

# Puertorriqueños:

## Retrato de historias e identidades

---

Maria Jesús Viera

En *La insubordinación de los signos*, al referirse a las relecturas de la memoria del Chile postgolpe, Nelly Richard señala que «[...] fueron varias las obras que buscaron deslegitimar las tradiciones-del Pasado usando el subterfugio de denunciar —parodiándolo— lo que cada disciplina había ritualizado como herencia y patrimonio de lenguaje [...]», haciendo particular referencia a las revisiones que sobre la plástica chilena hacen tres de sus artistas contemporáneos<sup>1</sup>, cuyos trabajos se asocian a «registros subalternos de lo doméstico y de lo popular, de lo urbano, de lo femenino y de lo biográfico-crótico» que se filtran en «el área de representación de la cultura superior para rebatir las jerarquías de raza, clase y sexo [...]»(1994:25).

Más allá de lo que en la cita de Richard podría conducirnos a una reflexión acerca del complejo problema de la subalternidad, lo que nos interesa del fragmento anterior es la discusión que permite acerca de la noción de re-apropiación de las tradiciones como estrategia discursiva para re-batir las jerarquías y los estatutos históricos e ideológicos dominantes. Es decir, más que la negación de estas nociones lo que importa aquí es la revisión, re-posición y re-agrupación de los lugares desde los cuales han sido leídos estos registros tradicionalmente hegemónicos.

Por otro lado, en *La Cámara lúcida*, Roland Barthes desarrolla la idea de que la fotografía no es una copia de lo real, sino «una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte [...]». Lo importante es que la foto posea una fuerza constitutiva y que lo constitutivo de la

Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo» (1989: 154-155). De ahí que concluya que es el poder de «autenticación» y no el de «representación» el que caracteriza al objeto fotográfico.

Estas posiciones, una dirigida a la revisión de la relación memoria-poder en un período preciso de la historia chilena, la otra construida a partir de las reflexiones que la fotografía genera, pueden coincidir para explicar el lugar de la imagen desde su relación con el poder y su posición contingente 'en' y 'para' la historia. Así, la fotografía como fuerza autenticadora del tiempo y dispositivo que deslegitima el pasado a través de mecanismos de re-apropiación del canon, de la teoría, de la Historia y de otros discursos a través de los cuales el poder fija sus interpretaciones del mundo (es decir, los edifica), se hace contra discurso Histórico y autorreflexivo en: *Puertorriqueños. (Album de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)*<sup>2</sup>, una de las obras del escritor boricua Edgardo Rodríguez Juliá.<sup>3</sup>

Este texto, entre ensayístico, visual e íntimo mezcla propuestas teóricas de este fin de siglo<sup>4</sup>, que plantean las relaciones entre imagen y «verdad» histórica, a partir de la revisión de un álbum de fotografías familiares y la reconstrucción, desde de éste, de un siglo de historia puertorriqueña. Al mismo tiempo, de tal revisión parecen surgir los hilos de una ficción que aborda los espacios públicos y privados, por lo general silenciados por las versiones oficiales de la Historia; ficción que deconstruye, en consecuencia, los estatutos que la memoria oficial ha fijado como únicos en el imaginario colectivo.

Revisando la estructura de *Puertorriqueños* podemos distinguir en un primer nivel, el del enunciado, constituido a partir de los «tópicos» de este discurso reflexivo-ensayístico, que trasluce estrechas relaciones con discusiones de la posmodernidad que han ocupado el debate académico de las últimas décadas; entre ellos, la nostalgia, la imagen, la memoria, la identidad, la pose, el subdesarrollo, la situación de colonizado, lo popular, lo doméstico; para construir una ficción histórica sobre Puerto Rico —que vincula lo íntimo con lo público y el carácter oficial con el sumergido—. El segundo nivel se refiere a las estrategias enunciativas, que en gran medida responden a tendencias que vemos repetirse en diversos proyectos de escritura de este fin de siglo: fragmentariedad, hibridez, cita encubierta, parodia, etc. La fotografía se nos presenta como el tercer elemento de este discurso, pero no diferenciado estructuralmente como los dos anteriores, sino entretejido entre éstos; la fotografía es lo que vincula enunciado con enunciación, es motivo y fin último del texto, es el hilo entre el tejido de la ficción, el ensayo y los modos que utiliza la palabra.

