

Formalizando la memoria : la estética del agonismo ambivalente en También la lluvia y Conquistadora

Autor(en): **Reimer Recio, Jennifer A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2022)**

Heft 39-40

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047786>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Formalizando la memoria*

La estética del agonismo ambivalente en *También la lluvia* y *Conquistadora*

Jennifer A. Reimer Recio

Oregon State University-Cascades
USA

Resumen: Este artículo utiliza un enfoque de estudios culturales comparativos para analizar dos narraciones actualizadas contemporáneas de la historia colonial en las Américas: la película de la directora española Icíar Bollain, *También la lluvia/ Even the Rain* (2010), y la novela histórica de la autora estadounidense-puertorriqueña Esmeralda Santiago, *Conquistadora* (2011). *También la lluvia* y *Conquistadora* ofrecen casos de estudio en la estética del modo agonístico de recordar, aunque es uno que califico de ambivalente por las formas en las cuales el objetivo de ambos textos promueve la agencia individual y colectiva que está mediada por estrategias narrativas que replican las dinámicas de poder colonial. A través de la metanarrativa, la desfamiliarización, las múltiples perspectivas y otras estrategias que cuestionan la cohesión narrativa y la verdad histórica, el agonismo ambivalente de los textos expone “la colonialidad del poder” a través de los espacios y el tiempo, incluso dentro de las propias obras.

Palabras clave: Puerto Rico, estudios de la memoria, la estética, transnacionalidad, estudios literarios, estudios del cine.

Forms of Memory. The Aesthetics of Ambivalent Agonism in *También la lluvia* and *Conquistadora*

Abstract: This article uses a comparative cultural studies approach to analyze two contemporary re-tellings of colonial history in the Americas: Spanish director Icíar Bollain's film, *También la lluvia/Even the Rain* (2010), and US-Puerto Rican author Esmeralda Santiago's historical novel, *Conquistadora* (2011). *También la lluvia* and *Conquistadora* offer case studies in the aesthetics of the agonistic mode of remembering, although it is one that I qualify as *ambivalent* for the ways in which

* *Agradecimientos:* La autora desea agradecer al profesor Hans Lauge Hansen y al Departamento de español de la Universidad de Aarhus (Aarhus, Dinamarca) por su generosa ayuda en la investigación y redacción de este artículo durante 2015. También, desea agradecer al Departamento de Cultura y Literatura Americana de la Universidad de Bilkent (Ankara, Turquía), que apoyó esta investigación durante un año sabático en 2015. Este trabajo también fue apoyado por el Fondo Austríaco para la Ciencia (FWF) en el marco de la beca postdoctoral Lise Meitner (número M-2354-G30) de 2018 a 2020. Y muchísimas gracias a Gonzalo Recio Fernández por sus correcciones lingüísticas.

both texts' goal of promoting individual and collective agency is mediated by narrative strategies that replicate colonial power dynamics. Through metanarrative, defamiliarization, multiple points and other strategies that question narrative cohesion and historical truth, the texts' ambivalent agonism exposes the coloniality of power across spaces and time, including within the texts themselves.

Keywords: Puerto Rico, memory studies, aesthetics, transnationalism, contemporary literature, film studies.

INTRODUCCIÓN

En el año entre 2010 y 2011 sucedieron dos cosas aparentemente no relacionadas. En 2010, la directora española Icíar Bollain estrenó su película metadramática, *También la lluvia*¹; y, en 2011, la escritora puertorriqueña-estadounidense Esmeralda Santiago publicó *Conquistadora*, su primera obra de ficción histórica. Mientras que *También la lluvia* fue elogiada por la comunidad cinematográfica internacional, la novela de Santiago ha recibido poca atención de la crítica². La película de Bollain, protagonizada por actores célebres como Luis Tosar (España) y Gael García Bernal (México), cuenta la historia de un equipo de filmación multinacional que llega a Cochabamba, Bolivia, para rodar un drama de época de sentido anticolonial sobre la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, destacando el papel del Padre Montesinos como "la primera voz de conciencia contra un imperio"³. Del mismo modo, la novela de Santiago comienza narrando la llegada de los conquistadores españoles a la isla de Puerto Rico desde la perspectiva del pueblo indígena taíno. La novela avanza después a mediados del siglo XIX y sigue la vida de Ana Cubillas, una aristócrata española poco convencional, que toma el control de una plantación puertorriqueña durante los años en los cuales el dominio colonial español en las Américas comienza a desmoronarse.

¹ El guion fue escrito por Paul Laverty.

² Los reconocimientos de la película incluyen 21 premios y 16 nominaciones, incluyendo Mejor Película Latinoamericana (Premios Ariel, México, 2011) y Premio Panorama del Público (Festival Internacional de Cine de Berlín, 2011). Por el contrario, una búsqueda en Google Scholar para "Esmeralda Santiago" y "*Conquistadora*" revela menos de diez citas para trabajos académicos que se centran en la novela y no otros aspectos de la carrera de Santiago.

³ Bollain, Icíar (dir.): *También la lluvia*. Madrid: Morena Films, 2010.

Las dos narraciones difieren en cuanto a origen nacional, género y recepción, pero ambas obras modelan lo que yo llamo un “agonismo ambivalente” como un modo de recordar a través de técnicas estéticas que localizan el colonialismo y sus legados dentro de un modelo espaciotemporal de cuatro dimensiones. A través de la metanarrativa, la desfamiliarización, las múltiples perspectivas y otras estrategias que cuestionan la cohesión narrativa y la verdad histórica, el agonismo ambivalente de los textos expone “la colonialidad del poder” a través de los espacios y el tiempo, incluso dentro de las propias obras.

LA ESTÉTICA DEL AGONISMO AMBIVALENTE

Los estudios de la memoria identifican tres modos de recordar: el cosmopolita, el antagónico y el agonístico. El cosmopolitismo ha gozado de cierta popularidad durante el pasado reciente. Según Bull y Hansen, un *modo cosmopolita* está alineado con el surgimiento del discurso de los derechos humanos en la década de 1990⁴. Dentro de los modos cosmopolitas de recordar, la figura del héroe como objeto de memoria histórica es reemplazada por una atención a las víctimas de la historia (y sus descendientes). Los conflictos se entienden como una lucha entre un bien y un mal universalizados y abstractos, donde la democracia es el bien y el totalitarismo es el poder malvado. El cosmopolitismo trata el contexto histórico en sí mismo como universalizado y trascendido en la lucha más amplia contra el sufrimiento humano. Los críticos del cosmopolitismo lo acusan de subsumir o pasar por alto la sustancia política del conflicto social al servicio de nociones problemáticas de universalismo que son inherentemente centradas en el Occidente⁵. Otros críticos, más prominentemente Mouffe, argumentan:

cosmopolitan discourse, in arguing for solutions built upon transnational institution and universal rights, ignores real and legitimate differences of social and political interests and leaves vital political

⁴ Explican: “the cosmopolitan memory discourse emerged as a result of two different but narrowly intertwined phenomena: the transnational Holocaust memory in the late 20th century, and the growing consciousness of coming to terms with the violent past of the authoritarian regions of the 20th century”: Bull, Anna Cento/ Lauge Hansen, Hans: «On Agonistic Memory», *Memory Studies*, IX, 4 (2016), p. 394, doi:10.1177/1750698015615935 (consultado 15-I-2022).

⁵ Cazdyn, Eric/ Szeman, Imre: *After Globalization*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 28.

questions unanswered for populist nationalists, racists, and fundamentalists to seize upon.⁶

Tales movimientos neonacionalistas globales se basan en reconstrucciones de territorio nacional y formas territoriales de identificación esencializada. Esto a menudo se conoce como el *modo antagónico* de recordar. Donde el cosmopolitismo arriesga promover un modo elitista y despolitizado de recordar, las narrativas fuertemente politizadas del antagonismo amenazan con manipular los eventos históricos al servicio de la creación de mitos culturales-nacionalistas divisivos.

