

El narrador presenta al “niño” Fernando como una persona rígida y exigente. En los datos biográficos sobre la niñez y la adolescencia de Fernando, la voz narrativa nos dice que le gustaba jugar con un niño negro esclavizado menor que él, de nombre Julián. Lo montaba como caballo, dándole golpes en la barriga, provocando en él llantos y sollozos. Montar a caballo en la espalda de alguien será un juego inocente entre niños, mas, sin embargo, el narrador subraya la diferencia de edad entre Fernando y Julián y el malestar que sentía este último. Fernando imita la dinámica social que presencia en su propia casa; la reproduce estableciendo una simetría en la espacialidad a su alrededor. Es decir que Fernando, un niño blanco dentro de la realidad esclavista de la sociedad durante esta época, imitaba dinámicas de poder impuestas por la supremacía porque las veía en las prácticas a su alrededor. Fernando es sujeto real y también el reflejo de lo que existe orgánica e inorgánicamente en la realidad.

La primera mención de un caballo en el relato es esta, relacionada con el comportamiento brusco y abusivo y a las exigencias innegociables de Fernando. Cuando adolescente, sus padres le regalan un caballo moro porque aún sin muy buena educación quiere aprender equitación. Trata al caballo con mucha agresividad y viveza, aunque también con lentitud, para llamar la atención de las mujeres. Es decir, que Fernando utiliza su caballo para dominar las calles, aludiendo a un simulacro de acenso social porque, durante esta época, mientras más terreno se apropia el hombre, más valor tiene. Fernando no se adueña de las calles o vías públicas, pero la dominación que impone temporeraamente con su caballo sirve como una representación de la jerarquía evidente de la sociedad cubana. La jerarquía parece ser una entidad permanente, pero si

los actores dentro de la misma se mueven de maneras distintas a como se moviliza Fernando, la jerarquía tampoco puede ser totalmente permanente e intransigente. Entre las insurrecciones de los negros esclavizados llamadas cimarronaje, la continuación de la mezcla racial y la magnitud de los abusos cometidos por los mayores en los ingenios, el sistema esclavista basado en la raza de las personas, se convierte en un espacio abierto con fronteras penetrables.

Veamos la tercera y última mención del caballo en esta obra en la siguiente escena, focalizada desde Petrona, quien ve a don Antonio que se acerca montado en su caballo. Petrona pretende volver a La Habana con Antonio, Concepción y Rosalía, mientras don Antonio se niega a tomar control sobre la situación para seguir las órdenes de su esposa. Como anteriormente mencionado, Petrona, sintiéndose incapaz de obtener la merced de Concepción, se queda “inmóvil” (18) como dice la prosa y llora mientras don Antonio se aleja de la guardarraya. ¿Qué entonces representa el caballo en esta obra y cómo lo relacionamos con la caracterización y la espacialidad de Fernando, quien está completamente fuera de esta escena? El caballo establece la autonomía dentro del juego de esperanza e ilusión de Petrona. Es esclava, propiedad, y no es considerada ni mujer, tampoco ser humano, pero busca una forma de negociar su situación. Esta escena vuelve a la noción de simetría dentro del espacio. Petrona, en aquel momento, aunque parece inmóvil y no se atreve a defenderse ante el ama, produce y engloba una espacialidad asimétrica por el mero hecho de que había cultivado esperanzas mientras reconoce los límites de su situación, distinto al caballo que monta Fernando. La esperanza de Petrona no concuerda con su situación como esclava deshumanizada. La prosa de Tanco revela, en los llantos del niño esclavo que jugaba con Fernando y en esta esperanza que, hasta los sentimientos de los sujetos marginados, en el caso de este relato, son representaciones de su rebelión.

b. Rosalía y los mulos

Se destaca la voz narrativa en el relato particularmente cuando aborda el nacimiento de Rosalía: “una niña no, sino una mulatica” (12). En el caso de Fernando, siempre fue llamado “el niño Fernando” hasta que volvió del colegio y se convirtió en don Fernando. No pretendo analizar la etimología de la palabra “mulatica” en el relato. Sabemos que dentro del contexto de este libro se refiere a Rosalía por ser hija de una persona blanca y una persona negra. Sin embargo, dejo apuntado que la palabra mulata procede de la palabra “mulo” o “mula” que se refiere a la híbrida mezcla entre caballos y burros según el *Glosario de las palabras españolas*. No hay burros en el texto, sin embargo, el uso del mulo en el relato que trata de la mulatez deberá ser considerado como posible recurso analógico en la narración.

Aparece la misma cantidad de veces en el relato el tema de los mulos que el de los caballos. La primera vez que el narrador los incluye en sus descripciones es bajo el contexto de la preparación para la partida de Petrona, luego aparece de nuevo al día siguiente, pues es el modo de transporte que utilizará Petrona para llegar al ingenio. A base de toda la información que tenemos sobre el drama del embarazo de Petrona, sabemos que ella encarna el límite no solamente de la razón que representa doña Concepción, sino también el límite del escape y la capacidad de gestión de don Antonio. Finalmente aparece el tema del mulo cuando Rosalía monta uno justo antes de irse del ingenio e ir a La Habana con don Antonio y doña Concepción. La simbología del mulo podría representar el alejamiento, la tristeza y la separación, pero al fin de cuentas, el tema del mulo parece acercarse más al disimulo de la rebelión corporal-natural. La hibridación de un cuerpo por su mulatez o la hibridación de un cuerpo por encarnar el encuentro entre su producción y su enajenación.

Una de las observaciones más destacadas que hace Lefebvre en su tesis sobre la producción de espacio es la existencia de la brecha entre el significado y el significante en los procesos de urbanización. Utiliza como ejemplo los nombres de las calles que por lo general no tienen nada que ver con las personas que viven alrededor de ellas o que las utilizan para moverse. En el caso de Rosalía, quien no ha hecho nada más que nacer, su mulatez implica, en cuanto adjetivo, la descripción de su lugar en la sociedad imaginada, aunque dicha mulatez no tiene nada que ver con el movimiento de su cuerpo, ya que es un concepto impuesto. Rosalía es inevitablemente mulata y ello implica que los demás le aplican un exotismo erótico, representada su erotización metonímicamente en el relato a partir de las descripciones de sus ojos, que se destacan. Cuenta el narrador, sin embargo, que ella no “organiza” o “provoca” esta situación. El exotismo es un espacio producido por los demás. El narrador destaca su timidez y humildad. Aparte del exotismo, Rosalía se encuentra en las mismas condiciones en que se encontraba su madre. Vemos la repetición del patrón de la sirvienta violada por su amo que termina embarazada. Entonces, ¿Cuál es la diferencia entre Petrona y Rosalía? No se destacan muchas diferencias concretas que podemos localizar en el texto, pero sí es necesario diferenciarlas: Petrona sobrevivió el parto de Rosalía, mientras en el caso de Rosalía, el parto de su hijo provocó su muerte y la muerte de su hijo. La muerte es inevitable para todos los seres orgánicos y, por ende, marca el final de la producción de espacio que llevan a cabo esos cuerpos. Una vez que don Antonio muere, ya no puede opinar, administrar su ingenio, o interactuar con sus familiares y socios. Rosalía, quien no se adueña de nada aparte de su cuerpo, muere, pero no es trágica su desaparición. La muerte de Rosalía y toda la espacialidad polémica de este relato antiesclavista representa la grave imposibilidad del blanqueamiento orgánico de una sociedad en una nación donde la mayoría de las personas son negras. El hijo de Rosalía hubiese sido

cuarterón, el descendiente más “blanco” de una negra esclavizada llamada Petrona, nace en lo que se muere y se muere en lo que nace. Es decir que murió cuando salió de su lugar de origen, el vientre de su madre Rosalía. Vengo argumentando a partir de las teorías de Lefebvre que a través del desarrollo de Rosalía, la voz narrativa desarrollada por Félix Tanco parece considerar que el movimiento unitario de los espacios y la espacialidad podría diluir la fragmentación de los espacios práctico-sociales, y las que encontramos entre los significantes y los significados como se vio en la apropiación de los lugares físicos y el despliegue de las relaciones entre los personajes, los límites de la autonomía de los cuerpo-espacios de los personajes.

CAPÍTULO 2: LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO EN *LA CUARTERONA*

I. La conceptualización del espacio en el espectáculo

a. El espacio teatral

La cuarterona es una obra de teatro escrita en el 1857 por el abolicionista Alejandro Tapia y Rivera, pero no llegó a publicarse hasta 10 años después. Trata de la historia del amor prohibido entre Carlos, un joven blanco, y Julia, una joven cuarterona quien fue criada por la condesa, la madre de Carlos, en su casa en La Habana decimonónica. En el primer acto la madre de Carlos se entera del amor entre su hijo y Julia y, para evitar que se casen, acuerda el matrimonio de su hijo con Emilia, una mujer blanca y frívola cuyo padre, don Crispulo, es un nuevo rico que puede restituir la fortuna a la familia de la Condesa. Carlos demuestra no querer casarse por dinero. En el segundo acto don Crispulo y la condesa organizan la fiesta de bodas, que es interrumpida por la presencia de Julia. Al adivinar el amor que sienten su prometido y Julia, Emilia cancela la boda ofendida por rivalizar con una mulata. En el acto final, Julia se encuentra enferma y la condesa y don Crispulo apresuran la boda de sus hijos, luego de que la Condesa ha convencido a Carlos y Julia que no se pueden casar al contarles falsamente que son hermanos. Julia se mata tomando una sobredosis de la medicina que la hubiese ayudado. La muerte de Julia revela las mentiras que inventó la Condesa para alejar a su hijo de Julia. En este estudio haré hincapié en las premisas de raza y de clase para examinar cómo este texto dramático configura el espacio.

Parecería limitado reducir las manifestaciones de espacio en *La cuarterona* al espacio físico del teatro que imaginaba Tapia y Rivera cuando escribió la obra, pensando la interpretación de su imaginario o la puesta de escena. Sin embargo, el análisis del libreto y la

puesta en escena imaginada no son mutuamente excluyentes. Se considera leer las obras de teatro como cualquier obra literaria, fijándose en la trama de los relatos a través del diálogo y las descripciones en las acotaciones. Mientras que el libreto de una obra de teatro comunica una diéresis o historia, tendrá el fin de llegar a ser, “espectáculo o “representación”, como indica la etimología griega de esta palabra que ofrece la Real Académica Española como, “función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla”.

La cuarterona es de las pocas obras en toda la historia de la literatura puertorriqueña que tiene como tema el prejuicio racial y de clase en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque no llegó a interpretarse sobre un escenario hasta el año 1925, el propósito principal de la obra del dramaturgo era entonces dramatizar sus observaciones sobre las relaciones raciales y de clase en la sociedad hispana y antillana, a partir de su personaje protagónico, Julia, hija de un hombre blanco y una mujer mulata esclavizada; es decir, una cuarterona, desde el espacio confinado de un escenario delante de una audiencia en vivo. De manera eficaz, la obra presenta las melancólicas actividades cotidianas de la época en una obra cuyo fin es el goce del público. Sin embargo, podría ser el estreno de *La cuarterona* la instancia que permite el análisis más complejo del desarrollo de “espacio” en el texto.

El dramaturgo presentó por primera vez su obra romántico-realista en la ciudad de Madrid delante de sus colegas de la Sociedad de Abolicionistas Españoles en el año de 1867, a través de una lectura dramatizada en su propia voz. Así tenemos que el espacio del espectáculo no se reduce al espacio físico de un teatro ocupado por actores, sujetos y objetos imaginados por el dramaturgo durante su proceso de crear la obra, sino que el espacio en esta obra se desarrolla desde los elementos de la propia dramaturgia. El título de este capítulo de mi investigación

propone que el espacio amerita un análisis parecido al que se desarrolló en el capítulo anterior, pero a diferencia de la presentación del espacio de la narrativa *Petrona* y *Rosalía*, en esta obra de teatro el mismo análisis supone una triada: hay que observar y analizar el personaje, sus apartes o sus monólogos, y el espectáculo que se desarrolla y se define sin la penetración intransigente de la voz del narrador. *La cuarterona* es la expresión y la encarnación de un conjunto de prácticas sociales puestas en escena.

Propongo para analizar el espacio teatral de esta obra, partir del concepto de monumentalidad o “espacio monumental” que desarrolla Henri Lefebvre en el tercer capítulo del libro que venimos manejando para propósitos de este análisis. Este concepto refiere a espacios sociales donde se escenifican las interacciones más complejas. La monumentalidad para Lefebvre es el lugar donde “se han reunido durante milenios todos los momentos anteriormente identificados de la espacialidad: lo percibido, lo concebido, lo vivido; las representaciones del espacio y los espacios de representación; los espacios propios a cada sentido, desde el olfato a la palabra; los gestos y símbolos” (262). Lefebvre rechaza en su sentido general la literatura que había tratado el espacio monumental hasta la fecha de publicación de su escrito porque ella propone un significado complejo a través del discurso, mientras que, según su perspectiva, la noción de espacio monumental implica “un horizonte de sentidos” (264); es la actuación del espacio social que ofrece “a cada miembro de una sociedad la imagen de su pertenencia, imagen de su rostro social, espejo colectivo más «auténtico» que un espejo individualizado” (262). Así las cosas, la dramaturgia en *La cuarterona* no representa meramente un discurso sociopolítico, puesto que los personajes son reconocibles y autónomos dentro de los límites de la trama de la obra y los hechos o sucesos que presenta. Todos ellos “desborda[n] los códigos y subcódigos, e implica[n] de ese modo una supercodificación que tiende hacia la presencia omnicompreensiva”

(264). Entonces, en cuanto a la obra, por tratarse de un libreto, al intentar su análisis se ha de tener en cuenta que la espacialidad es permeable porque permite diferentes reflexiones a través de sus treinta y cinco escenas en varios espacios fijos: la autonomía de los personajes desarrollados a través de sus propios diálogos y movimientos y la habitación de Carlos, la sala de la casa de la Condesa, el salón de la casa y otros lugares ligeramente mencionados en las acotaciones o en las voces de los personajes, como la calle o la botica.

b. El movimiento entre las escenas

Para comenzar, cabe destacar la primera escena del primer acto, donde se observa una cantidad limitada de elementos referentes al decorado de la escenografía. En ella el protagonista Carlos está discutiendo con Jorge, una persona negra esclavizada que trabaja en la propiedad de la Condesa, acerca de su amor por Julia, la cuarterona a quien este último personaje defiende y admira como si fuese su hija, según lo expresa. La dramaturgia no pide mucha utilería, lo cual ofrece flexibilidad en sus interpretaciones a productores y directores de las puestas en escena. En cuanto a la escritura, la experiencia del lector puede ser también flexible.

Está Carlos sentado y en busca de asegurarse de que su amor por Julia no es unilateral; es decir, quiere saber si Julia “está pesarosa” (63) según las observaciones que puede tener Jorge. En cuanto a la práctica espacial en esta escena, no es preciso cómo se sienta o encima de qué objeto se encuentra. Las acotaciones subrayan que la habitación tiene dos puertas, relacionadas con la posición de Carlos en el momento: “la [puerta] de la izquierda del actor, al interior de la casa” y la puerta del fondo de “la habitación de Carlos” va hacia la calle (66). En todas las escenas de este primer acto las puertas de la habitación de Carlos sirven como ejes de los movimientos de los personajes. Mientras la posición del cuerpo de Carlos en la primera escena no está inscrita de manera precisa en el libreto, el primer movimiento subrayado aparece cuando

se marca la salida de Jorge, el sirviente esclavizado, quien utiliza con exactitud la puerta interior para hacer *mutis*. Cuando aparece Luis, amigo de Carlos quien está “enamorado” de Emilia, no se sabe si llega por la puerta interior o la puerta de la calle desde una lectura del texto; solo se puede inferir que viene desde la calle. Se observa una ambigüedad parecida cuando entra Julia y cuando llega Luis a la habitación de Carlos, aunque también se podría inferir que Julia llega por la puerta interior, ya que reside en la propiedad y Luis llega por la puerta de la calle ya que es el socio de Carlos y no vive en la residencia. El próximo movimiento aclarado en las acotaciones es la salida de Carlos del aposento hacia la calle. Finalmente, en la sexta escena del acto, la Condesa acompaña a Julia en la habitación de Carlos, pero las acotaciones de la escena no aclaran la puerta de llegada de la Condesa o de la partida de Julia.