La distinción entre estos tres niveles nos reinserta en el vínculo entre poder e imagen, que traíamos a colación al inicio de este análisis, a propósito de la noción de re-apropiación. La intención de Edgardo Rodríguez Juliá

en *Puertorriqueños* es la re-apropiación tanto de la teoría como de las imágenes y relatos de la Historia de Puerto Rico, con el fin de re-batir las versiones oficiales de la identidad y de la Historia. A partir del supuesto de que no existe una Historia única capaz de narrar lo que somos, la identidad no es un lugar homogéneo y fijo sino heterogéneo y movable; leemos, entonces, no la propuesta de otra identidad, sino las múltiples y movibles identidades que existen tras el lugar histórico. Lo que hace posible esa revisión de la Historia, en este caso, es precisamente la fotografía, como estrategia fundamental en *Puertorriqueños*; es ella la que permite volver sobre el pasado para reinterpretarlo; es la imagen la que permite identificar la lectura identitaria oficial como una «mentira», que ha sido leída en la pose como si se tratara de una «verdad».

Porque la palabra ya no conserva el valor de verdad única e insustituible, la imagen construye su propio discurso —y en *Puertorriqueños* se recupera el discurso silencioso de la imagen para reinventar una memoria que diga más que la letra—, y con ella el álbum familiar. Éste, según Rodríguez Juliá, es visto como *tótem*, como un emblema de la transformación sufrida justo por la manía del pequeño burgués —obsesión de clase surgida con la modernidad—, que a través de la fotografía comparte la ilusión (espejismo) de la inmortalidad que antes le pertenecía a la nobleza o a la gran burguesía. Tótem en el que conviven irremediabilmente la vieja y la nueva pobreza: «[...] esa transmisión automática que inexplicablemente se compró para adaptársela al modelo equivocado. La nueva pobreza se traga ese desarrollismo inerme ante la vigencia del pasado aquél en que todo funcionaba a fuerza de ser elemental...» (1988: 14). De ahí el valor de la *pose* que en el retrato de caballete se asumía como símbolo del poder, la fama o el dinero, es el símbolo que en la fotografía recoge la cotidianidad como «emblema del éxito»; «Posar es un acto de fundación [...] es un decir autobiográfico desde las condiciones de clase» (1988, 15). En *Puertorriqueños*, la pose se constituye como un recurso de re-apropiación de la tradición instaurada en el retrato de caballete, releída desde el lugar de la cotidianidad y desde el discurso de la «mentira», desde la posibilidad de fundar desde el no-lugar, tal como dice Sylvia Molloy «la pose dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo» (1994: 134). En otras palabras, al asumir el lugar de la pose desde la re-apropiación de la hegemonía se desmiente el poder de ésta sobre el discurso identitario e histórico, por lo que Rodríguez Juliá puede construir otras historias que narren «lo que somos», porque sólo hemos sido discurso y pose fijados y reproducidos por la tradición.

## HISTORIA CONTRA HISTORIAS: *PUERTORRIQUEÑOS*

En *Puertorriqueños* con respecto a la reflexión acerca de la llegada de los americanos a Puerto Rico se menciona a las fotografías como instrumentos que nombran el nuevo orden: «la cámara, como antes la letra del cronista, sirve para 'fundar' una nueva realidad» (1988, 31). La foto en este texto de Rodríguez Juliá busca re-batir el orden a partir de la mirada, no sólo porque el espectador-lector ve y lee la imagen desde un lugar distinto al orden, sino porque, además, dicha mirada atravesada por la imagen y desde la imagen nos mira también y refleja, como el espejo, nuestros fantasmas, nuestros deseos. La foto como elemento de autenticación y no de representación (Barthes) busca dar cuenta de una realidad, no de la «verdad» oculta tras esa realidad, porque tal verdad no existe, es sólo discurso.

Así, la fotografía como dispositivo de la memoria que permite pensar-crear-rehacer en un nuevo montaje, nos perturba no por lo que representa sino porque en ella está la certificación de la muerte, del transcurrir que nos obliga a replantearnos la legitimidad de nuestros orígenes y a fundar nuevas ficciones que nombren lo que somos.

Entonces nos preguntamos: ¿qué realidad funda la cámara si la foto derrumba las certezas identitarias e históricas? ¿Con cuáles registros opera el discurso en *Puertorriqueños*? ¿Con la Historia? ¿Con el deseo?