Como respuesta a la necesidad en los estudios de la memoria de idear una alternativa a los modos cosmopolitas y antagónicos, Bull y Hansen identifican lo que llaman el modo *agonístico* de recordar. El agonismo contextualiza el conflicto dentro de circunstancias sociohistóricas específicas para aprender de las múltiples perspectivas de las víctimas, los perpetradores y los testigos externos por igual. Un modo agonístico de recordar expone la construcción social de la memoria colectiva y usa

a multiplicity of perspectives in order to bring to light the socio-political struggles of the past and reconstruct the historical context in ways which restore the importance of civic and political passions and address issues of individual and collective agency.⁷

El agonismo invita a un enfoque bajtiniano de las narrativas históricas, exponiendo la naturaleza construida de la memoria a través de procesos dialógicos abiertos. Al definir el “cómo” así como el “qué” de un modo agonístico de recordar, el agonismo de Bull y Hansen invita a discusiones sobre la estética de los modos de recordar en narrativas que abordan cuestiones de memoria individual y colectiva. *También la lluvia* y *Conquistadora* ofrecen estudios de caso en la estética del modo agonístico de

⁶ “El discurso cosmopolita, al argumentar a favor de soluciones basadas en la institución transnacional y los derechos universales, ignora las diferencias reales y legítimas de intereses sociales y políticos y deja preguntas políticas vitales sin respuesta para que los nacionalistas populistas, racistas y fundamentalistas se aprovechen de ellas” (la traducción es mía): Bull/ Lauge Hansen (2016), *op. cit.*, p. 394.

⁷ “[...] una multiplicidad de perspectivas para sacar a la luz las luchas sociopolíticas del pasado y reconstruir el contexto histórico de manera que restaure la importancia de las pasiones cívicas y políticas y aborde cuestiones de agencia individual y colectiva” (la traducción es mía): Bull/ Lauge Hansen (2016), *op. cit.*, pp. 394.

recordar, aunque es uno que califico de ambivalente por las formas en las cuales el objetivo de ambos textos promueve la agencia individual y colectiva que está mediada por estrategias narrativas que replican las dinámicas de poder colonial.

Los textos modelan un agonismo ambivalente a través de estrategias estéticas que trabajan autorreferencialmente para señalar la forma construida de la narrativa histórica y, por lo tanto, cuestionan la veracidad de las “verdades” históricas aceptadas, al tiempo que postulan un modelado más multidimensional de los pasados, presentes y futuros coloniales y neocoloniales. En estos dos textos, la narrativa histórica específica bajo crítica es un relato eurocéntrico del colonialismo español en las Américas que minimiza la violencia y no considera el punto de vista de los indígenas, esclavos, mujeres y otros excluidos bajo el heteropatriarcado blanco y cristiano. La teoría crítica de la raza y campos similares se refieren a estas narrativas como *master narratives*⁸, es decir, ‘narrativas maestras’. A través de la metanarrativa, los múltiples puntos de vista y la desfamiliarización, ambos textos se proponen criticar las historias oficiales del colonialismo. Dramatizan la memoria como constitutiva del cambio social, presentando la historiografía y las narrativas ficticias como obra de memoria colectiva, identificable a través de técnicas formales que desestabilizan el poder narrativo. Al desenmascarar el pasado “oficial” como una narrativa construida, ambos textos demuestran las posibilidades y limitaciones de una estética en sintonía con la red espaciotemporal de la historiografía.

TAMBIÉN LA LLUVIA: ¿CAMBIO SOCIAL O STATUS QUO?

También la lluvia ha recibido atención de la crítica por las formas en que la película utiliza el pasado para dramatizar la historia más reciente de las “Guerras del Agua” de Bolivia⁹. Cuando el equipo de producción contrata a bolivianos indígenas locales para retratar al pueblo taíno en su *remake* del primer

⁸ O, en español, “la historia oficial”. Las historias oficiales son historias de privilegios raciales, de género, de clase y otras formas de privilegio que llevan a los supuestos de aquellos con privilegios, y nombran los lugares sociales asociados con dicho privilegio como naturales o normativos. Solórzano, Daniel G./Yosso, Tara J.: «Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for Education Research», *Qualitative Inquiry*, VIII, 1 (2002), pp. 23-44.

⁹ P. ej. Luna (2014), Prádano (2014), Moreno (2011).

desembarco de Colón, el equipo se ve envuelto en una pelea por el acceso al suministro de agua, enfrentando a los indígenas con el gobierno y una corporación multinacional. La historia se basa en hechos reales del pasado boliviano reciente. Conocida como la “Guerra del Agua”, el conflicto comenzó en 1999 con la aprobación de la Ley 2029 de Agua Potable y Alcantarillado Sanitario, que privatizó el suministro de agua y lo dejó bajo el control de Bechtel Enterprises, una corporación multinacional. Cuando los precios del agua se dispararon posteriormente en un 300 por ciento, la población local montó una exitosa protesta armada el 11 de enero de 2000.

El guionista Paul Laverty ha dicho en entrevistas que los acontecimientos en Cochabamba en el año 2000 le inspiraron a incorporar “[...] what happened 500 years ago, that massive exploitation, that viciousness” y “tell it through a modern consciousness, and mix it with what I consider to be much more sophisticated exploitation, the stealing of resources today, which is all done through corporate law, international treaties, powerful nations, and trading blocs”¹⁰. Como resultado, las respuestas académicas a la película se han centrado en su relación con otras críticas cinematográficas del colonialismo español,¹¹ o la crítica de la película al neocolonialismo a través del uso de la metanarrativa¹². Luna argumenta que las estrategias posmodernas de la película, particularmente su uso de metanarrativas, pueden “[...] promote a decolonizing reading of historical events”¹³. Según Luna, al fracturar la autoridad de la Iglesia como guardián de la verdad histórica, la película representa posibilidades de cambio narrativo de abajo hacia arriba. Estas críticas involucran un modo cosmopolita de recordar que oscurece

¹⁰ “[...] lo que sucedió hace 500 años, esa explotación masiva, esa saña” y “contarla a través de una conciencia moderna, y mezclarla con lo que considero una explotación mucho más sofisticada, el robo de recursos hoy, que todo se hace a través del derecho corporativo, tratados internacionales, naciones poderosas y bloques comerciales” (la traducción es mía): Walsh, David: «Even the Rain and the need for dealing with complexity», *Socialist Website*, 1-X-2010, p. 2, www.wsws.org (consultado 16-III-2022).

¹¹ P. ej. Luna (2014).

¹² P. ej. Paszkiewicz (2012).

¹³ “[...] promover una lectura descolonizadora de los acontecimientos históricos” (la traducción es mía): Luna, Ilana Dann: «*También la lluvia: Of Co-productions and Re-Encounters, a Re-Vision of the Colonial*», en: Estrada, Oswaldo/ Nogar, Anna María (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tuscon: University of Arizona Press, 2014, p. 198.

las formas en que la película también replica simultáneamente una narrativa eurocéntrica.

Luna y Prádanos también han enfatizado la transnacionalidad del equipo de producción, cuyos miembros vinieron de Francia, México y España, mientras filmaban en lugares de Bolivia. En el análisis de Luna de las técnicas posmodernistas de la película, personajes como el mexicano Sebastián (interpretado por Gael García Bernal) y el español Costa (interpretado por Luis Tosar) tienen una “relación metonímica” con sus países de origen, lo que permite a la película comentar la herencia compartida del colonialismo español en América Latina y también en la España hoy en día, forjando una conexión transatlántica entre México y España¹⁴. Sin embargo, este análisis aplanar importantes diferencias de poder entre las propias colonias españolas, oscureciendo la relación colonial histórica entre México y España y la localización de México en el centro de las operaciones imperiales españolas en las Américas. Bolivia, por su parte, estaba en la periferia de la periferia. Los análisis de cualquier herencia colonial compartida se beneficiarían de un enfoque más matizado de la articulación del poder colonial.