La construcción física y las barreras de la habitación tampoco son precisas en las acotaciones. Es un espacio construido exclusivamente a partir de la aparición de las escenas y, obviamente, cuyas entradas y salidas dependen de estas dos puertas. En la escena en la que Luis conversa con Carlos, aquel relata sus experiencias en Francia y la diferencia en los temas no choca con la escena que nos presenta la trama principal, sino que las dos escenas se “*interpenetran*”, siguiendo el vocabulario de Henri Lefebvre para describir la relación que existe entre diferentes espacios sociales.¹⁴ Tratan de ilusiones y los protocolos estancados de la sociedad que pretenden impedir los deseos.¹⁵ Luis tiene dos ilusiones, una se referirá a su viaje a París, que él apoda “la capital del mundo” (67) y que es inalcanzable por su pobreza, y la segunda relatará sus deseos hacia Emilia, los cuales parecen ser poco razonables debido al

¹⁴ Lefebvre utiliza el concepto de “interpenetración” para describir la relación entre la apropiación y la dominación en cuanto al espacio. Según él, los espacios apropiados y los espacios dominados sirven como ejemplo de que el espacio se puede oponer, sin embargo, pero ningún espacio desaparece por completo porque existe la interpenetración, es decir que los espacios se combinan, “reanuda y reorganiza todo lo que le precede; cada período o capa lleva sus propias condiciones más allá de sus límites” (212).

¹⁵ Los objetos de deseo de Luis son Emilia y Francia, ambos son inalcanzables por el obstáculo de su pobreza. Sin embargo, la realidad de su pobreza y sus deseos se combinan para convertir a Luis en una persona que quisiera casarse con una mujer rica para poder vivir en Francia.

mismo obstáculo. La ilusión de Carlos es, obviamente, lo que siente por Julia y expresa desde las primeras páginas de la obra, obstaculizado por la ascendencia africana de este personaje y la falta de dinero de su familia noble pero venida a menos. El viaje de Luis a Francia o su regreso a Cuba implica movimientos literales y metafóricos. Se observa en sus relatos alusiones a acontecimientos acaecidos en Francia: una breve referencia a una discoteca *Le Jardin de Mabilie*, y “las maravillas humanas, sobre todo cuando llevan malakoff”, refiriéndose a las enaguas de los vestidos de las mujeres parisinas (70). El escenario de la habitación de Carlos es, entonces, un espacio abierto que se yuxtapone al desarrollo de otros espacios importantes para lo que acontece en la pieza. Estos espacios se desarrollan mediante el movimiento entre los personajes. Sugiero que las entradas y las salidas de las personas a la recámara de Carlos marcan las pautas de esta obra que trata, precisamente, de la construcción de espacios que se relacionan entre sí de diferentes maneras.

Posiblemente, la voz de las acotaciones en este primer acto no habrá tenido la intención de narrar los movimientos hacia y desde la habitación de Carlos, pero cabe considerar la relevancia de la ambigüedad en esta obra cuya trama está totalmente fundamentada en la complejidad de las tergiversaciones de raza, clase y origen. Julia, la Condesa y Luis entran la habitación y salen en distintas ocasiones, y entiendo que la falta de especificidad en cuanto a qué puertas se utilizan para las entradas y las salidas marca el desarrollo dramático de los enigmas y ambigüedades particulares que se desarrollan en la obra, relacionados con las condiciones sociales que cuestionan las reglas de raza y de clase que habían sido por décadas muy intransigentes en el mal llamado Nuevo Mundo. La importancia del estatus de las personas es que las protegía y les daba un papel predeterminado que determinaba sus interacciones sociales y por ello era importante que no hubiera sombra de duda ni ambigüedad en cuanto al mismo. Sin

embargo, la inevitable mezcla de clases y de razas de la época causó un profundo sentido de cognitiva disonancia en la hipocresía del colectivo burgués que pensaba mantener la sociedad dentro de su imaginario dicotómico.¹⁶ También debe tenerse en cuenta el miedo de la sacarocracia blanca criolla a la revolución haitiana en 1791, encabezada por la población negra, que a mediados del siglo era mayoría en Cuba. La sociedad se movía, y Tapia organizó este primer acto con diez escenas que implican este movimiento a partir de las continuas entradas y salidas.

En la primera escena, cuando Carlos apalabra su amor por Julia en la conversación con Jorge, se observa en Carlos una esperanza inocente, dibujada por los comentarios del hombre esclavizado. Hay que señalar en primera instancia que, al conversar con él sobre su amor, Carlos asume a su interlocutor como sujeto y reconoce el espacio que tanto él como su amada, Julia, ocupan y producen. Al este retirarse, está claramente establecido que lo hace por la puerta interior.

Mientras, en la próxima escena se observa el desarrollo del personaje de Carlos, quien dentro de su soledad elabora en un soliloquio lo que conversó con Jorge sobre Julia, quien según las observaciones de Jorge está triste. A su vez, Carlos reconoce la imposibilidad del amor entre ellos porque ella es una “pobre mestiza” (66). La escena termina con la entrada de Luis, implicada por la bienvenida que Carlos le da a su habitación.

La obra yuxtapone esta tercera escena a la primera y a la segunda, con la voz bulliciosa de Luis, llena de imágenes y ensueños sobre su viaje reciente al París que considera, como ya resalté, “la capital del mundo” (67). Estas palabras marcan significativamente la escena, en la

¹⁶ El psicólogo estadounidense Leon Festinger utiliza el término “disonancia cognitiva” para referirse al complejo conflicto interno que surge a partir de la desinformación entre la verdad y la mentira. Yo lo utilizo en esta parte del estudio para demostrar el conflicto entre las normas establecidas por la superestructura tales como las divisiones entre raza y clase y las prácticas que surgen a partir de la naturaleza como la unión entre ambos lados de las dicotomías.

que el lector del libreto tiene a su alcance información sobre el entorno de la ciudad de París. Esto es sintetizado mediante la voz de Luis, que ofrece más información sobre la capital francesa que sobre la ciudad de La Habana donde se ambienta la obra. La voz del personaje de Luis valora a París, pues allí se puede pasar la vida rodeado de mujeres “como d’espírit” (69). Defiende su educación porque sabe hablar francés, vestirse con elegancia, “tirar al florete y bailar un canacán” (71), pintando la ciudad y sus vivencias en ella con abundantes oscilaciones y energía corporal que se cuaja tanto en su propio cuerpo como en su relación con los cuerpos ajenos. Es notable la forma que tiene este personaje de describir su París imaginada, pues se entrelazan sus descripciones con sus deseos por Emilia, estableciendo la trama de la obra que narra lo inalcanzable, el inmovilismo de los límites monárquicos a pesar del cambio social de la época.

Al fin de cuentas, la obra en su totalidad cuestiona los fines sociales implementados por la hegemonía o, más bien, la relación irónica que mantiene la hegemonía con la temporalidad.¹⁷ Lefebvre investiga cómo la clase dominante pretende ejercer control total sobre el tiempo dentro del espacio sociocultural a través de protocolos ampliamente aceptados. Esta acción en sí es, según Lefebvre, la práctica de la hegemonía. En el caso de la habitación de Carlos (o la sala de la casa de la Condesa) el tiempo es marcador epocal. Es decir, la habitación se encuentra en una casa habanera, por ende, urbana, del siglo XIX. Es importante que los obstáculos que se interponen a los deseos de ambos personajes podrían haber sido narrados en otros lugares o espacios de la casa. Lefebvre hace una distinción entre las partes visibles y concretas del espacio

¹⁷ En el primer capítulo de esta tesis elaboro el concepto de tiempo y la temporalidad en *Petrona y Rosalía*, desde la teoría de Lefebvre, con un enfoque en la historiografía de la obra. Se establece que la idea del comedor en el relato y el sistema esclavista al que están subyugados todos los personajes del relato existen antes del momento histórico de los personajes. En el caso de *La cuarterona*, la habitación de Carlos juega un rol parecido al rol que juega el comedor en aquel to contextualizado dentro de una casa habanera durante el siglo XIX, cuando los códigos de la sociedad dependen del sistema esclavista.

y las partes disimuladas en el espacio; se ven los movimientos mientras los actores dentro del espacio viven el tiempo en concordancia con la ideología, sobre lo cual Lefebvre propone que el tiempo es abstracto mientras los movimientos del espacio son concretos. Es decir, las entradas y las salidas de los personajes son visibles y los diálogos son concretos, aunque actúan a base de las reglas abstractas de la época. Por ejemplo, Carlos sabe que el amor que tiene por Julia es una “locura”, puesto que a pesar de la época (lugar y tiempo) las acciones de los personajes siguen siendo autónomas. Carlos no quiere dejar de amar a Julia, sino que prefiere saber si el amor es recíproco, poniendo en riesgo el estancamiento de las exigencias de la temporalidad. Para Lefebvre, en la modernidad el tiempo “se disimula en el espacio, bajo ruinas que lo ocultan, para ser lo más pronto posible desecho” (151). Dicha disimulación del tiempo es perpetuada por las acciones de los actores dentro del espacio correspondiente.

Por consiguiente, la disimulación de tiempo en cada escena del primer acto es diferente así determinando que, aunque el acto completo, compuesto por diez escenas, toma lugar en un solo lugar específico, la recámara de Carlos, dicha recámara no es un solo espacio singular ocupado por los personajes. La significación de la recámara se basa en las acciones, las inacciones, el diálogo y las palabras de los personajes presentes en el momento exacto.

Por ejemplo, en la sexta escena de este primer acto se observa una interacción destacada entre la Condesa y Julia. La condesa menciona ligera, pero firmemente, la cuestionable permanencia de Julia en la habitación de Carlos, lo que provoca en Julia, según lo que se lee en el texto, vergüenza. La escena sigue desarrollándose a partir de las preguntas ilusorias que la Condesa le hace a Julia. Parecen ser preguntas flexibles y corteses, sin embargo, por la condición social de Julia se las puede entender como exigencias y evasivas. Al principio, la Condesa reconoce las calidades de su carácter como madre y expresa la confianza que le tiene a Julia para

lograr convencer a Carlos de casarse con Emilia. Luego en la escena, se observan más ampliamente las dinámicas sociales de poder entre Julia y la Condesa. La relación entre ellas recae en el poder de las palabras de la Condesa, las cuales provocan diferentes veces emociones fuertes en Julia, de vergüenza, turbación y sorpresa, según demarcan las acotaciones a la voz y los movimientos de Julia. La dramaturgia construye la relación entre ellas como una dinámica de llamada y respuesta, sin igualdad. En contraposición, no se observan estas acotaciones dentro de la voz de la Condesa. No se imagina a la Condesa como personaje que responde a la voz de Julia con emociones, sino quien emplea el vocativo a sabiendas de que la persona interpelada está obligada por sus exigencias. Julia debe responderle afirmativamente. En esta escena, Julia no se representa única e incondicionalmente desde sus emociones, ya que se comunica aparte cinco veces, lo cual demuestra que tiene una voz propia y, con ella, autonomía.

En el capítulo titulado “Arquitectónica espacial” de *La producción de espacio*, Henri Lefebvre destaca este tipo de movimiento autónomo realizado por el personaje de Julia a través de los apartes en esta escena como un “aquí y ahora” que “no se reduce a una *coseidad*, sino que comprende relaciones y movimientos” (220). Es decir, las expresiones de Julia son reacciones, pero no son automáticas o predeterminadas, sino autónomas y desarrolladas a partir de su condición social, aunque también desde la libertad que anhela. Así, en el primer aparte, Julia medita sobre su condición y las posibilidades de autonomía para ella. Si “confesar” su amor podría ser una “dicha”, Julia reconoce que está tomando la decisión de quedarse en el lugar de la incertidumbre. No se pone de acuerdo con las exigencias de la condesa, sino que intenta negociar y ofrece alternativas. En el penúltimo aparte, la voz de Julia expresa que hará lo que pide la condesa “aunque me cueste la vida” (87), presagiando su suicidio y expresando a su vez su desprecio a las órdenes que recibe, lo cual subraya su capacidad de sacrificar sus deseos por el

deseo del otro. Julia reconoce la complejidad de su situación: la Condesa, su “ama”, interpreta la sociedad desde su posición de autoridad, mientras que el cuerpo de Julia está condicionado a las reglas de una sociedad que la coloca en una posición de ilegitimidad por ser de raza mixta. Sin embargo, reconoce su autonomía a pesar de su condición social. Es decir, aunque se pone de acuerdo con las exigencias del ama, Julia se entiende a sí misma más allá de los preceptos de la sociedad. La habitación de Carlos en esta escena polémica no es meramente significada por la interacción entre Julia y la Condesa, sino que es también significada por la capacidad de Julia de reconocer su autonomía.

En el mismo capítulo, Lefebvre analiza la naturaleza y su relación con el espacio a través de un examen cauteloso del trabajo de una araña que edifica su hábitat, la telaraña. Según el sociólogo, las leyes de la naturaleza y las leyes de espacio son las mismas porque “la ley de espacio reside en el mismo espacio y no puede resolverse en una relación falsamente clara “dentro-fuera”, que es una mera representación de espacio” (220). En el caso de Julia, en esta sexta escena no construye un hábitat en el sentido de la araña, construye su capacidad de sentir. Los sentimientos serán psicológicos y no naturales en el sentido de la biología, pero Julia no oculta su amor hacia Carlos, sino que actúa a partir de ese amor dentro de su propia concepción de las reglas sociales.

c. El espacio de los soliloquios

En el sentido general de la palabra *espacio*, las escenas unipersonales o los soliloquios, los monólogos y los apartes parecen ejemplificar la ocupación de espacio por parte de los personajes cuyas luchas internas y pensamientos se expresan en la obra. Son apelaciones largas que requieren la cautelosa vigilancia del público, conocidas como discursos *ad spectatores*, como bien describe José Luis García-Barrientos en su estudio “Principios y utilidades en una

teoría teatral del texto dramático”. También exigen otra forma de participación por parte del público, pero sabemos que el espacio no es una vasija esperando ser llenada por algún contenido. En el caso de *La cuarterona*, el espacio del teatro, entre sus fronteras físicas y literarias, yuxtapone “el marco con lo enmarcado” como se verá adelante, a partir de las aproximaciones que propone el libro *Drama, Metadrama and Perception* (1986) de Richard Hornby, sobre los soliloquios.

He de destacar tres elementos de los soliloquios de Julia; el misticismo, la dignidad y la paradoja para investigar su función en la obra. En la primera escena del acto II, Julia se encuentra leyendo la Biblia, o más bien “dejando de leer” (102) como subraya la acotación. Hace referencias evidentemente religiosas en voz alta, en el simulacro de su soledad ampliando el propósito del autor que es acercarse a las realidades sociopolíticas de Puerto Rico. Según el investigador cubano, José Ramírez-Calzadilla, en esta época en Cuba, la religión no estaba tan generalizada o enraizada en la población general.. Mientras en el país natal de Alejandro Tapia y Rivera el catolicismo ortodoxo tuvo un gran arraigo en la sociedad y cultura, lo cual sugiere que las verdaderas preocupaciones de Tapia en cuanto a la construcción de la nación a partir de la identidad y la raza tienen que ver con Puerto Rico. En el libro *Catolicismo y política en Puerto Rico: bajo España y Estados Unidos siglo XIX y siglo XX*, el estudioso Samuel Silva-Gotay destaca que durante la primera mitad del siglo XIX hubo un aumento en la producción azucarera en Puerto Rico que causó la importación de más esclavos. Los líderes de estos mercados en Puerto Rico eran obispos y otros integrantes del llamado Cabildo Eclesiástico. Poco a poco la mayoría de las poblaciones de los lugares de mayor importancia económica en la isla grande, como Mayagüez, Ponce y Río Piedras, estaba cada vez compuesta en mayor números por personas negras esclavizadas, libertos, mulatos, pardos y morenos. Por consiguiente, se

desarrolló una enemistad entre la Iglesia católica popular y casi la mitad de la población de estos lugares céntricos de Puerto Rico.¹⁸ Es por esto que coincido con la apreciación crítica de que el ambiente de Cuba era un punto de referencia para la exposición de las perspectivas abolicionistas de Alejandro Tapia y Rivera, quien nunca dejó de interesarse por los temas políticos de su país natal Puerto Rico.