La cámara funda la heterogeneidad de los sentidos históricos. En este sentido, el deseo se contrapone a la Verdad como motor escritural; más allá de una noción fija y única, lo que se manifiesta en *Puertorriqueños* es el goce por lo inalcanzable, es el regodeo que la ficción quiere leer en la imagen, es lo mínimo –cotidianidad, retratos familiares, coloquialidad– versus lo trascendente; es la enunciación atravesada por la imagen fotográfica la que nos permite ver la oposición del orden frente a la conciencia de la diversidad performativa del discurso fotográfico.

La Verdad respalda a la Historia al fijar y determinar una conciencia de lo memorable como grande, único y trascendente; el deseo, por el contrario, respalda las historias que privilegian de manera arbitraria lo pequeño, lo cotidiano, el día a día.

Y, por otra parte, ¿qué se puede esperar de este reinado del deseo? ¿Qué ficción otra se construye desde allí? ¿Para qué se decide escribir desde ese lugar?

Al partir de la imagen fotográfica, la memoria individual –e incluso la colectiva– opera como un dispositivo que posee una doble cara: una visible y otra invisible, como lo enuncia Barthes:

... el noema de la Foto es precisamente que *esto ha sido* y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen

para acceder a *lo que hay detrás*: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa (lo que está oculto es para nosotros los occidentales más «verdadero» que lo que es visible). (1989: 172)

La imagen de una foto es la vivencia de una cosa muerta, es la contingencia de un discurso que, a diferencia del texto escrito, tiene su anverso y reverso. En sí misma se devela el negativo de lo que ha sido, de un referente que por un lado autentifica la identidad como lugar narcisista, ideológico, y por el otro, refleja sólo la imagen como resto ausente de ser. Esto es la no-«verdad» tras la imagen: el vacío, la representación del momento en el que, como dice Barthes, «no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro» (Barthes, 1989: 46). Espectro de la realidad, objeto de la cultura, construcción imaginaria que enmascara la Muerte.

En el capítulo XI de *Puertorriqueños*, «Los nenes» leemos:

La foto es la geografía del recuerdo; el álbum viene a ser el mapa, el comentario anotado de esa geografía. Si no conocemos las claves de su significado convivencial, la foto suele convertirse en abstracción siniestra. La fotografía nos explica que la nostalgia es un recuerdo que pretende alcanzar todas las claves de la evocación sentimental. Cuando la nostalgia fracasa, cuando la tierna relación del espectador con la foto no existe, permanece ésta como ruina de la memoria; ya está lista para transformarse en motivo de conocimiento histórico y social. He aquí la aspiración y el sentido último de esta crónica hecha de fotos. (1988: 80-81).

Esta es una de las tantas justificaciones que el mismo texto, *Puertorriqueños*, hace de las estrategias que elige para desplegarse. Dos razones lo motivan, como hemos visto, la necesidad de legitimarse como antificción que difiere del discurso autoritario histórico; la otra, la explicación de una de las posiciones que se puede tener ante el objeto foto frente a la historia —«cuando la tierna relación del espectador con la foto no existe, permanece ésta como ruina de la memoria»—. Es la necesidad de reconocer en la imagen nuestros deseos, es anular la posición inamovible y única de un solo discurso.

Sin embargo, cabe preguntarse ¿por qué Rodríguez Juliá construye una otra historia desde la fotografía —espacio muerto, imagen fantasmal—?

Tal vez para evidenciar que detrás de la imagen no hay más que la nada, no somos más que el discurso que nos nombra; y, precisamente, porque el discurso sustentado por la palabra siempre miente, genera una utopía de lo posible, una construcción de sentidos y valores ideológicamente orien-

tados, la utopía sirve «Para fabricar sentidos. [...] el discurso sobre lo real se hace posible [...] La utopía es familiar al escritor porque el escritor es un dador de sentido: su tarea (o su goce) es dar sentidos, dar nombres» (Barthes, 1997: 88).

Por qué construir una historia a partir de fotografías, porque ésta es un modo discursivo, posee en sí misma un lenguaje al que podemos acceder con más movilidad que con la palabra.