Al igual que Luna, Prádanos también interpreta la película como esencialmente decolonial, utilizando la metanarrativa no sólo para criticar el colonialismo español, sino también para enfatizar los aspectos neocoloniales de la “globalización-como-neoliberalismo”:

De hecho, la película también muestra el modo en que el colonialismo de tiempos de Colón se transforma en un colonialismo interno perpetuado por la policía y por una política boliviana con su discurso reconociblemente moderno-occidental que colabora con un neocolonialismo resultante de la imposición de un mercado global asimétrico representado, por un lado, por la corporación transnacional del agua, y, por el otro, por la administración del rodaje de la meta-película.¹⁵

Como comentario sobre la memoria colectiva, las cualidades metanarrativas de la película visualizan el pasado como un proceso de marginación indígena desarrollado en el siglo XXI como parte de lo que Aníbal Quijano ha llamado la “coloniali-

¹⁴ Luna (2014), *op. cit.*, p. 193.

¹⁵ Prádanos, Luis: «Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollain», *Confluencia*, XXX, 1 (otoño 2014), p. 95.

dad del poder”¹⁶. En otras palabras, la colonialidad del poder describe las formas en que el colonialismo moderno reorganizó tan profundamente el mundo con nuevas ideas de raza y clasificación racial que todavía definen la sociedad moderna. Como Ramón Grosfoguel ha resumido: “A European / capitalist / military / Christian / patriarchal / white / heterosexual / male arrived in the Americas and established simultaneously in time and space several entangled global hierarchies”¹⁷. Identifica quince jerarquías globales interconectadas que constituyen un “sistema mundial moderno”, entre ellas varias que son dramatizadas en *También la lluvia*: una división global del trabajo entre la periferia y el núcleo que se basa en la explotación de la periferia por el núcleo; el establecimiento de organizaciones político-militares controladas por varones; una jerarquía racial global que privilegia a los europeos sobre los no europeos; y una jerarquía de género sexual que privilegia a los varones heterosexuales, lo que Lugones ha llamado el “sistema de género moderno/colonial”¹⁸. Al resaltar las similitudes entre la posición socioeconómica contemporánea de los indígenas locales y los “nativos” bajo una ideología colonial europea, la película traza una línea a través del tiempo y el espacio desde la Europa del siglo XVI hasta América Latina en el siglo XXI. Por ejemplo, la subnarrativa de la lucha local por el control del agua arroja al neoliberalismo, en la forma de una corporación multinacional respaldada por un estado corrupto, como la última iteración de un sistema de explotación de siglos de antigüedad.

Otras continuidades espaciotemporales se hacen visibles en la forma en que el equipo de rodaje trata a los indígenas a través de jerarquías de poder que están tan normalizadas que el equipo no se da cuenta de su complicidad. Este trabajo ideológico se acompaña de estrategias formales de metanarrativa, una

¹⁶ Quijano, Aníbal: «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», *Nepantla: Vistas desde el Sur*, I, 3 (2000), pp. 533-580, muse.jhu.edu/articulo/23906 (consultado 16-III-2022).

¹⁷ “Un europeo / capitalista / militar / cristiano / patriarcal / blanco / heterosexual / masculino llegó a las Américas y estableció simultáneamente en el tiempo y el espacio varias jerarquías globales enredadas” (la traducción es mía): Grosfoguel, Ramón: «Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality», *Transmodernity: A Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, I, 1 (2011), pp. 9-10, <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> (consultado 20-II-2022).

¹⁸ Lugones, María: «Toward a Decolonial Feminism», *Hipatia*, XXV, 44 (2010), p. 742, doi: 10.1111/j.1527-2001.2010.01137.x (consultado 16-III-2022).

estratificación de punto de vista y género creada por el trabajo de cámara, estratificaciones espaciotemporales creadas por alusión, analepsis y cortes entre escenas, y últimamente un sentimentalismo narrativo que mantiene al protagonista español en el centro de la película, desplazando y marginando las experiencias indígenas.

El comienzo de la película utiliza la ironía para introducir el mapeo espaciotemporal que entrelaza el pasado con el presente. Mientras los líderes del equipo (Costa, Sebastián y María) conducen a Cochabamba, María (interpretada por Cassandra Ciangherotti) irónicamente observa: “Estamos en Bolivia. No tiene mucho sentido. Porque estamos a 7,500 pies sobre el nivel del mar, rodeados de montañas y a miles de millas del Caribe”. El tono burlón de María derrumba el momento colonial de encuentro en el Caribe, el momento ficticio de 2000 en Cochabamba y el año 2010, el año de estreno de *También la lluvia*, en una crítica a la verosimilitud. Costa responde, refiriéndose a sí mismo en tercera persona e introduciendo la ideología neoliberal que la película finalmente critica: “No, Costa sabe que está lleno de indígenas hambrientos, y eso significa extras, miles de extras”. Cuando Sebastián se aprovecha de la crítica de María, quejándose de que los extras son quechas de los Andes y no indígenas de las islas del Caribe, Costa se burla: “Desde los Andes o donde sea, son indígenas”. Sebastián protesta, pero Costa responde con frustración: “Ay Sebastián, no seas pesado. Son iguales”. La incapacidad de Costa de diferenciar a los indígenas y sus diferentes trayectorias históricas bajo el colonialismo español lo establece como el verdadero doble contemporáneo de Colón, más que Antón (Karra Elejalde), quien interpreta a Colón en la película dentro de la película.

El entrelazamiento del tiempo de Bollaín se vuelve más claro en una escena posterior en la que los actores y el equipo se han reunido alrededor de una mesa en el jardín de su hotel para ensayar. A través de cambios de punto de vista, la escena desplaza el pasado colonial a un presente neocolonial. Los actores están sentados en una mesa para un “read-through” del guion. Uno lee en voz alta las instrucciones de la escena, estableciendo el punto de vista de la película: “Vemos los rostros sorprendidos de varios niños taínos ocultos entre la vegetación. Desde su punto de vista, vemos a Colón y sus hombres pisando por primera vez el Nuevo Mundo [...]”. De repente, el actor estrella de la película, Antón, interrumpe: “Yo, Cristóbal Colón, humilde sirviente del Rey Fernando de Aragón y de la Reina Isabel de Castilla, en nombre de Jesucristo, hijo del único Dios verdadero,

tomo posesión de estas tierras y mares y todo lo que contienen". Se levanta de la mesa y camina por el césped, todavía hablando, llevando un paraguas que planta en el suelo, reclamando la isla para España. Una toma de media distancia captura a los actores en sus vaqueros y camisetas mientras se reúnen detrás de Antón, sus leales conquistadores.

La película luego corta rápidamente a una toma cercana de dos empleados de hoteles indígenas (irónicamente, intencionalmente o no, interpretados por extras), viendo el ensayo. La siguiente toma, filmada directamente desde detrás del hombro de una mesera, cambia a su punto de vista. Su mirada enfatiza las cualidades extrañas y desfamiliarizantes del cuadro. Cuando, desde fuera de cámara, uno de los soldados grita: "¡Almirante! ¡Rápido! Tienes que ver esto!", la cámara cambia a un primer plano del rostro de la mesera mientras un actor lo mira. Desde este punto de vista, la mujer es exhibida bajo la mirada colonial de la cámara, una posición que los espectadores también estamos ocupando incómodamente. Cuando Antón se acerca a ella, la cámara recorta su punto de vista. Observamos a través de sus ojos cómo Antón se acerca a su oreja izquierda. Este ángulo nos invita a su punto de vista, un posicionamiento ambivalente —apropiativo y empático al mismo tiempo— para el espectador no indígena. Antón se arranca un arete de oro de la oreja y pronuncia: "Oro". Él le pregunta: "¿Dónde está el oro?" A medida que la toma se reduce a su perspectiva, vemos su sonrisa incómoda mientras él le pregunta de nuevo, con voz levantada: "¿Dónde está el oro? ¡Oro!" La mujer echa a sus compañeros una mirada perpleja mientras Antón, ahora enojado, le grita en la cara: "¡El oro! ¡Ya sabes a que me refiero, mujer! ¡¿Dónde está?!". Aquí la cámara se cierne sobre la cara de la mujer, aumentando la tensión del momento. Cuando la situación se vuelve demasiado tensa, Antón rompe con su papel: "¿A quién le importa una mierda el oro? Necesito un copazo, joder". Todos se ríen. Lanza una disculpa a la mujer: "Disculpe, señora. Los actores somos así, somos puros egoístas". Ella asiente con un complaciente "de nada" mientras Bollaín corta a una nueva escena.