La meditación de Julia durante este soliloquio reconoce que la dignidad es protegida por las palabras de la *Biblia*, sin embargo, cuando refiriéndose a Carlos expresa “tus dulces palabras serían bálsamo eficaz para mi alma, si su herida no fuese incurable” (102) reconoce que la *Biblia* menciona una dignidad que ella no posee. Habrá que considerar las posibilidad de que haya otras dignidades, como se ve en la sexta escena del mismo acto en la que Julia, aunque sola, se defiende ante la inflexibilidad de la Condesa y la burla de Emilia. En la escena previa habla sobre un consuelo que busca; mientras tanto, curiosamente en la sexta escena menciona que “debe abrasarse al oír este nombre [qué nombre], como se abrasa el mío en estos momentos” (113). En la actuación del soliloquio, el público podría escuchar la palabra abrazar que conlleva la misma pronunciación en el español puertorriqueño o cubano que la palabra abrasar, pero cuando llega a hablar sobre la muerte que escogería por su incapacidad de soportar el dolor emocional que le provoca la situación, el público debiera distinguir bien cuál es la palabra que se pone en función en la escena.

El personaje de Carlos también habla aparte en dos soliloquios. En ambos se examina el juego entre la locura, la voluntad y la preocupación por el “más allá” --entiéndase como el futuro. En la segunda escena del primer acto Carlos medita sobre su amor por Julia y lo describe como “una locura que va siendo superior a mi voluntad” (66), pero luego en el soliloquio surge

¹⁸ Sobre la población de Puerto Rico Silva-Gotay utiliza como fuentes el libro de, Pedro Tomás de Córdoba. *Memorias graficas históricas económicas y estadísticas de la isla de Puerto Rico*. San Juan: ICPR. Vol. II, p. 255., Fernando Picó. *Al filo del poder*. Editorial UPR. 1993.

una paradoja cuando menciona “la naturaleza de mis sentimientos” (66). Es decir, sus palabras iniciales redoblan al final de este monólogo. Este discurso parece dividir la caracterización de Carlos en dos emociones: su locura y su voluntad separadas por el mismo “abismo” que él reconoce que existe entre su persona y Julia. Sugiero que mientras Carlos piensa en los sentimientos anteriormente mencionados como autónomos y separados; existen en el espacio recorrido por su situación interna, oscilante donde los dos extremos se alimentan mutuamente. Al final del soliloquio, Carlos describe dicha locura como lo que “comienza a labrar mi desgracia” (66). Si la locura representa la naturaleza de sus sentimientos por Julia, la “imagen” de su “ensueño”, es posible que a la hora de hablar sobre su “desgracia” esté reconociendo que la locura no será superior a su voluntad, ya que ella es parte de dicha voluntad. Su voluntad es, irónicamente, limitada por una realidad externa que se traduce en las reglas sociales. Vemos en la sexta escena del tercer acto la misma esperanza, pero trabajada de otra forma. En este punto de partida Carlos reconoce que el límite no está en él, sino en la inflexibilidad de su madre y en la incertidumbre del futuro de la hacienda familiar. Subrayo sus palabras: “Por fortuna había previsto el caso y trabajaba por mi cuenta” (140). Posterior al reconocimiento de la ausencia de la característica orgánica en las decisiones de su madre, confabula un plan elaborado que incluye viajar con Julia a otros países “en donde no imperan estas mezquinas preocupaciones coloniales” (140), resucitando la conversación que tuvo con Luis en la tercera escena del primer acto, quien habla sobre ser un extranjero en su propio país natal.

La obra cuenta con dos soliloquios adicionales, el de la Condesa y el otro al final del drama de Jorge. El soliloquio de la Condesa en el tercer acto es breve y condensado con palabras vivaces que problematizan el comportamiento de Julia, pero que revelan que la condesa reconoce que la mulata llamada “hechicera” (66) por Carlos y “melindrosa” (128) por Emilia en la escena

previa no es la única “culpable” de la situación. A pesar de ello, entiende que a fin de cuentas la mulata obstaculiza la protección de los bienes que anhela. Después de la revelación imprevista, las siguientes palabras de este personaje parecen cuestionar y contradecir lo que Carlos reconoció como “una locura”, al decir “sorpresa ha causado, no la pasión de Carlos, sino el objeto” (130). Estas palabras contraponen las palabras del soliloquio de Carlos, quien reconoce que su madre es inflexible y que él padece una locura que superpone su voluntad, porque su madre tiene la flexibilidad de considerar que la situación de Carlos tiene un doble sentido. Es una locura o en las palabras de ella “una pasión”, pero es una pasión que surge a partir de un objeto preciso. Me parece pertinente anotar aquí que Carlos representa su amor por Julia como una locura, mientras que Julia al final parece haber perdido la razón. Aunque normalmente se atribuye locura a los personajes femeninos, Carlos confiesa compartir este atributo en su afán de vivir en una sociedad sin prejuicios raciales, de casta ni afán por la vida cómoda que proporciona el dinero.

El discurso de Jorge es corto y narra acontecimientos livianos sobre su entorno. Parece solo existir de manera movediza, lo cual facilita la transición de la escena previa, donde la Condesa y Carlos están conversando, a la escena en la que Julia se encuentra fuertemente trastornada emocionalmente mientras que Jorge intenta ayudarla. Mas, recordemos que uno de los objetivos de la obra es cuestionar la sociedad que no reconoce el rol de las personas cuyas identidades no caen dentro de la intransigente dicotomía entre negro y blanco. Hay que dejar claro que en una obra que trata de la identidad racial y la subjetividad moderna que se desea para el país, los personajes y sus respectivas identidades son el objetivo central de la obra. En ese contexto, es un hombre negro esclavizado quien primero reconoce a Julia como triste por la ausencia de Carlos y es él, finalmente, el testigo de su suicidio. Es interesante vincular la tristeza y la tragedia de Julia con las observaciones y las acciones de Jorge. Es, de hecho, la persona que se encargó de buscar la medicina que utiliza Julia para suicidarse en el consultorio. La tristeza y

el destino final de Julia son provocados directa e indirectamente por la mancha negra de su raza. Cabe considerar la posibilidad de que Jorge no solo observa la situación de Julia, sino que cuestiona el grave límite de la sociedad que imposibilitaría su progreso al proveerle un medio para la fuga de esos límites.

En su libro *Drama, Metadrama and Perception* el estudioso estadounidense Richard Hornby desarrolla el ya establecido concepto de la *metateatralidad* o metadrama, que es el drama dentro del drama. La *metateatralidad* consiste en un conjunto de elementos que pretenden desubicar la percepción del público para provocar por ello un catarsis. *La cuarterona* no es una obra como Hamlet, referencia que utiliza Hornby para destacar el teatro dentro del teatro, cuya trama trata de un performance dentro del mismo texto principal, mas sugiero que la obra de Tapia y Rivera engloba varios elementos de los que investiga Hornby, cuyas reflexiones podrían ayudarnos a comprender mejor la función de la inclusión de los soliloquios anteriormente mencionados en la producción de espacio. Dichos soliloquios se destacan en la obra como performances autónomos. Puesto que el género teatral carece de narradores, solo contamos con las voces de los personajes para saber qué sucede. Así, mientras las voces de Carlos, Julia, la Condesa y Jorge representan la conciencia, los pensamientos y las observaciones de los personajes, también dramatizan el relato más allá de los confines de la conversación. Desde el espacio del teatro, los soliloquios permiten el reconocimiento de parte del público de que están viendo una representación de la vida cotidiana. Por el entramado dramático de la obra, los espectadores descansan de la monotonía de sus propios roles sociales y se encuentran presenciando los otros roles dentro de la misma sociedad, pensamientos ajenos a sus roles particulares, mientras reflexionan sobre cómo se entretajan entre sí.

Entonces, en esta parte de la investigación cabe plantear la siguiente pregunta. ¿Cuál es la relación entre los soliloquios escritos por Tapia y Rivera y la producción de espacio *Lefebvriano*? En cada soliloquio, menos el de Jorge, que analizaré aparte, está presente el tema de la voluntad dentro de la autonomía: la voluntad de Carlos de reconocer los límites de la sociedad, y aun así superar la sociedad, desobedecer a su madre y amar libremente a Julia; la voluntad de Julia de morir por no poder vivir lo que siente y, finalmente, la voluntad de la Condesa de proteger sus bienes por todos los medios necesarios. Estos soliloquios representan la realidad social del siglo XIX. Entonces, podríamos concebir los espacios sociales como determinados por todo aquel que ocupe esos lugares (los personajes mencionados), “poseen, [como los personajes] una doble existencia”, mientras que cada uno de ellos “se refiere a sí mismo, se sitúa en el espacio” (Lefebvre 229). Es decir, en el caso de Julia, su mestizaje la convierte en el imposible objeto anhelado de Carlos y en una tragedia para sí misma. Julia, Carlos y la Condesa poseen una identidad pública y una identidad privada. En estos soliloquios personales, los personajes reflexionan sobre el abismo entre sus dos identidades, corroborando el hecho de que el espacio no es ocupado, sino que es producido a través de movimientos o, en el caso de ellos, palabras y confesiones que descifran las complejidades opacas y transparentes del espacio.

En el caso de Jorge, no se observa el mismo estilo confesionario que en los otros soliloquios. Entonces partiendo de esta premisa, es pertinente observar que el espacio del hombre esclavizado no se presenta de la misma manera que el de los otros personajes. No se sabe de dónde viene, tampoco tiene mucho peso su rol en la obra, sin embargo, la brevedad de su discurso establece la variedad de maneras en que se produce el espacio a través de la ilusión de la “ocupación” del mismo. Observa y hace un bosquejo de ideas para apaciguar la situación. En la décima escena de este acto tercero, busca en la mesa la carta que prometió redactar Carlos para

decirle del plan de escape. Plantea varias preguntas específicas buscando comprender la situación: “¿Qué haré? Sin duda no ha escrito la carta de que me habló”. Sobre todo cuestiona las acciones de la Condesa: “¿Cómo es que ha consentido? ¿Qué habrá hecho la señora para obligarle?” (149). En el soliloquio reconoce que no puede lograr hacer nada, pero en la misma escena puede ver a Julia angustiada y en la siguiente escena trata de ayudarla. Según los planteamientos de Henri Lefebvre, un espacio reconoce otro espacio, pero no por las fronteras sino por su conexión. Jorge plantea una serie de preguntas demostrando la angustia que siente por la situación: “¿De qué serviría (la carta) si va a casarse? ¿Qué habrá hecho la señora para obligarle? Voy a ver si Juana me deja hablar con Julia...pero ¿qué miro? ¡Es ella!” (149). Al buscar la manera de resolver el asunto Jorge se reconoce como agente y productor de espacio a pesar de su situación de hombre esclavizado. En la naturaleza, las fronteras de los espacios son porosas mientras la sociedad intenta construir muros (a veces físicos y a veces metafísicos y políticos) que desvían y aíslan los espacios. El espacio de la esclavitud no permite que Jorge resuelva la situación de Julia y el personaje lo reconoce, lo cual produce su desesperanza, pero la naturaleza de sus ojos permite que la vea angustiada y que sea el testigo principal de las contrariedades de la intransigencia de la sociedad. Sin embargo, Jorge es el sujeto que mueve la trama ya que ampara el amor que siente Carlos por Julia y finalmente administra la medicina que Julia utiliza para suicidarse. El espacio de Jorge, definido por su contemplación y la desesperanza que lo detiene por un momento, en contraposición y diálogo con el espacio de Julia que se cuaja en la próxima escena, leídos de corrido, producen el espacio de la tragedia inevitable.

II. La configuración del cuerpo espacio en *La cuarterona*

a. La amenaza del cuerpo ambiguo

En la tercera escena del segundo acto de la obra, en pocas palabras, Alejandro Tapia y Rivera logra construir una de las representaciones más contundentes de las problemáticas fundamentales de la mulatez criolla de la época. La conversación que tiene don Crispulo con su hija Emilia es sorprendente y revela los diferentes matices asociados con los cuerpos que no caben dentro del imaginario dicotómico racial. Don Crispulo está asombrado por el acercamiento de Julia. La llama “graciosa” y después “malcriada” porque “trata a todo el mundo como si fuese su igual” (103). Aquí cabe destacar la palabra “igual”. La voz de don Crispulo claramente critica la forma del saludo de Julia, porque como él mismo implica, ella no es igual. No obstante, aceptó el tratamiento. En este preciso momento, la voz de don Crispulo decodifica el comportamiento de Julia a base de los códigos establecidos por la sociedad. La desigualdad social o racial obviamente surge mediante las prácticas jurídicas del Estado. Aunque lo que se observa al final de la frase de don Crispulo es una crítica, su observación sostiene que la conducta de Julia en la escena previa no es un mero espacio de representación social reducido a la sencilla descripción de códigos o mensajes, como describe Henri Lefebvre, sino que la protagonista llega a ser una representación del espacio social de la época porque claramente los comentarios de don Crispulo demuestran el intercambio que surge en la praxis espacial. Don Crispulo critica la forma en que Julia se acerca a ellos.

Emilia no encuentra gracioso el acercamiento de Julia. Sin mucha demora, destaca a la protagonista como de una casta diferente, obviamente por su mezcla racial, y desacredita su conducta como la imitación del comportamiento de una “señorita”, refiriéndose obviamente a las mujeres de su clase y color de piel. En la introducción de su libro *Mulata Nation: Visualizing*

Race and Gender in Cuba (2018), la estudiosa Alison Fraunhar conceptualiza a la mujer mulata cubana como el encuentro entre la mujer negra sensual a partir de su cuerpo, con una aproximación a los estándares de belleza europeos que generan deseo. Se reconoce que Julia es una mujer cuarterona y no necesariamente mulata, sin embargo, la palabra “mulata” en esta obra no posee una definición rígida. De hecho, luego en el texto Emilia la llama mulata. Según Fraunhar, este encuentro o la mezcla racial de Julia interrumpe la autoridad colonial mientras se apropia de las prácticas coloniales. Por su ambigüedad racial, la conducta de Julia no puede ser restringida o encajada de forma adecuada. Don Crispulo le comenta a Emilia que, si no supieran que Julia era la hija de una mulata esclavizada, la habrían “admitido” a su clase porque parece blanca. Entonces el cuerpo físico de la protagonista representa la inestabilidad de la tradición de divisiones y jerarquías raciales. Fraunhar llama a la tradición o la relación entre los negros y los blancos “polisémica” (5) por la multitud de particularidades que se puede observar, sin embargo el Estado claramente pretende obviar esta realidad.

Emilia se encuentra muy incómoda en esta escena por la interacción con Julia, pero en lo que leemos luego en la escena se puede observar la hipocresía en sus palabras sobre Julia. Según Emilia “siempre se trasluce” la condición de Julia (103). Según la RAE la palabra *condición* se refiere al “estado, situación especial en que se halla alguien o algo”. Entonces, para Emilia, la presencia de Julia es un estado totalmente vinculado a su cuerpo físico. Es decir, que Emilia entiende el cuerpo de Julia como uno que ocupa espacio. No obstante, Emilia subraya la incomodidad que siente en presencia de Julia cuando explica muy tajantemente que no “transige” con mulatas. Así, Emilia se pone en competencia con Julia porque la ve como una amenaza, no solamente en el ambiente específico de la casa de la Condesa, sino también porque Julia puede encubrir sus raíces afrodescendientes y posiblemente deslegitimar a la clase de mujeres blancas a

la que pertenece Emilia. Se observa luego en la conversación entre don Crispulo y Emilia que una de las preocupaciones de esta es que no se quiere casar porque reconoce la riqueza que ya posee por parte de su padre y no quiere legitimarse mediante la genealogía y con ello la nobleza de Carlos y la Condesa. Quiere una identidad propia. Esto no tendrá que ver con raza, pero el intransigente rechazo de Emilia hacia las sugerencias de su padre eventualmente se remonta a la situación de Julia. Antes de llamar a Julia “hija de una mulata esclava” don Crispulo la llama “bonita, fina y elegante” (103). Cuando Emilia argumenta que es capaz de elegir con quién casarse porque todos la halagan y le dicen que es “bonita y adorable” don Crispulo la corrige, le dice que la piropean porque quieren su dinero y ella se ofende. La incomodidad de Emilia es la representación del grave conflicto que puede surgir entre el *espacio dominado* y el *espacio apropiado*, como los denomina Lefebvre. El espacio apropiado puede existir sin la dominación, pero “la dominación se impone” (214). Esto implica que la dominación puede subyugar la apropiación como explica Lefebvre, “pero no lo suficiente como para que esta se desaparezca” (214). Emilia puede dominar la situación “romántica” por su privilegio social como mujer blanca y adinerada, pero no puede obviar la realidad de que Carlos quiera a Julia. Desde este vocabulario se hace patente la forma de categorizar el cuerpo de Julia como ocupante de espacio. Si el cuerpo de la mulata debería seguir ciertas reglas como alude Emilia, el cuerpo de Emilia también tiene sus reglas. Sin embargo, Emilia parece saber que los espacios ocupados por los distintos cuerpos son producto de una negociación constante porque se defiende como mujer blanca que tiene mérito y que puede cambiar el lugar que intenta imponerle su padre.