#### AUTORREFLEXIVIDAD DE LA NO-IDENTIDAD

En el capítulo XVI de *Puertorriqueños*, «Voy a cambiar de carro», la voz del discurso se hace protagonista del texto y señala:

Me enfrento a esa foto con una perplejidad irredenta. No recuerdo nada de ese día, pero ahí estoy. Pertenezco al retrato como si fuera personaje de una obra de ficción. Mi memoria no alcanza nada, ni siquiera tropiezo con esa ruina benévola. Se trata de algo que fue, existió, y ahora sólo recupero como una sustancia no sólo vencida por el tiempo, sino también ya por siempre muerta en mi memoria. He sido retratado, luego soy... Pero precisamente ahí está la falacia: Nada de lo que está ahí permanece hoy... (1988: 129)

La conciencia testimonial de la fotografía y de la fragilidad de la memoria detrás de la «verdad», se hacen presentes en esta reflexión, cuyo discurso encuentra sus cimientos en la autorreflexión más que en la autoridad que señala los fundamentos y valores de un colectivo.

Una doble reflexividad genera la imagen en este discurso. Por un lado, desde el título, la idea del colectivo se hace presente a través del álbum de la familia puertorriqueña; que no es el único, sino apenas uno y familiar: ese en el que las historias menores, leídas y miradas desde la imagen —objeto desde el cual se puede leer la voz de la Historia o la voz del otro—, nos conducen a un discurso que cuestiona la idea del colectivo como un todo, ofreciendo, mas no imponiendo, pluralidades imaginarias (ideológicas e identitarias). No al azar *Puertorriqueños* comienza mostrándonos una sala campesina; en ella el collage, la heterogeneidad, la tradición y la modernidad conviven. Esta sala es la presentación del texto y del imaginario e identidad que con él se pretende abordar:

El mundo familiar plasmado en el álbum es imagen de parentesco y expresión de valores. De este modo, en esta pequeña sala campesina el retrato del soldado que un día salió para Corea a defender la democracia se coloca justo al lado de un cromó de almanaque del Papa Juan XXIII. La democracia americana convive con el pietismo católico. ¿Por dónde anda ese re-

corte de Kennedy de mirada soñadora? El chaparro Papa campesino y el católico irlandés demócrata amigo de Muñoz Marín, ¿ese cruce de todos los populismos imaginables!... [...] un Sagrado Corazón de Jesús que adorna el almanaque de la Ferrertería El Molino. El almanaque como contabilidad diaria del tiempo se cruza con un ámbito casi místico de valores. [...] la latita de aceite Tres en Uno es el curalotodo de un subdesarrollo que culmina con las arandelas y los tornillos (1988: 12-13).

Por otro lado, hay una manifiesta autorreflexividad, cuyos linderos se cruzan con la autorrepresentación. Si por momentos la voz discursiva se mezcla entre las voces, las imágenes y las ficciones de los puertorriqueños, este texto es un espacio en el que el «yo» es un pre-texto para el «nosotros». El lugar-autor se hace manifiesto a través de las imágenes que hablan de Edgardo Rodríguez Juliá a partir de un «yo». No es el problema del autor que se nombra, filtra y desvanece con la escritura, como dice Rubén Ríos Ávila (1992)<sup>5</sup>; el que nos interesa en este análisis, sino el lugar «yo» que se ubica desde la voz discursiva —hablante implícito— para hablar acerca de la identidad, concebida, recordemos, como pluralidad.

El capítulo IV de *Puertorriqueños*, «¡Llegaron los americanos!», permite hablar de la idea de identidad relacionada con el colonialismo y el subdesarrollo. La posición crítica de la voz discursiva hace referencia al sujeto Puerto Rico, hecho objeto a través de la fotografía, que llegó a la isla junto con el colonialismo y el civismo americano: «(Nuestra nueva imagen nos resulta tan insólita que parecemos objetos de una manía turística-antropológica, actitud imitada de la pasión yanqui por fijarnos en la química de Eastman Kodak. Somos algo así como seudoturistas en nuestra propia tierra [...])» (1988: 20). Con el colonialismo norteamericano proliferó la fotografía, al mismo tiempo que la heterogeneidad y la fragmentación se sobrepusieron a la personalidad: «¡Qué ominosa esa imagen de la identidad convertida en número! La fotografía ha borrado la persona para convertirse en elocuente documento social. [...] queda la imagen con la dispersión de la personalidad como trasunto de la fotografía [...]» (20).