En esta interacción ficticia entre Colón y una mujer taína es imposible perderse el mensaje: la historia se repite. De hecho, la conexión de mano dura de la escena entre el colonialismo pasado y el neocolonialismo presente ha invitado a críticos que se centran solamente en cómo la película enfrenta al bien (los indígenas de Cochabamba) contra el mal (los extranjeros) en una historia de redención poscolonial. A través de las travesuras de

Antón, la escena llama la atención sobre los orígenes de la relación entre los españoles y los taínos: el oro, la búsqueda de oro y el sistema socioeconómico global que surge como resultado. Patricia Seed ha mostrado cómo el “encuentro” español con los taínos establece una serie de aportaciones económicas que no sólo inventaron una identidad “india” homogénea sino también:

[...] laid the groundwork for one of the basic principles of modern economics, namely the quantity theory of money: the argument that money supply has a direct proportional relationship with price level. The path from the ‘Indians’ of the Caribbean to market prices and the quantity theory of money was neither a direct nor an inevitable outcome. In its own fashion, however, the creation of conditions for using labour in the Caribbean—and the resulting invention of the ‘Indians’—created the possibility for a rethinking of economic principles and for the emergence of one founding principle of the economics of modern globalization.¹⁹

La articulación del oro a “indio”, explicitada en la escena a través del arete unido al lóbulo de la oreja de la mujer, representa los orígenes mismos de la globalización y al mismo tiempo nos lleva al presente.

Más allá que una comparación entre el pasado y el presente, la escena dramatiza el acto mismo de intentar recrear un archivo histórico precolonial, que durante mucho tiempo ha sido cómplice del proyecto colonial²⁰. Simplemente, los primeros

¹⁹ “[...] establece las bases para uno de los principios básicos de la economía moderna, a saber, la teoría cuantitativa del dinero: el argumento de que la oferta monetaria tiene una relación proporcional directa con el nivel de precios. El camino de los ‘indios’ del Caribe a los precios de mercado y la teoría cuantitativa del dinero no fue un resultado directo ni inevitable. A su manera, sin embargo, la creación de condiciones para el uso del trabajo en el Caribe, y la invención resultante de los ‘indios’, creó la posibilidad de repensar los principios económicos y de surgir un principio fundador de la economía de la globalización moderna” (la traducción es mía): Seed, Patricia: «How Globalization Invented Indians in the Caribbean», en: Sansavior, Eva/ Scholar, Richard (eds.): *Caribbean Globalizations, 1492 to the Present Day*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015, p. 79.

²⁰ Arias, Papá Noel: «Reconstituyendo el Archivo: el Antiguo Mundo Indígena», en: Rodríguez, Ileana/ Szurmuk, Mónica (eds.): *Cambridge Historia de la Literatura Femenina Latinoamericana*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 11-37.

archiveros españoles de América (sacerdotes que se convirtieron en historiadores) tenían poco acceso a los textos indígenas previos al contacto y lo que hacían lo interpretaban selectivamente. Por ejemplo, Arias nota cómo las copias coloniales de los códices Nahuatl oscurecieron las complejas funciones sociales, religiosas y políticas de las mujeres antes de la llegada de los europeos:

There is no doubt that the zealous eye of the friars filtered representations of women according to Europe's patriarchal structures and Christian moral values of medieval origin that served to justify the imposition of colonial structures.²¹

La elección de Antón de atraer a la mesera a la escena y no a su compañero no es coincidencia. Al hacerlo, no sólo realiza el aplanamiento de las identidades indígenas a las que se refiere Seed, sino que también proyecta supuestos eurocéntricos y patriarcales: la pasividad femenina, la ignorancia de los pueblos indígenas y su disponibilidad incuestionable para servir y avanzar en las ambiciones coloniales de España. Él está haciendo un archivo de esta mujer, sin su consentimiento.

Reforzado por un trabajo de cámara que cambia el punto de vista entre Antón, la mesera, y un tercero que presencia la escena (presumiblemente el de Sebastián), la inestabilidad de pasados y presentes hace que los espectadores sean muy conscientes de las diferencias de poder entre los actores y el personal del hotel, entre hombres y mujeres, y entre los extranjeros y los indígenas bolivianos. Lamentablemente, cualquier potencial para una contranarrativa descolonizadora desaparece bajo la frívola disculpa de Antón (*sorry, not sorry*), y el complaciente “de nada” de la mesera cuando se cierra la escena, reinscribiendo las mismas ideas que la película quiere impugnar: la historia será contada por aquellos con poder.

El cine documental de María como “una-película-dentro-de-una-película-dentro-de-una-película” invoca el “realismo” del documental como ejemplo más claro de la construcción de narrativas y verdades históricas. Irónicamente, en el intento de María de documentar “la verdad”, sus esfuerzos desenmasca-

²¹ “No hay duda de que el ojo celoso de los frailes filtró las representaciones de las mujeres de acuerdo con las estructuras patriarcales de Europa y los valores morales cristianos de origen medieval que sirvieron para justificar la imposición de estructuras coloniales” (la traducción es mía): Arias (2015), *op. cit.*, pp. 11-37.

ran aún más la construcción y subjetividad de la narrativa y la contingencia de la verdad histórica. Usando ángulos de cámara, Bollaín superpone múltiples puntos de vista dentro de escenas individuales. Por ejemplo, en una escena inicial, la cámara cambia brevemente desde el exterior de ángulo alto de un vehículo que acelera a través de una autopista en las selvas tropicales bolivianas a un primer plano de Costa, María y Sebastián, dentro del automóvil, de camino a Cochabamba. Vemos a María en el asiento trasero mientras filma imágenes para su documental “making of” – “cómo se hizo”. El cambio del exterior al interior refleja el cambio de género entre el documental y la película, entre la verdad/objetividad y la subjetividad. Estamos en el punto de vista director de María, señalado por el cambio de la película de color a blanco y negro. La escena continúa con estos cambios entre color y blanco y negro. Los cambios plantean preguntas sobre lo que constituye evidencia documental y los límites entre lo ficticio “real” de la película y la ficción pura. Preguntamos: ¿cómo que se crean y “alquimian” (la palabra es mía) las memorias colectivas en archivos históricos?

Durante de la película, la subnarrativa del documental de María cambia para centrarse en Daniel (interpretado por Juan Carlos Aduviri), contratado para interpretar al revolucionario taíno Hatuey. El documental de María enfoca las actividades de Daniel como líder de la lucha local por los derechos de agua. Bollaín dramatiza este cambio de perspectiva de pasado al presente después de una escena significativa en la que los actores ensayan el discurso histórico del Padre Montesinos contra los abusos a los indígenas por parte de España. Durante el ensayo de la escena, los trabajadores del pueblo están construyendo el escenario, pero paran para mirar a los actores. La cámara revolotea entre la recreación histórica y los rostros solemnes y sudorosos de los trabajadores. Indirectamente, a través de imágenes entrelazadas, la cámara comenta la continuidad del pasado en presente.

Bollaín termina la escena a través de la lente documental de María. Por su cámara, vemos a Daniel, con un megáfono en mano, en una calle de la ciudad, reuniendo a un grupo de personas. Grita: “Compañeros, venden nuestros ríos contra nuestra voluntad, venden nuestros pozos, nuestros lagos... ¡y la lluvia que cae sobre nuestras cabezas!”. El cambio a blanco y negro señala los movimientos de tiempo, lugar y género, una estrategia que es tan discordante como conectiva. Temáticamente, la transición de escena yuxtapone la protesta de Montesinos sobre el tratamiento de los indígenas y la protesta social contemporánea

de Daniel, evitando sugerencias indirectas en favor de la comparación directa. Mientras Daniel pronuncia la línea final, la cámara alterna entre el color y el blanco y negro, entre ambas miradas de las dos directoras, Bollaín y María. Esta visión alterna continúa durante el discurso de Daniel, acelerando y logrando enfatizar la diferencia entre la empatía de María y el desapego de Costa hacia la protesta.