En sus acercamientos marxistas hacia la brecha entre el espacio apropiado y el espacio dominado, Lefebvre reconoce que los cuerpos pasan por procesos donde la apropiación y la dominación “*se combinan*”, pero irónicamente “*se separan*”. Según Lefebvre la reapropiación

del cuerpo como una reapropiación de espacio es una práctica revolucionaria que exige el reconocimiento de la autonomía natural del cuerpo. Tomo prestado el análisis que Lefebvre realiza de la sexualidad para yuxtaponer la posición social-corporal de Emilia con la posición social-corporal de Julia.¹⁹ En el caso de Emilia, esta no pretende separarse de su estado de privilegio como mujer blanca y rica, sino que busca separarse del condicionamiento al que está subyugado su cuerpo para no tener que depender del matrimonio o de la genealogía ajena para manejar sus riquezas. En el caso de Julia, se observa que busca separarse de su genealogía afrodescendiente para no sufrir la imposibilidad del amor. Ambas mujeres se reapropian de sus cuerpos, Julia con sus conductas “de señorita” y Emilia con su rechazo al matrimonio con Carlos, pero en la escena undécima Emilia, tras observar a Carlos y a Julia hablando entre sí, menciona que la están colocando en un lugar antagónico con “una mulata” (127). Cada vez que Emilia rechaza la naturaleza del cuerpo de Julia (como hizo previamente en la tercera escena)—un cuerpo cuarterón-- llamándola por el origen de su madre, “mulata”, rechaza su propia naturaleza—una mujer rica que no necesita de un hombre. Necesita a Carlos porque se siente en competencia con Julia para alcanzarlo. Irónicamente, Emilia solo puede rechazar la realidad de Julia en la medida en que reconoce la reapropiación del cuerpo-espacio por parte de Julia, puesto que la ve como una amenaza real al proyecto de nobleza al que la quiere forzar su padre y que ella rechaza.

¹⁹ En esta parte del capítulo “Espacio social” de *La producción de espacio*, Henri Lefebvre destaca la apropiación del sexo y la sexualidad como una entidad que subraya las diferencias entre “la función reproductiva” y “la función del placer”. Según el sociólogo la separación entre la «función» sexual biológica y la «función» humana sólo tiene lugar mediante la anulación de la función reproductiva. El ser humano parece realizar una sin la otra poniendo el complejo entero en el riesgo de borrarse en lo que Lefebvre llama “la neutralidad”. Este proceso puede limitar el placer “a estados previsibles, obtenidos mediante procedimientos codificados: la droga, el erotismo, la lectura-escritura y los textos, etc.” (215).

b. El origen y el *bioelectromagnetismo* de Julia

El obstáculo central en el transcurso de *La cuarterona* parece ser el origen de Julia. El título de la obra en sí lo implica, pero curiosamente Alejandro Tapia y Rivera no escribe sobre una figura mulata como lo habían hecho sus precursores cubanos Cirilo Villaverde en el caso de *Cecilia Valdés*, o el mismo Félix Tanco y Bosmeniel en su noveleta *Petrona y Rosalía*. El sujeto de la obra de Tapia es una cuarterona, la descendiente de una mujer mulata. Sugiero que este innovador acercamiento hacia las realidades raciales de la época representa el procedimiento de la mezcla de razas o el blanqueamiento, en este caso involuntario, que no logra eliminar la afro descendencia, más interrumpe la dominación de la euro descendencia en América Latina, aunque se entiende que la palabra *mulata* dentro del contexto cubano o puertorriqueño supera la definición rígida de una persona cuyos padres son de razas distintas, una persona de raza negra y la otra de raza blanca. Curiosamente, en el texto los otros personajes nunca llaman a Julia cuarterona, sino que la identifican como mulata, aludiendo al hecho de que no habrá una diferencia entre ella y su madre. De esta forma subraya su mezcla racial con más énfasis, puesto que la palabra mulata es una exageración y porque, si la mulata es una amenaza fija para los códigos sociales, la cuarterona debería ser más amenazante porque puede disimular su afro descendencia con más facilidad por su aspecto físico.

Se observa en la pieza la doble existencia de Julia de una manera más descifrable. En el espacio privado, ella es una mujer cuarterona, parece blanca, se crió como si lo fuera, pero tiene la mancha de la negritud por la herencia afro de su madre. En el espacio público o el espacio ajeno, Julia es una mulata, aunque su afro descendencia no es físicamente evidente. Los demás quieren resaltar la llamada mancha que lleva en su origen. El espacio de Julia --o su cuerpo-- es fragmentado entre el espacio que produce lo que ella entiende sobre sí misma y el espacio

producido por lo que los otros interpretan o el lugar que le imponen. Según Lefebvre, en los espacios sociales una de las primeras separaciones que ocurre es cuando se establece la distinción entre *el yo* y *el otro*.

En la sexta escena del primer acto, la primera mención del origen de Julia aparece en la conversación entre la Condesa y Julia. Mientras que a aquella le interesa usar a Julia para comunicarse con Carlos sobre el matrimonio que anhela entre su hijo y Emilia, Julia se resiste un poco al planteamiento de la Condesa, quien interpone a su resistencia el siguiente argumento: “Julia, nacida tú en esta casa has sido tratada siempre con cariño y educada con el esmero de una señorita” (86). En este punto del relato, se puede analizar que la condesa habla sobre dos puntos de origen. Uno que es su nacimiento y su crianza en esa casa y la otra es al hecho de que Julia, aunque es educada como si fuera señorita, no llega a ser la señorita que emula o que aprendió a ser.

Esta doble existencia de Julia no debería entenderse como dos existencias autónomas y compartimentalizadas sino, como cualidades complementarias, aunque contradictorias, de manera similar al movimiento que realizan las olas electromagnéticas entre el campo eléctrico y el campo magnético para producir luz. La fuerza electromagnética determina diferentes aspectos de los objetos, incluso los cuerpos. Me parece entonces más adecuado desarrollar una perspectiva fisiológica y analizar el cuerpo de Julia desde las teorías sobre el bioelectromagnetismo como las desarrollan Jaako Malmivuo y Robert Plonsey en el libro *Bioelectromagnetism: Principles and Applications of Bioelectric and Biomagnetic Fields* para entender otras posibilidades del texto. La información concreta y fundamental de toda la obra de Malmivuo y Plonsey es que los cuerpos son totalmente capaces de producir campos eléctricos y campos magnéticos. Todos los cuerpos constan de células que constan de átomos que son

espacios libres con cargas eléctricas. Cuando interactúan diferentes electrones, sean los electrones internos de un solo cuerpo o sean los electrones de un cuerpo con los electrones de otro cuerpo pueden vincularse y formar enlaces o pueden repelerse entre sí causando diferentes reacciones físicas.

Entonces, las interacciones implícitas y explícitas entre Julia y la razón del Estado según lo expresa Emilia, quien rechaza su autonomía por “mulata” o afrodescendiente y la Condesa, quien la rechaza por “infeliz” o, condescendentemente, por ser la persona que se aprovechó de la amabilidad de la que fue objeto en la crianza, son meras representaciones de la pérdida de la hegemonía del espacio. Julia es entonces productora de espacio como cualquier otro ser humano al reaccionar e interactuar. Su rebelión se halla en su suicidio. Julia se toma una sobredosis del medicamento que la hubiera curado de la enfermedad que experimentaba a causa del amor imposible, que obviamente provoca en ella una reacción química y biológica venenosa. Muere en el mismo lugar donde nació. El lugar o el espacio físico de su origen, la casa de la Condesa, es la misma que el lugar de su fin en todos los sentidos de la palabra. Su cuerpo está situado en su propio espacio y aprehende el espacio alrededor del cuerpo. El cuerpo de Julia, mientras es penetrable, no pierde su esencia natural: el cuerpo de Julia es capaz de penetrar, es decir, producir espacio aun desde su subalternidad.

c. El origen y el *meta-criollismo* de Luis

Las primeras evocaciones del tema del origen o la ascendencia en la obra no aparecen en relación explícita con la caracterización de la protagonista. Ocurrieron en la tercera escena del primer acto cuando Luis habla con Carlos sobre sus aventuras en Francia. Temprano en la conversación, Carlos observa que Luis parece extranjero en Cuba. Está comunicándose entre el español y el francés, recordando con mucha satisfacción su tiempo en Francia mientras no

entiende por qué Carlos quería tanto regresar a su tierra natal cubana. De forma natural, el lector o el espectador de esta escena podría plantear la siguiente sencilla pregunta: ¿Querrá ser europeo este personaje, Luis? Consideraré este asunto a partir del concepto del espacio contradictorio y el concepto de espacio abstracto analizado por Henri Lefebvre en el quinto capítulo de su obra. En este capítulo Lefebvre examina el espacio abstracto del capitalismo como espacio contradictorio, como se verá adelante.

En esta época, ser europeo es “no ser criollo”, nacido en el mal llamado Nuevo Mundo, cuyo ateneo estaba totalmente saturado con desigualdades no solo raciales, sino también de clase y, sobre todo, manejado por la autoridad de la península. Alejandro Tapia y Rivera construye perfectamente un simulacro de esta desigualdad de clase entre los criollos tomando en consideración la importancia de demostrar que las realidades socioculturales no entran exclusivamente en la dicotomía entre “blanco y negro”. Eran situaciones arduas y complicadas de pilotear, pues todas las desigualdades estaban vinculadas unas con las otras. Partiendo de este punto, en esta obra se examina la situación económica de la Condesa y su hijo Carlos, cuya nobleza está en riesgo de perder su estabilidad económica. Es decir, tendrán nobleza, pero no tendrán dinero. Observamos la riqueza nueva de don Crispulo y su hija Emilia, que no basta para lograr el prestigio social que ambicionan, es decir tienen dinero, pero no tienen nobleza. El conflicto surge a partir del conocimiento de que estos personajes son viudos, pero en vez de casarse, se encargan de proyectar sus deseos en los hijos de manera semejante a como las facultades del Estado quieren forjar un futuro que es inevitablemente interrumpido por las ambigüedades y la unión entre los sectores separados de la población.

Finalmente observamos a Luis, un hombre blanco criollo quien mantiene actitudes ambiciosas, pero que rechaza el protocolo social que le exige buscar la manera de alcanzar el

medro social y gestionar la fortuna. El personaje de Luis no está presentado con un “origen” fijo, es decir no se sabe quiénes son sus familiares, pero sí sabemos que no tiene dinero y que por eso no puede vivir en París. El espacio social de estos sujetos no es una sencilla referencia a las estipulaciones de la sociedad de la época, es su participación (que debería entenderse como su espacio personal) situada dentro de la sociedad, como reitera Lefebvre en sus explicaciones sobre el rol de los seres humanos en sus respectivos entornos espaciales. Luis supera las fronteras de su país natal y su realidad como criollo ordinario, aunque la superación sea una ilusión, aunque son sueños que aún no ha podido realizar. La relación entre Luis y su Cuba natal y su Francia celebrada se descifra a partir de los papeles que asume dentro de ambos lugares de una manera insurrecta y atrayente.

A Luis le interesa París no por los cirujanos premiados y los otros profesionales que nombra en esta tercera escena, no por sus avances tecnológicos y científicos, sino por las mujeres folclóricas que llevan “malakoff” y los lugares de placer como el restaurante la “Maison Dorée” (69-70). Es decir, le interesan los elementos de la cultura popular francesa. Es irónico porque Luis obviamente viene de las clases populares criollas-cubanas. Posiblemente no le interese la cultura popular francesa, sino más bien anhela la oferta que hace el proyecto moderno al sujeto, el consumo. El cuerpo de Luis y su capacidad de hablar francés, “tirar florete” y “bailar un cancán” disuelven poco a poco la frontera entre la problemática de su cubanidad y la búsqueda de una identidad propia, criolla que supera los límites de su situación criolla-plebeya. Sus concepciones sobre Francia le permiten rebelarse en contra de la apropiación capitalista del espacio abstracto de su Cuba que presumidamente alude a que nació para “buscar trabajo” y [quemarse las pestañas en el estudio] (70).

La referencia a Francia podría servir como un recurso oculto para referirse al prócer considerado el padre de la puertorriqueñidad, el Dr. Ramón Emeterio Betances. Natural del municipio de Cabo Rojo, Betances se fue a temprana edad a Francia donde estudió medicina. Volvió a Puerto Rico, donde asumió uno de los papeles centrales en la sublevación independentista llamada el *Grito de Lares* (1868) y poco a poco empezó a crear conciencia antillana. Como Tapia, Betances era un organizador político abolicionista y, por la divulgación de estas ideas sediciosas, fue exiliado a Francia y después a la República Dominicana. Se observa en *La cuarterona* que Luis no quiere ser cirujano. Tapia utiliza la voz de Luis para representar en los espectadores de las clases populares el deseo por el acceso a bienes en una incipiente sociedad de consumo y para enfrentar la desigualdad sociocultural dentro de la misma clase criolla. Las referencias a Francia que emergen desde la voz de Luis se destacan tanto como las palabras francesas que utiliza para comunicarse. Cabe analizar la frase “comme il faut” (69) que se traduce al español: “como debe ser”. La utiliza cuando le relata a Carlos sus ensueños sobre París donde “se debe” comer en la Maison Dorée con los amigos después de pasar la noche en la ópera o en los teatros “pour rire” (69) (para reír). La distinguida referencia al teatro como un sitio para reír dentro de una obra teatral trágica podría señalar e, ironizando, recordarle al público que lo que ven es la imitación de la vida que implica posturas ante los cambios dramáticos que se están tramitando en el momento histórico entre lo local y lo extranjero, las castas, las clases, las razas, los géneros y la construcción de una modernidad que sirva de plataforma para la construcción de las libertades individuales y la prosperidad social, o una que convierta los cuerpos en meros consumidores, como pretende Luis. Estas referencias lingüísticas y culturales exigen la construcción de una metodología para repensar la identidad criolla y así problematizar la forma hegemónica por la que la clase burguesa se apropia del espacio de la

naturaleza en las Antillas, no para el beneficio de todos los que allí viven, sino para el beneficio de la clase hegemónica—en este caso el colonialismo español en acuerdo cómplice con los criollos ricos y nobles.²⁰

d. La noción de simetría y asimetría en los movimientos en la espacialidad

Entender y analizar el concepto de espacio como un producto/productor, dicho de otra manera, como producto en el sentido de resultado final de un proceso y simultáneamente como el proceso mismo, es entender que el espacio constituye movimientos específicos que implican movimientos perpetuos de producción. La producción del espacio específicamente social es la respuesta al eje de la jerarquía correspondiente que separa un espacio del otro, agrupados a través de los movimientos descritos a partir de su simetría y asimetría. En el caso de *La cuarterona*, las voces de los personajes desarrolladas por el abolicionista Alejandro Tapia reconocen y establecen el espacio de los afrodescendientes y el espacio de los blancos criollos. Pero se sabe que dentro de estos dos espacios generales existen *sub*-espacios (--entiéndase como los espacios dentro del espacio) que mediante sus movimientos específicos problematizan los límites de los espacios fuertemente determinados desde el lenguaje jurídico.

e. El tema de la danza criolla

El movimiento en los espacios en *La cuarterona* no se limita a los cambios entre las escenas y las voces o el diálogo. Tapia también utiliza elementos novedosos fuera de las palabras dichas o actuadas que destacan *a posteriori* la configuración de los espacios que desarrollo en el texto. El espacio evidentemente más importante en el texto es el producido por la protagonista Julia que se puede examinar a través de su “relación” con los temas musicales mencionados en el texto: el de la danza tocada en la fiesta de bodas y el tema del órgano tocado en el funeral ajeno.