En *Barthes por Barthes*, el semiólogo francés señala que:

...yo no soy más que el contemporáneo imaginario de mi presente: contemporáneo de sus lenguajes, de sus utopías, de sus sistemas (o sea de sus ficciones), en suma, de su mitología o de su filosofía, pero no de su historia, de la cual sólo habito el reflejo danzante: fantasmagórico. (1997:71)

A partir de esta idea podemos concebir la identidad como el deseo visto en la imagen histórica, porque somos el reflejo de nuestro imaginario, convivimos con nuestro imaginario, pero no con la Historia, sólo somos lo que vemos de nosotros en las imágenes que ella registra.

En *Puertorriqueños*, al hacer referencia a la foto de Arthur Yager junto a su familia, en la toma de posesión en 1913, se construye una ficción relacionada con el exotismo y la amenaza por la realidad futura a vivir por parte de este general, y en medio se coloca una reflexión enmarcada entre paréntesis:

(Setenta y seis años después vería yo en las elecciones, ahí en el cruce de la Avenida gándara con la Barbosa, la misma combinación OLD GLORY con la penca de la palma de cocos: Un camión enorme cargado de simpatizantes lumpen y proletarios del P.N.P. [...] aquel camión era un producto perfecto de estas latitudes: en él se mezclaba una pizca de salvajismo montonero con la insolencia que sólo es posible en estos tristes trópicos, y me refiero a ese ser fresco que en unos de sus límites se topa con cierto narcisismo racial negro y mulato, así como en el otro con un resentimiento social jamás distante del vago recuerdo de la hacienda. [...] una sociedad que nació montada sobre el lomo del esclavo africano. Se trata de establecer atronadoramente mi presencia en la realidad, es decir, de fijar mi presencia en el mundo. Ese títere negro o mulato que habla demasiado duro, que llama la atención con su caminar sinuoso y su vestir barroco, es la voz presente de un pasado racial que las más de las veces no se atrevió a gemir. Aquel camión era fascista en tanto la perfecta convivencia de un talante amenazador y agresivo, por lo menos visualmente) (1988: 21).

No por casualidad Rodríguez Juliá incluye esta reflexión entre paréntesis y justo en medio de la ficción acerca del general Yager, es justo el pensamiento acentuado del «yo» que ve desde el presente la realidad incierta de un nuevo colonialismo que acentúa la diferencia de raza y hace recordar el origen histórico del pueblo puertorriqueño. Tal vez es hacer un paréntesis para recordar lo que se es *fuera* del discurso de la intención cívica norteamericana. Así la fotografía fija la presencia y ausencia en el mundo y la voz discursiva se encarga de traer a la memoria el pasado racial que hoy convive en el mismo lugar junto con el republicanismo norteamericano, y allí se ubica el «yo» discursivo para enfatizar el lugar de la no-identidad, o por lo menos, el de una no única identidad.

Finalmente, el último capítulo de *Puertorriqueños*, «Nos mudamos», concluye el texto pero apertura e incita la reflexión acerca de la identidad, precisamente para explicar por qué el álbum de familia se convierte en un emblema identitario a partir de 1898, cuando las transformaciones del nue-



vo colonialismo van conducidas hacia la progresiva desaparición de la familia; y para exigirnos una posición frente a las imágenes que construyen la Historia: «La memoria tradicional y el tótem familiar serán derrumbados a fuerza de movilidad y desarraigo» (1988: 167). No se proclama una identidad diferente, porque no existe un lugar llamado «La Identidad»; porque la identidad no pasa por la autoridad sino por las identificaciones que capturan/seducen a nuestro deseo. *Puertorriqueños* es la lectura del deseo que se ve en las imágenes; porque no somos ni nos parecemos a las imágenes: nos identificamos con ellas.

Pues, retomando a Barthes, «la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad». (1989: 44). Mirarse en el papel, devenir objeto en la fotografía, parecerse no es ser; habitar un imaginario no significa ser la imagen, identificarse con la utopía y pertenecer a ella.

Así, *Puertorriqueños* puede leerse desde el lugar de la nueva hegemonía, como una nueva forma de legitimidad; o, como se ha desarrollado en este análisis, desde las estrategias que discuten nociones fijas y proponen la idea de múltiples identidades y no otra y diferente identidad; porque *Puertorriqueños* no propone una nueva identidad porque no hay una «verdad» tras ella ni una «mentira» tras la fotografía, sólo discute la identidad histórica y propone lugares, máscaras e identidades.