La ruptura de la narrativa por las intrusiones formales del documental de María proporciona la estructura estética para la narrativa de redención de Costa. El centro emocional de la película se encuentra en última instancia en Costa, como agente de la historia y agente de cambio. Mientras que la metapelícula sigue una visión cosmopolita de la violencia colonial que arroja a un malvado Colón contra el trágico bueno que es Montesinos (y el documental de María también parece similar, cambiando el neoliberalismo por Colón y Daniel por Montesinos), la película de Bollaín, con su diversidad de perspectivas y presentación de Costa como un perpetrador ambivalente, se esfuerza por un modo agonístico. Desde el principio, Costa ha sido la voz pragmática del resultado final, a veces calloso. Cuando la manifestación se rompe, María le ruega a Costa que le dé el tiempo y los recursos necesarios para filmar un documental oficial sobre el conflicto. Costa la despide por la fuerza: “Yo no voy a gastar un duro más”²². Cuando empuja: “Que no, coño. No soy una ONG, joder. Esta historia no es mía”, a lo que María responde: “Pero estás aquí”. De manera algo predecible, al final de la película, Costa y Daniel se han unido a través de una sentimental —pero melodramática— subtrama que implica el rescate de la hija de Daniel. En la escena final de la película, Daniel le da a Costa un pequeño frasco de vidrio lleno de agua, tanto como agradecimiento como talismán de la memoria, asegurando que a pesar de que el proyecto cinematográfico se ha cerrado a raíz de la violencia estatal, Costa no olvidará su importante lección de empatía humana.

Al final, la película localiza la posibilidad de y para el cambio en la transformación de Costa. Una oportunidad de usar tema y forma para centrar la película en Daniel y la comunidad indígena se descarta al servicio del viaje sentimental de Costa; el agonismo ambivalente del trabajo sobre la memoria de la película cede a una narrativa cosmopolita del bien triunfando sobre el mal.

²² “Un duro” eran cinco pesetas.

CONQUISTADORA: ¿QUÉ SIGNIFICADO TIENE LA “A”?

La novela histórica de Esmeralda Santiago, *Conquistadora*, ofrece una visión transnacional y multidimensional del pasado colonial de Puerto Rico, que se extiende desde España hasta Puerto Rico y los Estados Unidos, mientras que el trabajo de memoria colectiva de la narrativa crea un palimpsesto temporal que intenta desestabilizar la autoridad de la historia oficial. Al combinar el punto de vista de perpetradores y víctimas de la violencia colonial de maneras que expanden y complican estas clasificaciones, Santiago emplea las estéticas de un agonismo ambivalente para comentar el proceso de la memoria colectiva. Técnicas formales como la desfamiliarización, una multiplicidad de voces, estratificaciones espacio-temporales e intertextualidades trazan una genealogía latina a través del espacio y el tiempo y presagian al mismo tiempo que trabajan hacia atrás en un proceso de recuperación histórica centrada en la mujer.

Esmeralda Santiago nació en San Juan, Puerto Rico y se mudó a la ciudad de Nueva York con su familia cuando tenía trece años. Su obra más conocida es una memoria de su experiencia como inmigrante, *When I Was Puerto Rican* (1993). Esta primera entrega de una serie de libros autobiográficos ha sido ampliamente enseñada en escuelas y universidades como un ejemplo de la escritura de la vida de las mujeres, la literatura puertorriqueña, la literatura de la diáspora y en cursos de estudios latinx. Como resultado de su popularidad entre los maestros y las listas de libros más vendidos, María Acosta Cruz argumenta que Santiago es “[...] probably the most famous Puerto Rican writer in the United States [...]”²³. Sus memorias son notables por “[...] the tone of nostalgia for the island’s old-timey ways [...]”²⁴ que se deleita con imágenes exuberantes y románticas de un paraíso agrario que ha perdido su camino²⁵.

²³ “[...] probablemente la escritora puertorriqueña más famosa de los Estados Unidos [...]” (la traducción es mía): Acosta Cruz, María: *Latinidad: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014, p. 162.

²⁴ “[...] el tono de la nostalgia por las viejas costumbres de la isla [...]” (la traducción es mía): Acosta Cruz (2014), *op. cit.*, p. 163.

²⁵ Mientras que críticos como Sánchez González encuentran, en las memorias noveladas de Santiago, la mercantilización de la industria editorial de cierto tipo de “[...] socially upward bound, ‘white,’ and ethnically glossed feminist allegories [...]” (“[...] alegorías feministas socialmente ascendentes, ‘blancas’ y étnicamente glosadas]” de mal gusto a la luz “[...] the worsening poverty among Boricua women and children collectively, in the United States [...]”

La última entrega de memorias ficticias de Santiago, *Conquistadora*, continúa la tradición, establecida con *When I Was Puerto Rican*, de narrar la historia personal como historia colectiva a través de los ojos de una protagonista femenina isleña. Ambientada (en su mayoría) en Puerto Rico durante los años 1826-1865, la novela sigue la vida de Ana Cubillas Aragoso, una aristócrata española, que se casa con un hombre cuya familia tiene una gran hacienda en Puerto Rico. Ansiosa por las aventuras sobre las que ha leído en los diarios de su antepasado, ella y su esposo (y su hermano gemelo) se van a la colonia. La saga de un romance histórico, similar a *Lo que el viento se llevó*²⁶, retrata las luchas y los éxitos de administrar la plantación *Hacienda Los Gemelos*. Escrita principalmente desde el punto de vista de Ana, la novela presenta momentos memorables de cambios narrativos, contruidos al estilo de viñetas, escritas desde el punto de vista de otros (incluidos los indígenas taínos, los esclavos Jacobo, Yayo, Quique y Flora, y el capataz, Severo).

En el enfoque colectivo de la escritura de la vida de las mujeres (la inclusión de diferentes puntos de vista, por ejemplo), tales textos ofrecen una oportunidad para historiar las experiencias que no aparezcan en las historias oficiales²⁷. El uso de Santiago de diferentes puntos de vista en *Conquistadora* sigue una importante tradición de la literatura puertorriqueña popularizada por la exitosa colección de cuentos *Maldito Amor* (1986) de Rosario Ferré. De sus narradoras femeninas en el libro, Ferré ha escrito: “son ellas las que ponen en entredicho la voz del novelista oficial y desafían el mito de cacique héroe”²⁸. Continúa especificando cómo sus narradoras femeninas lo logran: “[...] el lenguaje mismo constituye el centro de la disputa por el poder que llevan a cabo los personajes”. Es en esta tradición en la que

(“[...] del empeoramiento de la pobreza colectiva entre las mujeres y los niños boricuas en los Estados Unidos”), el éxito comercial también ofrece oportunidades para aprovechar la visibilidad pública de las latinas de manera que validan en lugar de explotar (la traducción es mía). Sánchez González, Lisa: *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. New York: New York University Press, 2001, p. 1.

²⁶ En su reseña (un extracto está impreso en el libro), *Publisher's Weekly* nota: “Santiago brings passion, color, and historical detail to this Puerto Rican *Gone With the Wind* [Santiago trae pasión, color y detalles históricos a este Puerto Rico al estilo de *Lo que el viento se llevó*]” (la traducción es mía).

²⁷ Dentin, Simon/ Dodd, Philip: «The Uses of Autobiography», *Literature and History*, 14 (1988.), p. 6.

²⁸ Ferré, Rosario: *Maldito amor, y otros cuentos*. New York: Vintage Español/ Random House, 1998, p. 14.