²⁰ Según Lefebvre, el espacio abstracto es producto de la violencia practicada y protegida por las facultades del Estado. El espacio abstracto es institucional y parece ser una entidad homogénea. (véase la página 322)

En estas instancias en el relato el espacio de Julia no pierde su autonomía. En la octava escena del segundo acto de la obra, durante la fiesta de bodas, una orquesta empieza a tocar una danza criolla, género interpretado por el musicólogo y escritor Alejo Carpentier como un símbolo central en el desarrollo de la nación.²¹

En el siglo XIX, la época de la publicación de este libro, el género de música popular dominante en los salones cubanos era la contradanza. Esta fue una elaboración mulata de la contradanza francesa que llegó a la zona oriental de Cuba traída por los haitianos que inmigraron a Cuba tras la revolución haitiana de 1791. Destaca Carpentier en su historiografía de la música cubana titulada *La música en Cuba* que, de esta forma musical haitiana nació la danza cubana entre otras formas originales del país antillano. Al final de la octava escena del segundo acto, la orquesta en la fiesta de bodas “...ya tocan una danza” (121), dice la Condesa. Curiosamente, es una nueva (dentro del contexto de la obra) forma musical “mulata” que provoca en Emilia alegría, tolerancia en la Condesa y luego en la novena escena del acto provoca en Julia angustia. A través de la ambientación de la pieza con este género musical, Tapia parece parodiar las contradicciones de la cotidianidad expresadas en el texto. Mientras Julia observa la escena, es abrumada por la tristeza, debida a su incapacidad de estar con Carlos. El espacio de Julia como “la mulata”, cuya tristeza es ampliada por un género de música mulato, yuxtapuesto al espacio de Emilia, quien baila la danza, evidencia que la dualidad del cuerpo de Emilia y la que se encuentra en el cuerpo de Julia se forman primero desde adentro y después mediante la relación que forman sus cuerpos con otros cuerpos u objetos: “lo que toca, penetra amenaza o beneficia” (Lefebvre 230). La aceptación de la música mulata por parte de Emilia, ante la tristeza de Julia, alude a una apropiación de los productos culturales de las clases populares en Cuba como objeto

²¹ En su ensayo “Ese músico que llevo adentro” en *La música en Cuba* (1987), Alejo Carpentier cuenta “si las coplas son de herencia española, los rasgueos son de inspiración africana. Los dos elementos, puestos en presencia, originan el acento criollo” (pp. 242)

de consumo, lo cual no implica que su entrada a la esfera pública implique una aceptación de los cuerpos que producen la música. De ahí la tristeza que produce en Julia.

En el relato, don Crispulo hace una referencia al tresillo, un ritmo sincopado, característica fundamental de la música cubana y otros ritmos afrodescendientes. Don Crispulo no lo menciona de pasada, mas se dirige a la Condesa y dice que “Los que ya no bailamos...jugaremos al tresillo” (122). Cabe considerar la historia y la significancia del tresillo, que es un elemento estructural de la danza cubana que consiste en la división de un ritmo en tres partes iguales. En el siglo XIX este elemento se incorporó a la música popular de Puerto Rico, de Nueva Orleans, de Nueva York, de Argentina, en la música de España y en otros países como destaca Helio Orovio en su *Diccionario de la música cubana* (1998). Cuando don Crispulo dice que “jugaremos al tresillo”, está diciendo que jugarán al estilo de danza llamado habanera, un elemento originario de África. No se sabe si Alejandro Tapia y Rivera leyó la novela *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, pero sugiero que utiliza el elemento de la danza de manera semejante a como entra el elemento de la zarzuela que surge a partir de la obra costumbrista de Villaverde. El compositor Gabriel Roig compone la zarzuela de *Cecilia Valdés* en donde todos los personajes se encuentran en situaciones trágicas y muchos sucumben a sus diferentes situaciones. Tanto en esta zarzuela cubana como en la obra de Tapia la música aparece como una sentencia de las personas provocada por las idiosincrasias y las contradicciones de la sociedad criolla representadas en la obra. En el texto de Tapia, por su parte, desde el punto de vista de Julia, la danza es interrumpida por la música de un funeral. Sugiero que esta interrupción a la danza representa el futuro inevitable del criollismo nacional: el criollismo será mulato más allá del consumo, de la degradación y la exclusión o no será.

f. El velorio simulado de Julia

La última escena de la obra se destaca por la posición de los personajes. En la primera acotación, Tapia subraya sus expectativas para el orden de la entrada de todos los personajes a la escena: Carlos, la Condesa, don Crispulo, Emilia y Luis (155). El orden de las entradas coincide con el orden de las voces que desarrollan la escena. Primero habla Carlos y después la Condesa, y así sucesivamente hablan los demás personajes en el desarrollo de esta escena hasta llegar a la voz de Julia primero, y después a la voz de Jorge, quienes habían estado presentes anteriormente en el escenario. Para el propósito del análisis de esta escena es pertinente resaltar las voces como signos, partiendo de la conceptualización de esta palabra en Lefebvre. Ya sabemos que el espacio según Lefebvre no es un vacío que espera ser llenado por materias y entidades, sino es producto del movimiento de diferentes materias, su interacción, su desenlace y su separación. En el caso de esta escena, el espacio es el conjunto de todos los personajes y su movimiento. El movimiento de los personajes se puede explicar como los gestos que representan los espacios propios y autónomos y además en relación con los otros cuerpos con los que se comparte la escena.

En las explicaciones de Lefebvre sobre la relación entre el cuerpo y su entorno se destaca la relevancia de la extensión del cuerpo-espacio a través de las manos que realizan gestos que dominan la significancia del cuerpo y su actividad. Lefebvre describe el papel de la mano como modificadora de los “materiales mediante la herramienta, separada de la naturaleza, y separando de ella lo que alcanza, pero que prolonga a su manera el cuerpo y sus ritmos” (256). Es decir que la mano y su “tacto” sirven como signo cuyo papel es significar el espacio a través de sus acercamientos y movimientos particulares. Aunque en este punto del análisis Lefebvre utiliza la mano como extensión del cuerpo, me interesa reemplazar su concepto de la mano por las palabras dichas en la escena analizada. Aunque la voz parece abstracta porque no se extiende

físicamente para crear objetos, la voz penetra, y gobierna el movimiento de la conversación que surge entre diferentes espacios. No se extiende a modificar los materiales físicamente, pero muy bien los apalabra. La simetría de la voz está entre su verbosidad específica y su implicación es contextualizada es relación con las otras voces presentes.

En esta escena, la voz que más se destaca es la de Jorge, un negro esclavizado. Las voces de los demás, curiosamente, tienen poca autonomía. Se vinculan con la voz de Jorge, la voz de un esclavo quien amaba a Julia como si fuera su hija. Aparece y habla primero Carlos, quien a fin de cuentas no logró defender a Julia, engañada por las mentiras de su madre hasta que la voz de Jorge revela las verdades. La preocupación mayor de la Condesa es el cumplimiento o el incumplimiento de sus órdenes. Pero después de la revelación de la verdad por Jorge, su preocupación se convierte en alcanzar la piedad de su hijo. Entra Emilia abrumada por su propia soberbia, cuyas últimas palabras son “mi hermana” (157) en referencia a Julia. Finalmente, entra Luis a la escena, el personaje quien ha reflejado la presencia de diferentes ambigüedades y desigualdades en la sociedad. Entra brevemente para presentar la situación de Julia ante los demás y se va esperando que el accidente que ha sufrido no sea grave. Luis no estaba presente para escuchar a Jorge decir: “Ella era hija de María. Era hija de usted (A Emilia), era su hermana” (157).

La voz de Jorge es sorprendente y desenmascara sin pausa las complejidades adicionales del texto. Primero, en la duodécima escena, dos escenas previas a la última escena de la obra, Jorge le revela a Luis el estado físico y psicoemocional de Julia. Luis presuntamente (fuera del texto), comunica a los personajes que aparecen en la última escena la situación de Julia. Cuando llegan por el orden indicado, Jorge revela la sobredosis de Julia causada por la ingestión del medicamento que él trajo de la botica y también revela el hecho de que Julia es hija de don

Crispulo y así medio hermana de Emilia. Cuando apalabra este secreto en voz alta, Jorge también revela los efectos que tiene la condición de Julia en relación con los demás personajes. La voz de Jorge inmortaliza a Julia para los demás personajes porque la muerte de Julia mata: mató la honra de don Crispulo, mató la alegada honestidad de la Condesa, mató el matrimonio entre Carlos y Emilia y cambió para siempre el sentido de la realidad que estos personajes pensaban que estaban viviendo. En el transcurso del relato, Julia parecía afrontar el problema de su condición racialmente ambigua, pero esa “mancha” a la que refiere el texto reiteradamente no es más que el reflejo de las ambigüedades ocultas en las relaciones espaciales de la obra.

La mencionada inmortalización de Julia, llevada a cabo por Jorge, parece centralizar un poco el texto porque sugiere que el espacio biológico de su cuerpo ha sido durante la obra utilizado como si fuera una sombra que esconde u obstaculiza la luz de la razón social, cuando esta sombra está en todos los que mantuvieron la existencia de una supuesta mancha para ella. En esta misma escena final, don Crispulo y su hija Emilia piensan que tendrán la razón para siempre: que la desquiciada Julia tuvo la intención de obstaculizar el matrimonio de Carlos y Emilia. Las acciones sociales de don Crispulo y Emilia que emergen a partir de sus voces, coinciden con la hegemonía del espacio abstracto, distorsionan el espacio natural de Julia, pero el espacio abstracto no logra eliminar las intenciones del espacio natural-corporal de Julia. Tras la revelación de Jorge, sabemos que su ambigüedad racial fue utilizada para esconder las ambigüedades correspondientes a los otros personajes en el relato. La muerte de Julia es una ceremonia que obliga a los personajes a reconocer que el origen del ser y el origen del colectivo o de la nación encarnada y practicada en y por los seres es inevitable e imborrable. Mientras el espacio abstracto se apropia del espacio natural-biológico de manera violenta, el espacio natural-biológico y todas sus intenciones prevalecen. En esta obra, el primer ejemplo de movimiento fijo

y preciso que se observa es realizado por Jorge. Al final del relato Jorge exclama que “Dios hará justicia” (158). Sugiero que ya se hizo la justicia. Ya los demás personajes tienen que enfrentar sus contradicciones y reconocer que la apropiación del espacio social no usurpa la autonomía del espacio biológico.

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO EN LOS TEXTOS ESTUDIADOS

Para el ámbito literario caribeño, se destaca el año 1925 porque en este año ocurre la divulgación de las dos obras literarias *Petrona y Rosalía* y *La cuarterona*, donde se critica a las autoridades coloniales, i.e. la Corona española, por el sistema económico, que es el sistema esclavista que han implantado y se niegan a abandonar en Cuba y de Puerto Rico, respectivamente. Aunque la abolición de este sistema inhumano ocurrió en Cuba en el año 1886 y en Puerto Rico en el 1873, el aparato colonial retuvo sus últimas posesiones hasta el 1898. Será de poca importancia este dato que las obras tienen en común, pero que la primera presentación de la obra de Tapia en el teatro de San Juan (hoy en día conocido como el Teatro Alejandro Tapia y Rivera), y representan a la vez que producen diferentes transformaciones socioculturales en cuanto a los temas raciales en la época .

He analizado la configuración específica del espacio como un concepto movible, a veces abstracto que enmarca y domina las diferentes prácticas sociales como las que se narran en *Petrona y Rosalía* y se dramatizan en *La cuarterona*. En el primer capítulo de esta investigación, en torno a la novela *Petrona y Rosalía*, argumento que cómo más allá de representar a las personas esclavizadas como carentes de capacidad de defender su autonomía, estos producen espacio, entonces poseen una forma de defender su autonomía. *Petrona* produce espacio con su cuerpo de forma autónoma sin la intervención de los códigos establecidos por la sociedad y practicados y mantenidos por los sujetos blancos del relato. La existencia y el embarazo de *Rosalía* representan los límites del espacio del capitalismo que pretende establecer fronteras. Vimos cómo, con la ayuda de las teorías de Henri Lefebvre sobre el espacio hemos podido ver que la dominación nunca es total y que esta no logra prevenir que quienes históricamente se han

visto silenciados y como objetos, actúen como sujetos a partir de sus cuerpos y su construcción de sentido a partir de su relación con el espacio. Esta teoría que propongo corrige las lecturas que han visto la figura mulata (y a veces la figura negra) en los textos decimonónicos de América como sujetos trágicos. El movimiento dentro de la producción de espacio en este texto mantiene siempre una conexión con el espaciotiempo, como vimos en mi examen de la iconicidad del bohío en Santa Lucía, compuesto de diferentes prácticas siempre asentadas en los puntos de origen de este espacio de vivienda nativo que se transforma a través de la conexión con los demás espacios. En cuanto a la obra de teatro, *La cuarterona*, examiné la configuración de espacio en el escenario de un texto cuyo propósito es crear un espectáculo. La intención de la obra de teatro complica las teorías de espacio de Lefebvre porque en esta obra particular no contamos con la presencia de un narrador para describir los escenarios. Prestando atención a las particularidades de una obra de teatro y con la ayuda de la teoría de Lefebvre, propongo en el segundo capítulo de esta investigación que el espacio del teatro implica una monumentalidad. Lefebvre explica que los espacios monumentales como el teatro son espacios que ofrecen “a cada miembro de una sociedad la imagen de su pertenencia” (262). Los espectadores pueden identificarse con los personajes y sus experiencias. El movimiento en los espacios en *La cuarterona* demuestra la relación entre la ambigüedad y la autonomía analizada a partir de los personajes que demuestran el código de la compleja ambigüedad que Tapia y Rivera pretende construir en la obra.

Partiendo de la consideración de los conceptos sobre espacio como una práctica cuyo fundamento tiene que ver con las relaciones sociales y sus manifestaciones, hay dos categorías principales o ejes temáticos que constituyen el desarrollo de estas ficciones propuestas por Félix Tanco y Alejandro Tapia: el lenguaje y el cuerpo. En el presente capítulo de la investigación

contrapuntearemos, siguiendo el estilo por el cual se hilvana el argumento yendo de un tema al otro de manera comparativa, que funda Fernando Ortiz en su libro titulado *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, los hallazgos sobre la configuración de espacio partiendo de estas dos subcategorías con el objetivo de indagar y examinar las diferencias y las semejanzas entre los textos. Haré hincapié en las diferencias y las semejanzas en cuanto a la configuración de espacio desde el lenguaje desarrollado por los respectivos autores y la significación de los cuerpos de los personajes en los relatos que pude encontrar en los análisis previos sobre las obras.

I. El lenguaje-

a. Los títulos de las obras

A la hora de comparar estos textos, se destaca la metodología particular que realizan los autores para titular sus obras. La obra de Félix Tanco y Bosmeniel se titula por los nombres de los sujetos femeninos protagónicos y afrodescendientes del relato, mientras en el caso de la obra de Alejandro Tapia y Rivera la obra se titula por la raza de la figura protagónica afrodescendiente.

El título *Petrona y Rosalía* no alude a la raza como el factor principal del texto, aunque lo es. Son dos nombres tradicionales y femeninos que representan las figuras cuyas construcciones raciales como negra y mulata respectivamente dirigen la trama. El drama empieza y termina con ellas. Partiendo del punto de que el texto de Tanco critica el sistema esclavista en Cuba, podríamos considerar el uso de los nombres de estos personajes como el título del texto como una forma en que el autor defiende la humanidad de estos sujetos que carecen de libertad, y son erróneamente tratadas como mercancía. Esta decisión de Tanco de utilizar los nombres y humanizar así a los personajes, destaca la deshumanización continua que padecen ellas en el relato porque sabemos desde un principio que tienen nombres y posiblemente una identidad

propia, aunque haya sido una tendencia de la época a nombrar las novelas por las protagonistas. Pero los amos blancos hablan sobre ellas por su raza, (--así como la obra de Alejandro Tapia y Rivera, como se verá adelante con más detalles--) y así no reconocen el espacio intelectual requerido para defender su autonomía. Sugiero que Tanco entiende que ese rechazo realizado por los amos no anula por completo su autonomía.

Los cuerpos de Petrona y de Rosalía son esclavizados, pero, por ejemplo, los cuerpos de Petrona y Rosalía como todos los cuerpos poseen una “inteligencia” predeterminada, como lo llama Henri Lefebvre (222) que se rebela en contra de la condición social impuesta. Por ejemplo, ya vimos en el primer capítulo que esta inteligencia rechaza el aborto administrado por los sujetos que poseen poder (don Antonio en el caso de Petrona y doña Concepción en el caso de Rosalía). Es decir que Tanco reconoce que antes del contexto del espacio alrededor de Petrona y Rosalía; antes de la supremacía de los amos y la capacidad de los medicamentos de provocar abortos, el cuerpo posee una capacidad de realizar una actividad, como reproducirse. Aunque Petrona es negra y Rosalía es mulata, son dos personas con cuerpos capaces de ser penetrados, parir o perder los hijos y, eventualmente, morir y, aunque sea con esa mínima rebeldía biológica, he argumentado que se puede leer resistencia en las reacciones del cuerpo a las políticas del espacio impuestas por los amos porque aun con la actividad biológica que no depende de la voluntad se construye espacio.