## NOTAS:

<sup>1</sup> Nelly Richard hace especial referencia al trabajo hecho por Eugenio Dittborn *De la chilena pintura histórica* (Galería Época-1975); Carlos Altamirano, *Revisión crítica de la historia del arte chileno* (Galería CAL-1979); Gonzalo Díaz, *Historia sentimental de la pintura chilena* (Galería sur-1982).

<sup>2</sup> *Puertorriqueños. (Album de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)* —desde ahora se hará referencia a ella en este análisis como *Puertorriqueños*— San Juan: Edit. Playor, 1988.

<sup>3</sup> Edgardo Rodríguez Juliá (nacido en Río Piedras, Puerto Rico, en 1946): escritor considerado tradicionalmente como narrador y cronista. Su figura se ubica dentro de la generación de los setenta, como figura importante dentro de la tradición literaria de Puerto Rico. Entre sus obras están: —clasificadas como novelas— *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994), *Sol de Medianoche* (1995), *Cartagena* (1997), *Pelotero* (1997), —catalogadas como crónicas y ensayos— *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983), *Una noche con Iris Chacón* (1986), *El cruce de la bahía de Guánica* (1989), *Cámara Secreta* (1995), *José Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986) y *Puertorriqueños. (Album de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)* (1988).

<sup>4</sup> En *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Universitat de València, 1998; María Julia Daroqui analiza el problema de la posmodernidad en la narrativa caribañera hispanoparlante de finales del siglo XX.

En su opinión, escrituras como las de Rodríguez Juliá, Jesús DÍaz y Efraim Castillo «[...] resemantizan en sus textualidades tópicos sobre la representación del pasado, la cultura de masas, el kitsch y el camp, la voz del 'otro', e introducen dispositivos narrativos como la parodia, el pastiche, el collage/montaje, el intertexto. Todo ello persigue la finalidad de elaborar una funcionalización discursiva de distinto signo.

Las rebeliones cimarronas, las revoluciones, las invasiones imperialistas, los movimientos independentistas, las dictaduras, el populismo, forjan, entre otros constructos histórico-culturales, la materia narrada de los metarrelatos. Frente a ellos, los actuales textos participan, con un sesgo irónico, de las sospechas que generan las grandes verdades autorizadas. El desvío de las versiones sobre la historia de la más reciente narrativa está orientada a construir un vacío historiográfico de ciertos espacios o sujetos subalternos. El negro, el militante, el sentimiento épico, la santería, la derrota, el pequeño burgués, la mujer, el homosexual, la música masiva, no son tópicos de la Historia con mayúsculas, pues estos *locus* no integran los monumentos culturales. Desde su incorporación, los relatos apuntan a cuestionar la lectura de la historia y los paradigmas construidos de la nacionalidad. Esta estrategia de recuperación o refuncionalización pone sobre el tapete temas *opacados*: el resentimiento, la discriminación, la ortodoxia ideologizante, el logocentrismo, el cuerpo estigmatizado, la cursilería de la cultura popular. Estos signos textualizados recogen su espectro más amplio de las problemáticas nacionales y, más aún, marcan las diferenciaciones de los sistemas culturales y literarios [...]» (1998: 28).

<sup>3</sup> Para abordar este problema en la obra de Rodríguez Juliá, confróntese: Ríos Ávila, Rubén. 1992. «La invención de un autor: escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá». En: *Revista Iberoamericana*. N.º. 162-163, enero-julio.

## BIBLIOGRAFÍA:

### *Directa*

Rodríguez Juliá, Edgardo. 1988. *Puertorriqueños (Album de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)*. San Juan: Edit. Playor.

### *Referencial*

Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Edit. Paidós. —. (1997). *Barthes por Barthes*. (2a. ed.) Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Daroqui, María Julia. 1998. *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Universitat de València.

Molloy, Sylvia. 1994. «La política de la pose». En: Josefina Ludmer (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Richard, Nelly. 1994. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Chile: Edit. Cuarto Propio.

Ríos Ávila, Rubén. 1992. «La invención de un autor: escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá». En: *Revista Iberoamericana*. N.º. 162-163, enero-julio.