Santiago se sitúa, una que Marisel Moreno argumenta que ha llegado a definir las narrativas posteriores a la década de 1970 de las mujeres puertorriqueñas: “[...] concealed visions, unexplored histories, silenced voices” y “[...] a critique of historiography [...]”²⁹. Estas autoras privilegian una voz femenina para sus narradoras-protagonistas cuyo compromiso con “[...] questions about the past, history, and cultural identity” subraya “their agency as historical actors [...]”³⁰, desafiando así las suposiciones tradicionales de la escritura de la vida de las mujeres. En la escritura de la vida de Santiago, Moreno identifica el deseo de participar en un proceso de recuperación histórica de “a U.S. Puerto Rican historiographic tradition”³¹. Al construir una genealogía bidireccional de memoria, la novela de Santiago responde a la llamada de Moreno por una mayor atención a “[...] the deeply intertwined relation between self and community, self-life-writing and social Memory”³².

La novela comienza en el mismo momento del primer encuentro colonial, el 19 de noviembre de 1493, como también lo recrea la metapelícula de *También la lluvia*. La recreación de la novela del desembarco de Colón está contada desde el punto de vista de los indígenas taínos. Aquí, es el lenguaje, no los ángulos de la cámara, lo que atrae al lector a su perspectiva:

They came from the sea, their battered sails and black hull menacing the indigo horizon [...]. The men who dropped from the ship were monstrous creatures with shiny carapaces on their chests, upon their heads, and around their arms and shins. They carried spears, flags, and crosses [...]. With these gifts, the *borinqueños* thought, these men encased in metal who rattled every time they moved would climb

²⁹ “[...] visiones ocultas, historias inexploradas, voces silenciadas y una crítica de la historiografía [...]” (la traducción es mía): Moreno, Marisel: *Puerto Rican Authors on the Island and the Mainland*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012, p. 92.

³⁰ “[...] preguntas sobre el pasado, la historia y la identidad cultural” subraya “su agencia como actoras históricas [...]” (la traducción es mía): Moreno (2012), *op. cit.*, pp. 100, 103.

³¹ “Una tradición historiográfica puertorriqueña-estadounidense [...]” (la traducción es mía): Moreno (2012), *op. cit.*, p. 97.

³² “[...] la relación profundamente entrelazada entre el yo y la comunidad, la escritura de la vida propia y la memoria social” (la traducción es mía).

into their enormous sailed canoe and disappear into the same horizon that had delivered them, hopefully never to return.³³

La desfamiliarización permite al lector imaginar a los soldados españoles como Santiago supone que los borinqueños se los imaginaban: grandes, descomunales, monstruosos. Desde los ojos de los borinqueños se nos ofrece una visión alternativa, de confusión, violencia, violación y esclavitud. Al hacer extraña una historia familiar, Santiago, al igual que Bollaín en *También la lluvia*, expone la historia oficial como simplemente un punto de vista, no una verdad inviolable. El distanciamiento de la desfamiliarización, tanto como efecto como afecto, mueve al lector a través del tiempo y el espacio de manera diferente, de “[...] an epistemic hierarchy that privileged western knowledge and cosmology over non-Western knowledge and cosmologies [...]”³⁴ a una cosmovisión indígena con sus propios valores epistémicos y concepciones del espacio y el tiempo.

La desfamiliarización traza un espacio-tiempo indígena de conquista, reforzado por la repetición que desafía una construcción lineal del tiempo. El penúltimo párrafo del prólogo narra el genocidio de los borinqueños:

The *borinqueños* began to die from diseases they'd never known and from infected wounds opened on their backs and arms and legs from whips they'd never experienced. They died in rebellions [...]. They died from exhaustion [...]. They died from terror [...]. They threw themselves into chasms [...]. They drowned in the sea [...]. They fled into the

³³ “Venían del mar, con las velas hechas jirones y su casco negro amenazando el añil del horizonte [...] bajaron hombres que portaban lanzas, banderas, y cruces: seres monstruosos con relucientes caparazones que les cubrían el pecho, la cabeza, los brazos y las piernas. [...] Con estos regalos, pensaban los *borinqueños*, aquellos hombres revestidos de metal que cascabeleaba a su paso subirían a su enorme canoa con velas y desaparecerían en el mismo horizonte por el que lo habían llegado entregado, para no volver jamás”: Santiago, Esmeralda: *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2011, pp. 1-2. Santiago, Esmeralda: *Conquistadora (edición española)*, trad. por Diego Jesús Vega. New York: Vintage Books, 2011, p. 13.

³⁴ “[...] una jerarquía epistémica que privilegió el conocimiento y la cosmología occidentales sobre el conocimiento y las cosmologías no occidentales [...]” (la traducción es mía): Grosfoguel (2011), *op. cit.*, p. 10.

mountains [...]. They died of humiliation [...]. They died in such numbers that their language began to die [...].³⁵

La repetición, en forma de anáfora y paralelismo, enfatiza la omnipresencia del genocidio y ofrece una gramática para las operaciones circulares del tiempo y la memoria, reflejando una cosmovisión indígena en la que el tiempo y el espacio se entienden como circulares, repetitivos e interconectados. Además, al introducir los movimientos no lineales del tiempo, Santiago establece que la narrativa abordará la cuestión de la historia que se repite, al igual que *También la lluvia*.

De hecho, estas primeras páginas recuerdan la escena de *También la lluvia* cuando Antón desfamilariza el jardín del hotel con su interpretación de Cristóbal Colón. La narración de Santiago crea una tensión similar en las relaciones de poder. Por un lado, ver el mundo a través de los ojos de los taínos del siglo XVI crea oportunidades para la construcción de empatía y del despertar de la conciencia. Por otro lado, ocupar la mirada de los taínos del siglo XVI imaginado para nosotros por un puertorriqueño del siglo XXI plantea cuestiones de apropiación cultural: ¿quién tiene el poder de imaginar a quién, y quién *históricamente* ha tenido el poder de imaginar a quién y cómo lo han hecho *históricamente*? Se trata de cuestiones complicadas. Si bien la novela no va tan lejos de vincular el genocidio de los pueblos indígenas con la explotación contemporánea, como en *También la lluvia*, sí nos pide que consideremos las similitudes y las diferencias entre Ana y alguien como Santiago, una puertorriqueña estadounidense del siglo XXI. ¿Cuál es la relación, a través del tiempo y el espacio, entre las latinas de hoy y sus antepasados taínos? Una pregunta fascinante que la novela finalmente desvía a favor de otra: ¿cuál es la relación, a través del tiempo y el espacio, entre las latinas de hoy y sus ancestros femeninos europeos?

Si múltiples voces y perspectivas forman parte de la *estética espacial* de un modo agonístico ambivalente de recordar, la prolepsis y la analepsis conforman una *estética temporal* del agonis-

³⁵ “Los borinqueños comenzaron a morir a causa de desconocidos y por las llagas infectadas que dejaban en sus espaldas, manos y piernas los latigazos que nunca antes habían recibido. También perdían la vida en rebeliones [...]. Y de agotamiento en las minas [...]. Y de terror [...]. Y ahogados en el mar [...]. Y devorados por los tiburones al quebrarse sus balsas cuando intentaban escapar [...]. Otros morían de humillación [...]. Y morían en tales cantidades que su lengua comenzó a desaparecer [...]”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 3. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 16.

mo ambivalente. Siguiendo el prólogo, la narración principal se adelanta en el tiempo a 1826, cuando Ana es una niña, soñando con aventuras lejanas. Pero el siglo XVI hace apariciones fantasmales en el siglo XIX, creando una narrativa con una textura temporal, enfrentando la agencia individual contra la determinación biológica. La pasión por los viajes de Ana se enmarca como una herencia ancestral: “Ana was a descendant of one of the first men to sail with the Grand Admiral of the Ocean Sea himself, don Cristóbal Colón”³⁶. Y por la familia de su padre, Ana está relacionada con tres hombres que estuvieron entre los primeros conquistadores, incluido un don Agustín, el único antepasado que sobrevivió a sus aventuras y regresó a España. Pero Ana no es una descendiente ordinaria. Desde el momento de su nacimiento, la narración sugiere que de alguna manera Ana tiene una mayor afinidad con estos antepasados lejanos que incluso sus propios padres:

If Jesusa hadn't suffered for twenty-nine hours to deliver her into the world, she wouldn't have claimed the small-boned, black-haired, black-eyed girl who looked like no one but the portrait of don Agustín dominating the gallery.³⁷

La descripción de su aspecto físico presagia su obsesión futura con sus parientes conquistadores. Exiliada a la finca de su abuelo durante los meses de verano, Ana descubre un cofre que contiene las cartas y diarios de Hernán Cubillas Cienfuegos, otro antepasado conquistador. Cautivada con este aspecto de su herencia, Ana “[...] spent hours reading his accounts, studying his drawings, trying to imagine what it was like for a pale, blue-eyed Spaniard to encounter the brown, black-eyed natives of the New World [...]”³⁸. La imaginería fenotípica de estos prime-

³⁶ “Ana era descendiente de uno de los primeros hombres que navegaron con Cristóbal Colón, el Gran Almirante de la Mar Océana”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 9. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 21.