Al contrario de Félix Tanco, Alejandro Tapia utiliza la condición racial de la protagonista como el título de su obra, *La cuarterona* y no su nombre, Julia. No podríamos saber perfectamente cuales fueron los motivos detrás de esta forma de titular su texto, pero es significativo que se refiera a una persona por su raza, en contraste con la novela corta de Tanco. Es decir, el libro no se trata de la protagonista llamada Julia, sino de *La cuarterona* o una

cuarterona, que por casualidad se llama Julia. Sugiero que la palabra cuarterón o cuarterona es polémica porque, como pudimos ver en los análisis sobre la competencia entre Emilia y Julia, esta raza señala las posibilidades de la afro descendencia dentro de un sistema controlado por los cuerpos eurodescendientes. Así, en muchos casos, los cuarterones pueden disimular su afro descendencia o la parte de su existencia que los aleja de la clase criolla. Según el personaje blanco don Crispulo, Julia podría pasar como blanca si no supieran que su madre era una mulata, como muchos que lograron pasar como blancos durante esa época. Aclaro que no es que Tapia deshumanice a Julia con el uso de su raza como título de este texto, sino que establece con firmeza que el relato trata de alguien ya deshumanizado por su raza y posiblemente ofrecerá con insistencia al público la oportunidad de descifrar la experiencia productora de espaciotiempo de este personaje, a pesar de su ascendencia racial. Se considera a la cuarterona más cerca del blanco, erróneamente infiriendo que la mezcla entre el blanco y el mestizo produce una persona más blanca que un blanco y un negro. Como en la novela Cecilia Valdés, pasa por blanca siendo hija de blanco y mulata, pero se considera mulata. Esto podemos analizar en cuanto a *La cuarterona*.

b. El diálogo

Mientras *Petrona y Rosalía* es una novela corta, *La cuarterona* es una obra de teatro, mas son comparables porque Félix Tanco basa su novela en el diálogo como recurso principal del texto, imitando así varios aspectos de la estructura literaria de un libreto teatral, lo que utiliza Alejandro Tapia para construir *La cuarterona*. En ambos textos, los diálogos entre los personajes construyen el movimiento de la trama de diferentes maneras. Quisiera destacar este patrón en la narrativa de Tanco, primero porque dicho esquema fue analizado profundamente en el capítulo segundo donde analizo las voces de los personajes en *La cuarterona*.

En la segunda parte del primer capítulo de esta investigación hago hincapié en la caracterización de los personajes y sus diferentes interacciones entre sí como eje principal que sostiene la trama del relato. El diálogo entre los personajes puede ser considerado como una forma de representación de los deseos y las exigencias de cada cual. Por ejemplo, el ama Concepción llama a Petrona “negra”, tanto porque Petrona es negra como porque no es blanca como el ama. En esta parte de la investigación quisiera evaluar brevemente cómo Tanco utiliza el diálogo en su obra también como una de las técnicas literarias principales de todo el relato.

Concepción almuerza con don Antonio después de su llegada del ingenio Santa Lucía donde dejaban a Petrona como castigo por su embarazo. Don Antonio reporta que Petrona ha parido una hija mulata. Esta situación provoca en doña Concepción angustia y asco. Me enfoco específicamente en el diálogo en esta parte entre doña Concepción y don Antonio, justo antes de la interrupción de la voz narrativa que poco después del inicio de la conversación trasforma su significado y la importancia de la escena. El diálogo construye dos imaginarios específicos que retornan a la *racialización*. Según la voz del personaje de Concepción, Petrona es una sinvergüenza por haberse metido con un hombre blanco. Don Antonio no está de acuerdo y dice que el “sinvergüenza” en la situación es el hombre blanco quien la sedujo y la enamoró. Entonces, según lo que plantea el diálogo en esta parte del relato, hay dos configuraciones o existencias que componen la figura de *Petrona*. Me interesa describir estos imaginarios contruidos por el diálogo entre los mencionados personajes como el contraste entre dos signos partiendo de la teoría de Ferdinand Saussure.

Si Petrona es un signo, en el caso de doña Concepción, Petrona es la unión entre su doble condición como mujer y como negra, y su sexualidad “sinvergüenza”. Su condición como mujer y negra es físicamente evidente, mas sugiero que es en este caso este lazo que vemos entre su

raza y género lo que es su significado. Así entonces, su sexualidad “sinvergüenza” es el significante. En el caso de don Antonio, Petrona es la unión entre la misma doble condición como mujer negra y la presente situación, seducida y presumidamente violada por un hombre blanco. Vemos aquí cómo el autor Tanco construye espacio a través del diálogo sobre Petrona. Petrona, como signo, envuelve su propio cuerpo como mujer negra y lo que produjo, una hija mulata. Todo esto es yuxtapuesto con las perspectivas diferentes que tienen doña Concepción y don Antonio. Concuerta, además, con la tesis de Lefebvre, el espacio implica movimiento, está presente el espacio de Petrona. El espacio de Petrona no es reducido a la simplicidad de su raza, más bien “implica múltiples conocimientos” (129). La producción de Petrona no es sencillamente el nacimiento de Rosalía, sino lo que también produjo en doña Concepción, quien la castiga por su sexualidad, perspectivas hegemónicas que contrastan con las de don Antonio, quien reconoce ligeramente la dinámica de poder entre una mujer negra y un hombre blanco en el contexto del relato. El diálogo que tiene don Antonio con su esposa doña Concepción sobre Petrona, quien no estuvo presente para defenderse, demuestra cómo Tanco desarrolla espacios infinitos, a partir de dos imaginarios totalmente distintos.

A diferencia de *Petrona* y *Rosalía* el diálogo en *La cuarterona* crea espacio de una manera más fija porque las conversaciones entre los personajes son el recurso que mueve la trama de la obra. El relato de Tapia no tiene una dependencia en la voz del narrador para interrumpir y manipular de maneras evidentes el desarrollo de la obra. Aquí cabe considerar que ya se observó que en *La cuarterona* está todo el tiempo presente la *intención del performance*. Vemos varias veces cómo las voces de los mismos personajes en el texto y sus interacciones, dirigen y exigen movimiento de los otros personajes. Por ejemplo, en la tercera escena del primer acto, Luis discute con Carlos sobre el personaje de Emilia, la señorita que lo atrae. En esta parte

de la escena se observa varias veces que Carlos, quien en esta situación juega el papel de “oyente”, dirige la conversación. En la escena, Luis hace el acercamiento inicial. Presenta el tema para discutir sus observaciones respecto al tema, y Carlos promete ayudarlo descifrar sus observaciones y apoyarlo. En este diálogo Carlos le dice palabras como “adelante”, “bien, acaba” (74-75) que son señales y mandatos que pueden mover una conversación. Sugiero que este recurso dialógico que desarrolla Tapia en esta escena y en otras de la obra, define el espacio literario del texto con firmeza como una dramatización continua, llena de señales que implican una “práctica espacial” en el texto.

En su capítulo, “Espacio social” Lefebvre presenta su análisis de la “práctica espacial” como una *proyección* sobre un cierto campo. Las prácticas espaciales son representaciones de la producción o de la reproducción del espacio y la relación que tiene la sociedad con el espacio físico. En el caso de *La cuarterona*, se podría relacionar el campo con el mismo relato. Se puede examinar en el presente diálogo entre Carlos y Luis el tema del deseo. Luis revela que tiene deseos por Emilia, Carlos menciona livianamente que su madre quisiera imponerse y obligarlo a casarse con Emilia, pero que tiene deseo por otra. Entonces, los deseos de Carlos y de Luis se revelan de una forma decisiva mediante el drama de sus propios diálogos. Sabemos que el lugar fijo del relato es una casa en la zona de La Habana, Cuba durante el siglo XIX. El diálogo en *La cuarterona* sostiene que la producción de espacio no requiere la mirada de un tercero o un sujeto adicional para realizarse.

c. La voz narrativa

En *Petrona y Rosalía*, la voz del narrador ambienta la obra y con su autoridad se apropia de las acciones de los personajes para manipular los significados, los significantes, y como consecuencia, los signos para continuar el relato. Propongo que esta manipulación se realiza en

lo que establece y considera el espacio social como multidimensional: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido. En su tesis, Lefebvre destaca estas tres dimensiones para examinar las funciones del espacio de manera más adecuada. El espacio percibido compone la práctica espacial o “la estrecha asociación en el espacio percibido entre la realidad cotidiana (el uso del tiempo) y la realidad urbana (las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida “privada”, de ocio)” (97). Se trata de una cohesión entre la producción de espacio y los lugares concretos. El espacio concebido es la representación de espacio que surge a partir de las relaciones que tienen las diferentes producciones que pueden perpetuar o manejan los códigos sociales, por lo que es “el espacio dominante” (97). Por último, el espacio vivido es la complejidad del simbolismo y todo lo que abarca la producción de los espacios de representación. Sugiero que la voz del narrador, de *Petrona y Rosalía* exitosamente entrelaza estas tres dimensiones que define Lefebvre en cuanto al desarrollo del espacio social.

En la segunda parte del relato, cuando don Antonio llega al ingenio Santa Lucía para sacar a Rosalía, la voz narrativa describe el cuerpo físico de Rosalía y la relación que tiene con el entorno. Rosalía es presentada como se suelen presentar los sujetos mulatos en la literatura cubana de esa época; como una persona seductora y natural. Rosalía tiene mucha curiosidad sobre el nuevo ambiente de la casa de los amos. Aquí la caracterización de esta figura viene desde la perspectiva ajena, del narrador y parece implicar que su *naturaleza* está en el riesgo de malinterpretarse, pero al mismo tiempo el narrador establece los límites; “ninguna coquetería ni desenvoltura en sus movimientos fáciles y seductores” (19).

Destaco este riesgo de malinterpretación y lo comparo con el tema de la ambigüedad que examiné en el capítulo anterior donde lo investigo a partir de *La cuarterona*. En el diálogo entre don Crispulo y Emilia, localizado en la tercera escena del segundo acto, don Crispulo aclara y

define la ambigüedad del cuerpo de Julia con certeza. Julia no es blanca porque saben que su madre es una esclava mulata. Sin embargo, en el caso de Rosalía la voz narrativa prefigura su cuerpo “peculiar” como el centro que la iba a convertir en un objeto de deseo para Fernando. La presencia de la voz narrativa en el relato *Petrona y Rosalía* permite la reproducción de espacio. Lefebvre menciona la reproducción como una imitación de “las formas anticuadas sin innovar nada” (196). En el caso del relato de Tanco, la voz narrativa imita y describe las acciones de los personajes. El centro del relato o el espacio principal producido en su apertura fue el embarazo de Petrona y eventualmente el hecho de que su hija tuviera padre blanco: es decir, que su hija es mulata, lo cual todo es relatado por la voz narrativa.

En cuanto a *La cuarterona*, el espacio ya producido en el transcurso del drama fue reproducido mediante la voz de don Crispulo. Julia es definida como una persona cuya raza es limitada por los códigos de la sociedad desde el título, porque es cuarterona. Don Crispulo, en su conversación con Emilia en la tercera escena del segundo acto establece que el cuerpo de Julia es el meollo de la brecha entre ellos y ella, “si no supiésemos que es hija de una mulata esclava, según se dice, tal vez la admitiríamos como a otros que tratan de disimular su origen entre las personas bien nacidas” (103). Don Crispulo como actor dentro del relato produce espacio con sus palabras que concuerdan con los códigos sociales y lo reproduce porque imita el espacio social en su entorno. En fin, en estas escenas comparables, la voz narrativa de Petrona y Rosalía construye un espacio representado (por el sujeto) mientras en el diálogo entre don Crispulo y Emilia el espacio reconocido es un espacio de representación porque es “espacio dominado...pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos” (98 Lefebvre).

Las convenciones del género teatral provocan que el público, o la audiencia en el teatro como los lectores del texto, psicológica y emocionalmente completan la trama a partir de proyecciones personales, esto es: las observaciones que hacen los lectores y espectadores frente a una representación van construyendo el relato de manera personal. Es decir, la diégesis no está controlada por una sola voz, sino en el intercambio de las voces en escena y su relación directa con el espacio escénico. Esto aleja a Tapia del relato y acerca al público. En *Petrona y Rosalía* el narrador es en tercera persona y se clasifica como comentarista. Reconoce sus observaciones y sus reflexiones y las presentan dentro de la escritura acercándose al relato. Sabemos que el autor y el narrador son dos figuras distintas, sin embargo, por su actividad política, habrá que considerar la influencia que tiene Tanco en el desarrollo del narrador de su obra.

Mediante el desarrollo de la voz del narrador, el espacio es percibido y concebido al mismo tiempo. La relación que Rosalía tiene con lo que le rodea es espacio percibido como lo define Henri Lefebvre porque vemos la relación que mantiene la producción (los gestos y el cuerpo de Rosalía) con el espacio temporal y energético (todos los componentes del ingenio). El espacio de Rosalía es concebido porque sufre la distancia de su madre de una manera precisa. Es la representación del espacio. En las mismas descripciones el narrador aclara que cuando Rosalía llega a vivir a La Habana, vive en mejores condiciones estando en la casa de los amos. Vemos en lo que dice el narrador el espacio concebido. El espacio que Rosalía produce como “mulata” es obviamente relacionado a la Cuba decimonónica. Ella no comparte con Petrona precisamente porque esta es negra, castigada, y Rosalía es “atractiva” y según la voz del narrador podría ser un “adorno”. Es la voz del narrador la que abarca estas formas de ver el espacio. En este momento en el relato el narrador explica la condición de Rosalía. La forma en que la voz del narrador *exotiza* <sic> a Rosalía y la convierte en un objeto de deseo, considera la relación que la

violencia puede tener con este proceso dentro del contexto racial presente: “si para algo puso el hombre su mano en esta obra, no fue seguramente para embellecerla y perfeccionarla, sino para degradarla y destruirla” (19). Concluyo entonces que la voz del narrador específica y maneja la diégesis que construye y que las tres dimensiones de espacio presentadas en la tesis de Lefebvre estén entrelazadas. Se complementan una con las otras para formar una triada que demuestra “en una relación dialéctica” en cuanto al “eco, de repercusión y de reflejo” (97).

Además, sugiero que estas dimensiones de espacio no aparecen en el texto entrelazadas, sino separadas, aunque están siempre relacionadas.

Por ejemplo, si analizamos el diálogo que tienen don Crispulo con su hija Emilia reconocemos el espacio percibido cuando don Crispulo comenta sobre la interacción que acababan de tener con Julia, quien los recibió en la casa de la Condesa. La llama “graciosa”, “mal criada”, y “consentida”, quien “trata a todo el mundo como si fuese igual” (103). Emilia complementa las observaciones de su padre y destaca que, aunque “pretende vestir y darse el tono y maneras de señorita, siempre se trasluce su condición” (103). Don Crispulo reconoce que Julia no es igual a ellos y es por eso por lo que menciona la peculiaridad en su acercamiento. Emilia hace una referencia concreta a su condición como la razón por la que ella no es considerada parte de su clase social. Si la condición social de Julia está relacionada al tiempo y así al espacio energético, hay códigos sociales que debería practicar. No los aplicó, y es por eso que don Crispulo y Emilia la critican, puesto que el texto dramatiza la práctica espacial en la escena. El espacio concebido se manifiesta en la incomodidad que siente Emilia con el comportamiento de Julia. Julia se comunicó de una forma que, según Emilia, va en contra de los códigos sociales de la época. En el momento en que don Crispulo le dice a Emilia que Julia es “bonita, fina y elegante” y que, si no supieran que su madre era una mulata esclava, es posible

que la aceptasen, está muy presente el espacio vivido. Julia, a diferencia de Rosalía, representa una complejidad que su época entiende como una monstruosidad, por tener la apariencia de algo que realmente no es, “como otros que tratan de disimular su origen entre las personas bien nacidas” (103). Es decir, Julia simboliza la ambigüedad racial por tener la posibilidad de ocultar su origen. En *La cuarterona* la autonomía de las dimensiones de espacio social; espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido es un poco más notable que en *Petrona y Rosalía*.

d. Los lugares físicos sintetizados

Ambos textos están ambientados en La Habana durante el siglo XIX, marcado el lugar por graves patrones y cambios sociopolíticos y económicos ya examinados brevemente en el primer capítulo. Los textos, de una manera precisa, utilizan los aspectos de la Cuba decimonónica en su textualidad. Sugiero que el texto *La cuarterona* podía haber sido ambientado en otro sitio, como en Puerto Rico, por ejemplo. Aunque Cuba es fundamental para las facultades españolas en cuanto al sistema esclavista en América, es importante notar que uno entre los únicos aspectos característicos de la naturaleza de Cuba que se representa en el drama está la mención de la macagua, una fruta abundante en Cuba, que de igual forma se encuentra en otros países. Los espacios físicos en *Petrona y Rosalía* se limitan a dos zonas específicas; la ciudad y la zona rural del ingenio Santa Lucía. Dentro de estas zonas principales, el narrador señala diferentes lugares que marcan los cambios necesarios para el transcurso de la obra.

El relato comienza en la casa de los amos don Antonio y doña Concepción, específicamente en su comedor “espacioso” (9). Destaco que el uso del adjetivo en este escenario es particular ya que a través del libro los elementos estéticos se encuentran en las acciones y en las interacciones entre los personajes. El narrador sitúa el relato en varios lugares dentro de la casa: la cocina de los amos, el aposento del matrimonio, el calabozo, la sala, la oficina casera de

don Antonio y el cuarto del hijo Fernando. Dentro de cada lugar físico de la casa, las ocurrencias se distinguen porque se rebelan contra el uso predeterminado del espacio por parte de los cuerpos de los personajes. Por ejemplo, el aposento del matrimonio es utilizado para que don Antonio pueda recuperarse de sus problemas de salud, pero muere. La guardarraya entre los diferentes campos agrarios en el ingenio es para la entrada y la salida del ganado, las personas y las máquinas, pero es donde Petrona se rinde en sus esfuerzos para volver a la casa de los amos en La Habana. Se describe la casa de la mayorala, la cocina y el comedor dentro de la casa en Santa Lucía, el bohío y la guardarraya entre los cañaverales. El narrador utiliza estos espacios como marcadores de las transformaciones en el relato. Por ejemplo, en el caso del bohío, es el lugar donde vivía Petrona antes de trabajar en la casa de los amos, y es el lugar adonde vuelve como parte de su castigo por estar embarazada. Petrona pare a su hija Rosalía en el bohío. En su adolescencia, los amos llevan a Rosalía a La Habana y poco después vuelve a estar con su madre porque está embarazada. Petrona se encuentra enferma en el bohío y eventualmente fallece. Como cuenta el narrador 15 años después Rosalía y su hijo mueren “en el mismo bohío de la primera” (35). Si el espacio es apropiado, penetrado por otros espacios, cabe considerar que Tanco utiliza el espacio del bohío como un ejemplo de la dominación de la naturaleza dentro del capitalismo que pretende dominarla. Es decir, el bohío se construye como albergue o área de descanso. Fue usado por los amos, las personas que pretenden defender la hegemonía, como lugar de castigo para Petrona y para Rosalía. Pero, en el caso de estos personajes marginados, los cuerpos se apropian del bohío para convertirlo en el lugar de sus respectivas muertes. El bohío sirve como ejemplo de que el espacio “construido” o “social” puede ser penetrado por el espacio de la naturaleza (el cuerpo).

La voz narrativa del relato también destaca diferentes espacios que no se utilizan como parte de las ocurrencias presentes en el relato. En la caracterización del hijo Fernando, el narrador menciona ligeramente los diferentes colegios donde en algún momento estudió durante su niñez. Además, describe las calles que utilizaba para correr caballos de una manera agresiva, buscando llamar la atención de las mujeres de la ciudad. En este punto de partida, el narrador enseña cómo Fernando domina el espacio con sus movimientos y como consecuencia lo produce.

En *La cuarterona*, los lugares físicos juegan un papel muy alejado del transcurso del texto porque no representan de manera fija las transformaciones en el texto, como he mostrado en *Petrona* y *Rosalía*. Lo que marca dichas transformaciones son las entradas y salidas de los personajes, marcadas por el flujo del diálogo, como ya se exploró en el segundo capítulo de esta investigación. Se podrían mencionar todos los lugares físicos incluidos en esta representación: la recámara de Carlos, la sala de la Condesa, el cuarto de Julia y el pasillo o un área neutral entre el cuarto donde descansa Julia por su mal estado de salud.

Cabe añadir que Tapia también incorpora lugares físicos que no participan en el desarrollo de las acciones, sino que representan la caracterización de los diferentes personajes. Por ejemplo, en el caso de Luis (y de una forma particular de Carlos también), se destacan sus relatos sobre los diferentes lugares específicos en Francia, como el restaurante y la discoteca. Representan en el texto el movimiento espacial y también se acercan al tema del deseo. La ausencia del uso de lugares físicos en el texto sostiene que la obra, cuya intención es abarcar el performance, queda dentro de la imaginación y la autonomía de la conciencia del espectador o lector. Es decir, en *La cuarterona*, el espacio creado a través de la ausencia del uso de marcadores espaciales como se ve en *Petrona* y *Rosalía* promueve el establecimiento de una relación entre el texto y los lectores como participantes, aunque en mi análisis de las entradas y

salidas, por ejemplo, hay implicaciones respecto al espacio que ya he explicado en el capítulo precedente.

II. La raza

El cuerpo es uno de los ejes de análisis tanto en la presente tesis como en el estudio realizado por Henri Lefebvre en su obra. Entre los argumentos principales que propongo en esta tesis sobre la configuración de los cuerpos de los personajes se reconoce que no ocupan espacio porque este ya está ocupado, no por los cuerpos, sino por las experiencias vividas en ellos. En concordancia completa con lo que destaca Lefebvre, los cuerpos de los personajes son espacios y al mismo tiempo producen ese espacio mediante su relación con su entorno, es decir, mediante su relación con “las leyes del espacio”. Lefebvre describe estas supuestas leyes como leyes de naturaleza. A la hora de descifrar la sociedad, o es decir, el espacio social, se reconoce que también existen “leyes”²² que gobiernan o por lo menos intentan gobernar a los cuerpos. Se combinan entonces, las dos conglomeraciones de leyes (las leyes de la naturaleza y las leyes hegemónicas) para configurar la realidad social experimentada de diferentes maneras por todos los sujetos. Esta perspectiva desarrolla una mirada contrahegemónica para observar la sociedad y los cuerpos porque reconoce la preexistencia de la naturaleza y el choque que se forma cuando los sujetos se apropian de lo natural. Partiendo del texto de Lefebvre, la sociedad está compuesta por diferentes códigos, y siempre hay un reglamento que la moviliza a través de las diferentes interacciones entre los cuerpos desde su adentro y su afuera. Tanto *Petrona* y *Rosalía* como *La cuarterona*, son obras creativas que examinan el complejo tema de la raza situando como

²² Lefebvre llama estas leyes de espacio, las leyes de discriminación (218). Aclaro que habla sobre los movimientos fijos que hacen el cuerpo en la espacialidad de su entorno. Todos los cuerpos tienen sus formas particulares de negociar la realidad a la que están subyugados, pero no pueden salir o separarse de la realidad. El cuerpo puede moverse lineal, bilateral o circularmente que no se puede quitar. Argumento, que las leyes de discriminación en el espacio surgen mediante la hegemonía, es decir las prácticas hegemónicas.

protagonistas los sujetos femeninos marginados por su doble condición, una negra, una mulata y una cuarterona. Esta tesis no es entonces un estudio sobre el sujeto afrodescendiente, es un estudio sobre la configuración de espacio a partir del concepto de la mulatez como pretexto y este espacio que se produce, como se ha visto hasta aquí, es distinto y dependiente de que la raza negra esté yuxtapuesta con la raza blanca.

a. Los sujetos blancos

En los textos, la raza de los diferentes personajes es uno de los aspectos que define cómo se manifiestan las relaciones de poder entre los sujetos. En *Petrona y Rosalía* los personajes blancos en su totalidad asumen un estatus en el relato que los personifica como los que mantienen el poder social por encima de los negros o los sujetos mezclados. La doña Concepción es incesante en su forma de castigar a Petrona y después a Rosalía y mandarlas a trabajar y a parir en Santa Lucía. Don Antonio y el hijo Fernando expresan su poder social de una manera fija porque violentan a sus esclavas y no sufren consecuencias jurídicas relacionadas a estos acercamientos sexuales.

En *La cuarterona* me parece que hay más diversidad entre los personajes blancos porque se subrayan las diferentes realidades socioeconómicas de una manera contundente. Por ejemplo, Luis es un hombre blanco, pero no es presentado como amo, mayoral o profesional como la Condesa o su hijo Carlos. Tampoco es noble como don Crispulo. Es simplemente un hombre blanco con sueños de medrar socioeconómicamente sin trabajar, lo que en la época se conocía como un *dandy*. Se podría argumentar que en *Petrona y Rosalía* se toca el tema de las dificultades económicas, pero sugiero que no son comparables porque se sitúan exclusivamente dentro del pretexto del ingenio y de la trata de esclavos. En *Petrona y Rosalía* los personajes blancos secundarios como por ejemplo el doctor Lucas, o el marqués de Casanova, también

representan cierta estabilidad dentro de sus posiciones en la jerarquía social-racial. El doctor Lucas no se encuentra en una condición ni parecida a la de Luis de *La cuarterona*, quien por casualidad es también médico. Sugiero que la caracterización de los personajes blancos en *Petrona y Rosalía* se destaca porque el tema del blanco criollo pueblerino no tiene tan fuerte presencia en este relato como en *La cuarterona*.

b. Los sujetos afrodescendientes

A la hora de examinar brevemente las semejanzas y las particularidades de la caracterización de los personajes afrodescendientes en las obras, el primer aspecto que se destaca es la diferencia racial entre las protagonistas correspondientes y la implicación de esa diferencia. *Petrona y Rosalía* es un relato que se trata de una mujer negra y su hija mulata cuyo padre es el amo. *La cuarterona* trata de una cuarterona, como bien señala el título: la hija de una mulata desconocida en el texto y un amo blanco. A partir de estos personajes mezclados surgen problemáticas que nos pueden llevar a analizar la raza en el texto como espacio, como se verá en adelante. La mulatez de Rosalía la subyuga a un proceso de exotismo según lo que observa el narrador. Eventualmente este exotismo la convierte en un objeto de deseo, pero esta experiencia de Rosalía es cambiante. Me refiero a cuando doña Concepción se entera de que está embarazada de su hijo Fernando. La llama “negra”, devolviéndola a la parte de su origen que la excluye de la legitimidad. En el caso de Julia, reitero que parece blanca, pero que los personajes a su alrededor saben que no es blanca porque saben de dónde es su madre, aunque su madre no tiene muchas referencias claras en la obra. Cuando Emilia se siente insegura durante la fiesta de bodas, ella llama a Julia “mulata” del mismo modo que la doña Concepción llama a Rosalía negra. Este juego de palabras implica una ambigüedad racial que obviamente sirve como un eje que fundamenta el transcurso de los relatos de maneras únicas.

En el caso de los personajes secundarios esclavizados, hago hincapié en Agustín de *Petrona y Rosalía* y en el esclavo Jorge de *La cuarterona*. Son dos hombres esclavizados que juegan el papel de “transportador”. Agustín es arriero y prepara a Petrona para irse al ingenio y le entrega la carta formal al mayoral en la que se describe el castigo que debía recibir según los amos. A Jorge, lo conocemos como persona que observa a Julia desde un principio a petición de Carlos. Gestiona la recogida de la medicina de la botica para Julia mientras está enferma. Al final del drama es la misma medicina que Julia utiliza para suicidarse. Las historias no se tratan de estos personajes secundarios que apenas aparecen en los textos, pero cabría considerar la importancia de su participación en las tragedias. Petrona muere, enferma en el ingenio. Julia se suicida con la medicina de la botica. En estos procesos de muerte el cuerpo de Petrona y Julia representan la naturaleza que se rebela contra la tragedia impuesta, que estuvo presente mucho antes de sus muertes. Sus cuerpos se escapan y se rescatan de las experiencias, revelando así entonces la importancia del “movimiento” de la afro descendencia en el ámbito social.

Para evaluar este movimiento de la afro descendencia evaluó la muerte de Petrona, Rosalía y Julia. En *Petrona y Rosalía* los dos sujetos protagónicos están todo el tiempo marginados por el sistema esclavista mediante el poder de los amos y los mayorales. Mientras tanto, en el caso de *La cuarterona*, Julia, indirectamente marginada por la jerarquía racial, no es esclava en el mismo sentido en que los personajes Petrona o Rosalía, quienes nacieron y murieron en un bohío en un ingenio. Julia no puede alcanzar sus deseos, no puede casarse con el hombre que ama porque ella no es suficientemente blanca. Al final de los relatos, Petrona, Rosalía y Julia mueren trágicamente. Petrona muere por una enfermedad, Rosalía (y su hijo) mueren a causa de las complicaciones del parto y Julia se suicida.

Aquí me interesa unir el tema de la afro descendencia orgánica, es decir, el ser y existir como descendiente de personas africanas o negras con la muerte. Para Petrona la afro descendencia enmarca la totalidad de su existencia, entonces muere cuando su cuerpo no aguanta más la violencia del ingenio. Para Rosalía, la afro descendencia es lo que la vincula con su madre, la única referencia concreta que tiene a su alcance sobre su origen mezclado, y muere pariendo. Finalmente, para Julia la afro descendencia es lo que la “mancha” y la excluye de lo que “parece ser”, entonces se suicida porque no hay forma de escaparse. Con esto concluyo que, en *Petrona* y *Rosalía* la afro descendencia implica una continuidad—Rosalía prácticamente imita a su madre, pero rompe con el proceso de la imitación al parir un hijo mortinato. Mientras en *La cuarterona* la continuidad de la afro descendencia y su producción espacial es inevitable.

c. La continuidad en el espacio abstracto

Esta tesis entiende la raza como una construcción social movедiza que reduce los cuerpos a su aspecto físico, mayormente a su color de piel en concordancia con los códigos de la sociedad. La raza es entonces visual, espectacular delante los ojos de los demás en un espacio dado. Esto abarca el complicado tema del espacio abstracto. En *La producción de espacio*, Lefebvre destaca que el espacio abstracto es creado por los espacios sociales mediante procesos capitalistas. Se refiere a la apropiación de la naturaleza en el mismo sentido en que se construye un centro comercial desapareciendo los árboles o “el alejamiento de la naturaleza” (108). Partiendo de este punto, sugiero que, se podría analizar la configuración de los cuerpos-espacios en los textos de esta manera. En estas obras el espacio abstracto es entonces no solamente el espacio de la raza, sino también todo lo que constituye la raza, es el espacio de la jerarquía racial claramente establecida por el sistema esclavista que identifica generalmente los sujetos esclavizados y los sujetos no esclavizados a base de su color de piel. En términos sencillos: los

procesos sociales señalados en los textos se apropian de los cuerpos de los negros para someterlos al sistema esclavista como los esclavos. Los blancos no parecen ser dominados por ningún grupo étnico. Sin embargo, partiendo de los trabajos sociopolíticos de Tanco y del mismo Tapia y finalmente de sus colegas abolicionistas, sabemos que existe una brecha entre los peninsulares y los criollos. Es decir, aunque los cuerpos de los blancos criollos no están subyugados a un sistema, sugiero que algunos sujetos blancos en los textos se apropian de sus propios cuerpos para asumir el papel de “amo” o “mayoral”. El sistema de esclavitud relatado en los textos fue establecido por los ascendientes de los sujetos criollos, no por ellos. La manera más explícita de entender la función de este sistema es descifrarlo como el marco entre el “yo” y “el otro” o el establecimiento de una frontera dicotómica que pretende ser severa y divide la población a base de raza. Los textos de Tanco y Tapia, problematizan esta dicotomía con sujetos femeninos que no caben dentro de un solo espacio.