³⁷ “Si Jesusa no la hubiera traído al mundo luego de veintinueve horas de sufrimiento, no habría reconocido como suya a aquella criatura pequeña, de ojos negros y cabellos del mismo color, que no se parecía a nadie más que al retrato de don Agustín que presidía la galería”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 10. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 22.

³⁸ “[...] dedicara incontables horas a leer sus relatos, a estudiar sus dibujos, tratando de descifrar los sentimientos de un español pálido y de ojos azules al encontrarse por primera vez con los nativos de ojos negros y piel marrón del Nuevo Mundo [...]”. Santiago (2011), *op. cit.*, p. 16; Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 29.

ros pasajes vincula a Ana con el pasado lejano de don Agustín de ojos negros y también presagia su conexión con sus futuros descendientes. Las imágenes contrastantes entre el “español pálido y de ojos azules” y el cabello y los ojos negros de Ana no se pueden comprender fuera del contexto de las jerarquías de diferencia racial que el colonialismo trae al Nuevo Mundo³⁹. La diferencia que Ana ya reconoce de niña hace gestos hacia la lógica racial del mestizaje, que sigue estructurando la vida social en América Latina y el Caribe como parte de la colonialidad del poder, particularmente en las narrativas nacionales caribeñas de un mestizaje interiorizado que privilegia ser mestizo sobre mulato, silenciando y oscureciendo la negritud y/o indigeneidad⁴⁰.

El colapso del espacio y el tiempo en un palimpsesto textual se encarna “sinecdóquicamente” en la mano fantasmal de don Hernán: “[Ana] felt don Hernán’s hand reaching across the centuries toward her”⁴¹. Los complejos entrelazamientos de tiempo y espacio, que la imagen invoca, incluyen: el pasado del siglo XVI de España; el pasado como genealogía familiar; el presente narrativo del siglo XIX; el momento actual de la publicación del libro en 2011; y el momento presente del lector. El pasaje hace un gesto hacia el destino de Ana en Puerto Rico, sus descendientes y generaciones de futuros lectores. En esta habitación oscura en la España del siglo XIX otros lugares están escondidos: la España de los antepasados de Ana; Puerto Rico como colonia española; Puerto Rico como territorio estadounidense; y los puertorriqueños mestizos de la diáspora estadounidense, a la que pertenece Santiago.

Luego en la novela Santiago invoca prolepsis y analepsis simultáneamente, cuando Ana es adulta. Si la fascinación infantil de Ana por sus antepasados la coloca como sujeta a las operaciones del pasado, presente y futuro, como adulta, Ana ya no es el sujeto pasivo de la historia, atrapada en las garras fantasmales de sus antepasados; ella es activamente consciente de cómo su presente está incrustado en historias más largas y grandes:

³⁹ P. ej. Anzaldúa (2012), Castillo (1994), Lugones (2007, 2010).

⁴⁰ Para la elaboración de mulataje vs. mestizaje: véase Buscaglia-Salgado (2003) y Martínez-San Miguel (2014).

⁴¹ “[...] sentía que la mano de don Hernán se abría paso hacia ella a través de los tiempos”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 18. Santiago (2011), *op. cit.* (edición española), p. 30.

History was both personal and universal, and Ana was conscious that it swirled inexorably whether people paid attention to it or not. [...] She envisioned someone standing in the same spot a century after herself wondering who else had stepped upon that ground, seen that tree, the pond, the stone shaped like a pyramid. Had her conquistador ancestors asked these questions so long ago when they stood on this land, so foreign, so far from Spain?⁴²

Al examinar su éxito ambivalente como patrona, se ve a sí misma como una agente activa de la historia, creando en su momento presente el pasado que el futuro contemplará al mismo tiempo que encarna el futuro especulativo de sus predecesores. Antes de llegar a Puerto Rico, la concepción de Ana de un pasado colectivo se limitaba a ambición personal como herencia, transmitida a ella de una larga línea de conquistadores. Sin embargo, cuanto más tiempo pasa en la isla, más consciente se vuelve de su complicidad individual en las operaciones de la historia, así como de su sentido del papel del individuo en la creación de la historia colectiva. Esta historia que es “a la vez personal como universal”, “se arremolina” no en una progresión lineal desde entonces hasta ahora, allá hasta aquí, sino a través de una red espaciotemporal más compleja donde el individuo es ambivalentemente sujeto y agente, individual y colectivo, víctima y perpetrador. Lo que los pasajes claramente eluden es cualquier autoconciencia por parte de Ana de su complicidad en la violencia colonial. Tal vez es demasiado pedir a un protagonista del siglo XIX, pero ¿es demasiado pedir a Santiago?

Como parte de un agonismo ambivalente, las relaciones ancestrales, fenotípicas e imaginativas de Ana con sus antepasados conquistadores la convierten en una figura perpetradora. Por un lado, como mujer en la España del siglo XIX, Ana está limitada por las expectativas de género y contra las que ella se rebeló. Rechaza la vida “enclaustrada” de la feminidad aristocrática, lee, se identifica con sus aventureros antepasados mas-

⁴² “La historia era a la vez personal y universal, y Ana estaba consciente de que se seguiría adelante como un torbellino inexorable [...]. Se imaginaba a una persona de pie en el mismo sitio un siglo después que ella hubiese desaparecido, preguntándose quién habría pisado aquella tierra, quién habría visto ese árbol, ese estanque, la piedra con forma pirámide. ¿Se habrían formulado esas mismas preguntas sus antepasados conquistadores en aquellos tiempos cuando llegaron a esta tierra, tan extranjera, tan lejos de España?”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 164. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 207.

culinos, y sus primeros encuentros sexuales ocurren con su mejor amiga, Elena⁴³. Siendo generosos, podríamos describir su caracterización como poco convencional, una aspirante a rebelde de género que negocia su agencia lo mejor que pueda. Pero, por supuesto, ella sigue siendo española; todavía es rica; todavía se convierte en una “terratendiente” colonial (la ley española/colonial prohibía a las mujeres poseer tierras, pero todos en la novela reconocen a Ana como la verdadera jefa); todavía se convierte en una dueña de esclavos; todavía golpea a sus esclavos y ordena su castigo público (se siente mal por eso, pero lo hace). Sin duda, es una perpetradora de la violencia colonial. Pero ¿es ella sólo la versión “femenina” de sus antepasados? Si Santiago sugiere la historia como repetición con una diferencia, ¿qué diferencia hace la diferencia? ¿Qué significa la “a” final en “conquistadora”?

En la “a” de conquistadora, la novela de Santiago ofrece una versión centrada en la mujer del pasado colonial e intenta recuperar las historias perdidas de las mujeres coloniales que no tuvieron acceso a la autorrepresentación. Aunque tal vez deseemos que Ana hubiera tomado decisiones diferentes, se hubiera rebelado con más fuerza contra las injusticias de sus mundos, son las ambivalencias de Ana las que subrayan el papel incierto de aquellas mujeres que encarnaron el privilegio racial y de clase, pero soportaron las restricciones del patriarcado.