Henri Lefebvre propone que, la meta del espacio abstracto es la homogeneidad. La homogeneidad se refiere a la tendencia de uniformar una entidad que tiene diferentes elementos únicos, Lefebvre afirma que el espacio abstracto “reduce las diferencias o particularidades existentes” (110). En el contexto de las obras estudiadas, sugiero que, la homogeneidad se refiere a dedicar espacio para los negros que en el contexto de la esclavitud son deshumanizados como “ganado” y dedicar espacio para los blancos. Hacia un análisis de las relaciones raciales expuestas en las obras mediante una lectura cautelosa del trabajo de Lefebvre; los personajes Rosalía y Julia interrumpen la producción del espacio abstracto producido por la jerarquía racial o el sistema esclavista con la producción de su propio espacio como sujetos cuya raza no cabe dentro de los códigos puestos por la misma jerarquía. Sugiero que, en *La cuarterona* Julia sirve como un ejemplo más allá de la realidad de lo que es no caber dentro de la dicotomía racial. Esta

protagonista también expone la característica irónica en el espacio abstracto, partiendo de la referencia que hace don Crispulo sobre personas que disimulan su conexión ancestral con la negritud porque parecen blancas como Julia. Cabe considerar que la falta de reconocimiento de la heterogeneidad social en personajes como Julia, afrodescendientes que no tienen rasgos africanos, demuestran la capacidad que tienen tanto los sujetos blancos como los sujetos negros de homogeneizar racialmente una sociedad. Entonces, la sociedad que reduce los cuerpos a su aspecto físico tendría que buscar otras formas para establecer los códigos de raza que promuevan y sustenten el sistema esclavista. De una forma muy fuerte *La cuarterona* revela que el sistema esclavista impuesto por los españoles estaría abocados al fracaso total. Aunque no está explícito en la obra de teatro, se puede inferir que, de esta forma, fracasaría la economía de los criollos porque está vinculada a las facultades impuestas por el imperio. Además, al no modernizar los medios de producción (por seguir dependiendo de la mano de obra esclava), no se lograría el salto cualitativo capitalista de acceder a la producción manufacturera, que hubiera supuesto su ingreso en el capitalismo, y se quedó como mero productor de materia prima, según Moreno Friginals.

La novela de Félix Tanco está más basada en la identidad criolla porque problematiza las brechas raciales y la segregación. La voz narrativa desarrollada por Tanco parece reconocer que el cuerpo negro o el cuerpo afrodescendiente es tan capaz de producir espacio como el cuerpo blanco-criollo. El patrón de experiencias vividas compartido entre Petrona y Rosalía y destacado en el primer capítulo de esta investigación confirma la dominación que la naturaleza puede obtener y ejercer sobre el espacio del capitalismo. Al final del relato, doña Concepción reconoce la pérdida monetaria que sufren ella y su hijo Fernando por las muertes de Petrona, Rosalía y el

hijo de Rosalía. Esta ligera referencia económica acerca el texto al límite al cual están sometidos los criollos que participan dentro de un sistema manejado por las facultades peninsulares.

d. Topos versus logos

Para continuar el análisis me centro en la “competencia” entre el espacio de los cuerpos de Petrona, Rosalía y Julia y el espacio abstracto de la jerarquía racial. En el sentido matemático, la disposición o la relación entre los espacios puede analizarse desde su topología. La topología se refiere al estudio de las propiedades de un espacio geométrico que transforma el espacio sin alterarlo por completo. La matemática española, Marta Macho-Sadler destaca en su estudio “¿Que es la topología?”, que se utiliza para solucionar varios problemas en el estudio de la geometría, sobre todo, busca entender las diferentes propiedades que producen, por ejemplo, la continuidad. Para entender el fundamento del campo, Macho-Stadler describe el círculo como un espacio topológicamente equivalente a la elipse. Ambos espacios son unidimensionales y tienen la misma formación, una línea continua totalmente conectada que no se rompe. La elipse en este contexto puede ser entendida como un círculo estirado o el círculo podría ser como el elipse encogido. La elipse y el círculo también son topológicamente equivalentes al triángulo o al cuadro. Todas las figuras se realizan con una sola línea continua sin cruces. Este estudio no pretende tratar el espacio como matemático. Sencillamente de la misma forma en que Lefebvre utiliza conceptos matemáticos para analizar las configuraciones de espacios, profundizo sus puntos sobre la posesión de un topos que tienen los cuerpos en su propio entorno. Entonces, un espacio topológico tiene propiedades de continuidad.

El topos dentro del contexto de un espacio topológico se refiere a la orientación y los límites de ese mismo espacio. Los cuerpos, como espacios entonces poseen un topos, como bien

argumenta Henri Lefebvre²³. El mejor ejemplo de la autonomía del topos que posee un cuerpo en la noveleta *Petrona y Rosalía*, fue explorado en el primer capítulo partiendo de la situación de Petrona y Rosalía, cuyos cuerpos resistían el aborto provocado por la medicina del doctor. Antes de que exista la profesión del “médico” y la medicina que pretende provocar abortos, existe la capacidad de reproducirse como vemos con estos dos personajes. La resistencia de los cuerpos de estos personajes concuerda con la teoría de Lefebvre, quien dice que “antes de la inteligencia analítica, que separa el intelecto, mucho antes que el conocimiento formal, hubo una inteligencia del cuerpo” (222). La naturaleza de los cuerpos de Petrona y Rosalía y cómo reproducen y que al fin de cuentas paren, representan esta inteligencia. Volviendo a los apuntes sobre el espacio abstracto o el espacio de la jerarquía racial de aquellos tiempos, son dos mujeres esclavizadas sometidas físicamente al poder que asumen los mayores y los amos. Los mayores y los amos pretenden tener todo el control sobre estos sujetos porque son esclavas. Como bien dice Lefebvre surge el logos, es decir la inteligencia de la conciencia racional. Esta inteligencia analítica busca dividir la realidad. Entonces los amos creen que pueden mantener la situación de las esclavas porque asumen el poder “capitalista”, es decir se apropian de la naturaleza, se apropian de los cuerpos de las esclavas.

Para el propósito de este análisis comparativo entre las obras, me parece pertinente hacer hincapié en dos relaciones: la relación que tienen las protagonistas con el espacio abstracto y la relación que tienen sus adversarios con el espacio abstracto. En el caso de *Petrona y Rosalía*, la meta aquí es analizar la relación entre Petrona y Rosalía y la jerarquía racial, y comparar esta

²³ Lefebvre escribe que, “Como marcas afectivas parecen más tardías y reservadas a pocas especies. La intencionalidad es un desarrollo posterior que acompaña al del cerebro y las manos. Sin embargo, muy pronto, las huellas y las marcas asumen un papel en la vida animal. Los lugares se marcan y remarcan. En el principio fue el Topos. Antes, mucho antes del advenimiento del Logos y en el claroscuro de la vida primitiva, lo vivido tenía ya su racionalidad interna; la experiencia vivida estaba producida mucho antes que el espacio pensado y el pensamiento del espacio comenzaran a representar la proyección, la explosión, la imagen y la orientación del cuerpo”. pp. 222

relación con la que tienen los amos, doña Concepción, don Antonio y el hijo Fernando, de la casa habanera con la misma jerarquía racial. Aparte de no responder a la medicina del aborto, el cuerpo de Petrona es capaz de parir una hija cuyo origen forma parte de las personas que son sometidas bajo el sistema esclavista y de las personas que asumen el poder en el mismo sistema, es decir los que someten. El parto de Petrona y de la misma manera la existencia de su hija mulata Rosalía desenmascaran la frontera que el espacio de jerarquía racial pretende establecer entre los sujetos, así como pretende establecer fronteras en todos los espacios abstractos. Irónicamente, los personajes blancos, también desenmascaran esta frontera. Concepción cree que tiene control sobre su esposo, pero Petrona está embarazada por el acercamiento de don Antonio. Don Antonio cree que tiene control sobre Petrona, pero la medicina del aborto no funciona. Concepción cree que tiene control sobre su hijo, pero Rosalía está embarazada por Fernando. Concepción cree que tiene control sobre el embarazo de Rosalía, pero la medicina del aborto no funciona. En fin, todos los personajes nombrados en esta sección revelan desde sus propias realidades el límite del espacio abstracto. Sugiero que esta relevación que se despliega por el transcurso de la obra hace que el espacio abstracto sea penetrable.

En el caso de *La cuarterona* utilizo como ejemplo de la naturaleza del cuerpo, el suicidio de Julia. Aunque el suicidio no es para nada natural de la misma forma en que es natural un embarazo, la muerte es una parte natural del proceso de la vida. Son comparables porque el embarazo es provocado por la acción de dos personas. El suicidio es entonces provocado por la acción de una sola persona. En vez de sufrir el alejamiento de Carlos, Julia decide suicidarse. En la medida de lo posible, Julia también evita enterarse de la verdad sobre su origen. En la decimocuarta escena justo antes de la muerte de Julia, Jorge revela que Julia es la hija de don Crispulo, entonces la media hermana de Emilia. En la novena escena del tercer acto, Julia se

encuentra delirante y físicamente enferma mientras la Condesa habla aparte con Carlos sobre la situación. Su propósito es manipular la situación para obstaculizar el amor entre Julia y Carlos; entonces le dice que, Julia es su media hermana. De eso haber sido cierto, hubiese sido imposible el amor o el matrimonio entre Julia y Carlos porque estarían cometiendo incesto. Julia ni siquiera se entera de esta mentira de la Condesa, pero tampoco se entera de la verdad que es revelada por Jorge.

Desde el primer acto de la obra hasta la “derrota” de Julia en el acto final, la Condesa interrumpe cualquier acercamiento posible entre Carlos y Julia. Ejerce su poder en la conversación que tiene con Julia en la sexta escena cuando le obliga a convencer a Carlos a casarse con Emilia para satisfacer sus exigencias. Luego en la obra, en la tercera escena del último acto, planifica el segundo intento de casar a su hijo con Emilia con rapidez. El poder que asume y que ejerce Emilia es más simbólico que literal porque no hace planes, tampoco manipula situaciones a su favor. Ella cree que por ser blanca el asunto de Carlos y el matrimonio ya está a su favor de forma predeterminada. Emilia hace reclamos como en la fiesta de compromiso cuando se niega a estar en competencia con Julia, “una mulata”. De nuevo, observo el reclamo de Emilia cuando dice que “no tiene remedio” porque ya es esposa de Carlos en la decimocuarta escena del tercer acto. Mientras Emilia y la Condesa ejercen el poder que asumen en la obra, los deseos de Carlos y de Julia interrumpen el horizonte ideológico de aquellos personajes. Julia muere y por ello no puede ser “abandonada” por Carlos, tampoco puede ser la que perdió a Carlos ante Emilia. Carlos anula el matrimonio, entonces las exigencias de su madre no serán satisfechas a largo plazo y de esta misma forma Emilia sí pierde a Carlos y es abandonada por él. El espacio de los cuerpos blancos de Emilia y la Condesa cuestiona los límites del espacio abstracto causando una convergencia entre ellas y el espacio de Julia. Es

decir, que el espacio abstracto de la hegemonía racial que pretende establecer límites es interrumpido por los mismos actores que pretenden mantener la hegemonía racial. *La cuarterona* y *Petrona* y *Rosalía* logran revelar la hipocresía de una sociedad que pretende someter a las personas por sus rasgos físicos. Los cuerpos sean negros, sean blancos, sean criollos, sean afrodescendientes o mezclados, son cuerpos, y la inteligencia de cualquier cuerpo supera el sistema al cual está sometido.

TEXTOS CITADOS

Arroyo Martínez, Jossianna. *Travestismos culturales: Literatura y etnografía En Cuba y Brasil*.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.

Betancourt, José Victoriano. “Velar un mondongo”. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Editorial

Letras Cubanas. 2016. pp. 289-295.

Bueno, Salvador. “La Narrativa Antiesclavista en Cuba de 1835 a 1839.” *Cuadernos*

Hispanoamericanos, 1988, pp. 451-452.

Cantar de Mio Cid. Biblioteca Nacional de España, Madrid. 2002.

Carpentier, Alejo. “La música de Cuba.” *Ese músico que llevo adentro*. Siglo XXI editores, 1987.

“Condición.” *Real Academia Española*. Diccionario de lengua española. 23ª ed. 2014

Eguilaz Yanguas, Leopoldo. *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y vascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco)*. La Lealtad. 1886.

Einstein, Albert. “Relativity: The Special and General Theory.” *Special Ebooks*, 1920.

“Espacio.” *Real Academia Española*. Diccionario de lengua española. 23ª ed. 2014.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Editorial Caminos, 2011.

Festinger, Leon. *Teoría de la disonancia cognitiva*. Centro de Estudios Constitucionales, 1975.

Fraunhar, Alison. *Mulata Nation: Visualizing Race and Gender in Cuba*. University Press of Mississippi, 2018.

Freud, Sigmund. *Lo inconsciente*. Larna Ediciones.

García Barrientos, José Luis. “Principios y utilidades en una teoría teatral del texto

dramático.” *Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y del Cuerpo*

Académico de la Facultad de Teatro- Universidad Veracruzana, 2006, pp. 93–114.

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab* (1841), Madrid Letras Hispánicas -Edición Catedra 2017.
- González, Aníbal. “*La Cuarterona* and Slave Society in Cuba and Puerto Rico.” *Latin American Literary Review*, 1980, pp. 47–54.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Associated University Presse, 1986.
- Lacan, Jacques. “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano.” *Lacan Escritos II*, Siglo Veintiuno Editores, 2009, pp. 258–291.
- Lachatañeré Crombet, Rómulo. *El sistema religioso de los afrocubanos y otras influencias africanas en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2001.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros, 2013.
- Macho Stadler, Marta. “¿Que es la topología?” *Sigma: revista matemática*, 2002.
- Malmivuo, Jaacko y Plonsey, Robert. *Bioelectromagnetism: Principles and Applications of Bioelectric and Biomagnetic Fields*. Oxford University Press, 1995.
- Martínez San Miguel, Yolanda. *Coloniality of Diasporas: Rethinking Intra -Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Monte, Domingo del. *Centón epistolario de Domingo del Monte*. v. IV, Ediciones Imagen Contemporánea, 2002.
- Monte, Domingo del. *Centón epistolario de Domingo del Monte*. v. VII, Ediciones Imagen Contemporánea, 2002.
- Moreno Friginals, Manuel. *El ingenio: El complejo económico cubano del azúcar*. Comisión Nacional Cubana De La UNESCO, 1964.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana*. Editorial Letras Cubanas, 1981.

- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: Advertencia De Sus Contrastes Agrarios, Económicos, Históricos y Sociales, Su Etnografía y Sus Transculturación*. Consejo Nacional De Cultura, 1963.
- Pacheco Matos, Armando. *Biografía del Dr. Ramon Emeterio Betances*, Editorial Fundación, 1998.
- Pérez Ortiz, Melanie A. “Historias privadas, litigios públicos: El Aguinaldo puertorriqueño de 1843.” *Revista De Estudios Hispánicos U.P.R.*, XXIX, no. 1 y 2, 2002, pp. 5–14.
- Quijano, Aníbal. “La razón del estado.” *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Consejo Latinoamericano De Ciencias Sociales, 2014, pp. 743–755.
- Ramírez Calzadilla, José. “Religión cultura y sociedad en Cuba.”, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas, 1997, pp. 141-142.
- Rivera Casellas, Zaira. “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres.” *Cincinnati Romance Review*, no. 30, 2011, pp. 99–115.
- Santamaría García, Antonio. “Evolución económica, 1700-1959: De la economía puerto y el contrabando al boom azucarero”. Ed. Consuelo Naranjo Orvio. *Historia de Cuba*. Editorial CSIC, 2009.
- Silva Gotay, Samuel. *Catolicismo y política en Puerto Rico: bajo España y Estados Unidos Siglo XIX y siglo XX*, Editorial UPR, 2005, pp. 85-89.
- Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco*, London, Forgotten Books 2017.
- Stevens, Camilla. “Ponernos el espejo por delante: Staging Race in Alejandro Tapia y Rivera's *La Cuarterona*.” *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 31, no. 2, 2007, pp. 231–248.
- Tanco Bosmeniel, Félix. *Petrona y Rosalía*. Editorial Letras Cubanas, 1980.

Tapia y Rivera, Alejandro. *La Cuarterorna*. Createspace Independent Publishing Platform, 2017.

Touraine, Alain. *Crítica De La Modernidad*. Fondo De Cultura Económica, 1994.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la loma del Ángel* (1839), London, Network Releasing 2007.

Williams, Claudette. "The Devil in the Details of Cuban Antislavery Narrative: Felix Tanco y Bosmeniel's *Petrona y Rosalía*." *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 129-150.

RESUMEN AUTOBIOGRÁFICO DE LA AUTORA

La escritora Dorothy J. Bell Ferrer obtuvo su grado de bachillerato en ciencias políticas con una minoría en literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Kent State ubicado en Kent Ohio. Desde que empezó su carrera ha dado presentaciones respecto a sus temas de investigación, la raza y la literatura hispanoamericana en Depaul University en Chicago, Depauw University en Indiana, Williams College en Massachussets Brooklyn College en Nueva York, la Universidad de Ghana en Acra, Ghana y en el Centro Cultural Africano Fernando Ortiz en Santiago de Cuba.