En la novela, los movimientos a través del espacio y el tiempo que implican a España, África y el Caribe de pasado lejano, pasado cercano, presente y futuro, lanzan un agonismo ambivalente que recuerda lo que Yomaira Figueroa-Vásquez llama “cartografías críticas de racialización” tanto por lo que el texto oscurece como por lo que alude. Como cartografía relacional, “critical cartographies of racialization for Afro-diasporic and exilic peoples outlines the unfixed racial and ethnic ontological and phenomenological experiences that emerge when moving

⁴³ “Era más feliz en los jardines, campos y huertos de la hacienda que en los salones entarimados [...]. Aunque era una niña enclaustrada y atrapada en las expectativas impuestas por la sociedad, se identificaba con la audacidad de los conquistadores [...]”: Santiago (2011), *op. cit.*, pp. 15, 17. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, pp. 28, 30. En el capítulo «El Primer Amor», Santiago describe las primeras experiencias sexuales de Ana (con su mejor amiga, Elena): “They explored each other with furtive, fluttery fingers, hot mouths on cool flesh, wet tongues in salty crevices. So much sensation left her weak” [“Las dos jóvenes se exploraron mutuamente con dedos furtivos y temblorosos, bocas ardientes en carne trémula, lenguas húmedas en salinos intersticios”]: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 18. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 31.

across spatial and temporal locales”⁴⁴. La atención a las cartografías críticas de la racialización en la novela de Santiago ofrece un sitio teórico para cuestionar y complicar la genealogía latina de la novela. ¿Por qué una novela que comienza con un punto de vista indígena e incluye las voces de los africanos de la diáspora en Puerto Rico finalmente utiliza la España del siglo XVI como el prisma a través del cual Ana y sus descendientes son imaginados?

Es útil echar un vistazo a cómo Santiago incluye una presencia “afroatlántica”⁴⁵ en su novela a través de la estética de un agonismo ambivalente. El capítulo «A Song for Mother Earth»⁴⁶, narra la historia de Flora, la esclava personal de Ana a través de una voz limitada en tercera persona que, sin embargo, nos lleva profundamente a la mente de Flora. Flora relata sus primeros años de vida en el Congo, su captura por esclavistas portugueses, siendo subastada y vendida a varios esclavistas coloniales hasta su llegada a la *Hacienda Los Gemelos*. A través de la desfamiliarización y la yuxtaposición, Santiago ofrece la ceremonia de *elima*⁴⁷ de Flora con su pueblo Mbuti como un contrapunto a su bautismo cristiano. Ambos son rituales sagrados que marcan transiciones significativas en la vida de una persona, los recuerdos felices de Flora de la ceremonia *de elima* contrastan con los de su bautismo. Flora recuerda su bautismo cristiano: “A man wearing black robes wet her head and made strange signs around her forehead and lips and said her name was now Flora [...]”⁴⁸. Pero Flora recuerda: “Among her people, she was named Balekimito. When she was blessed with the blood, her clanswomen and friends celebrated Balekimito’s first

⁴⁴ “[...] cartografías críticas de racialización para pueblos afrodiaspóricos y exílicos esbozan las experiencias ontológicas fenomenológicas raciales y étnicas no fijadas que surgen al moverse a través de lugares espaciales y temporales” (la traducción es mía): Figueroa-Vásquez, Yomaira C: *Decolonizing Diasporas: Radical Mappings of Afro-Atlantic Literature*. Evanston: Northwestern University Press, 2020, p. 9.

⁴⁵ Figueroa-Vásquez utiliza el término *afroatlántico* para “señalar o reclamar afrodescendencia o afrodescendiente”, así como para nombrar las formas de racialización y dominación expresadas a través de la anti-negritud (la traducción es mía): Figueroa-Vásquez (2020), *op. cit.*, pp. 3-4.

⁴⁶ “Un Canto a la Madre Bosque”.

⁴⁷ Una celebración del primer período menstrual de las jóvenes en la cultura Mbuti.

⁴⁸ “Un hombre de bata negra le mojó la cabeza y le hizo señales raras en la frente y los labios y le dijo que a partir de ese momento su nombre sería Flora”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 97. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 126.

menstrual period in the *elima* ceremony”⁴⁹. El pasaje continúa describiendo la construcción de la casita *elima* y los consejos que las mujeres jóvenes recibieron de las mujeres mayores durante el ritual. “The days in the *elima* house”, recuerda, “were the happiest time in Balekimito’s life”⁵⁰. Mientras Flora recuerda su solitario y extraño bautismo cristiano con un tono de desapego y pasividad reforzado por la desfamiliarización —fue algo incomprensible lo que le sucedió— la celebración de *elima* fue una de felicidad y alegría comunal. También es importante que Flora recuerde su nombre original. El acto de recordar su nombre Mbuti preserva una cierta, si no agencia, al menos alguna medida de resistencia interna. Aunque tiene poco control sobre su vida física cuando se convierte en esclava, sus recuerdos representan un rico mundo interior de memoria e individualidad.

De hecho, los recuerdos de Flora muestran cómo la escritura de la vida de ella se desarrolla a través de una organización espaciotemporal diferente a la de Ana. El matrimonio heterosexual, cristiano y la ceremonia *elima* marcan (o legitiman) la sexualidad de las mujeres, sin embargo, las formas en que estructuran la vida de las mujeres son profundamente diferentes. Para Ana, es su matrimonio con Ramón lo que marca su paso de niña a mujer, después de lo cual se espera que habite un mundo cada vez más pequeño de hogar y familia. El matrimonio es tanto un final como un comienzo. En contraste, la ceremonia *elima* celebra la entrada de una niña en una comunidad de mujeres y no la transferencia de la responsabilidad patriarcal del padre al esposo. A través de la ceremonia, las niñas son bienvenidas a un mundo de mujeres cada vez más grande. Sus mundos se expanden. Al privilegiar la primera menstruación de una niña entre las mujeres de su clan sobre su matrimonio, la ceremonia *elima* también ofrece una visión alternativa del desarrollo humano y el paso del tiempo, una que es más comunitaria que individual y en la que la sexualidad de una mujer es una ocasión para la celebración y no algo que debe ser contenido lo antes posible a través del matrimonio con un hombre. Por sí mismo, las memorias de Flora no son suficientes para hablar de “resistencia”, debido a las otras formas en que la vida de Flora en la plantación está tan completamente dictada por la

⁴⁹ “Su gente la llamaba Balekimito. Cuando fue bendecida con la primera sangre, las mujeres de su tribu y otros amigos celebraron su primer período menstrual con una ceremonia conocida como *elima*”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 96. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 125.

⁵⁰ “Aquellos días en la casa de la *elima* habían sido los más felices en la vida de Balekimito” (*ibid.*).

violencia del proyecto colonial, pero ofrece una visión activa y alternativa de la vida fuera del colonialismo.

Vale la pena enfatizar que Santiago comienza la historia de Flora en el tiempo y lugar *antes* de su vida como esclava. En lugar de colapsar la vida esclava en una narrativa estática de victimismo, la novela evita un modo cosmopolita de memoria por un modo transnacional y transtemporal que ofrece un agnismo ambivalente. La vida de Flora no comenzó cuando se convirtió en esclava, pero tampoco terminó. En última instancia, la novela posiciona a Flora ambivalentemente como *en su mayoría* sujeto-víctima de la historia (y la narrativa). La inclusión de su perspectiva, aunque lírica y rica, no puede competir cuando Ana ocupa tanto espacio narrativo.

Si «Una canción para la Madre Tierra» ofrece la posibilidad de múltiples perspectivas sobre la historia puertorriqueña que complican la historia oficial y el pasado de la perspectiva de Ana (como perpetradora), es, sin embargo, válido y valioso considerar las limitaciones de apropiarse de la voz de una mujer esclavizada por un escritor mestizo del siglo XXI. Es importante porque las voces de las personas esclavizadas, particularmente de las mujeres del Caribe, no están en los archivos históricos. O están, pero en fragmentos, incompletas, o a través de las perspectivas de otros. Como Marisa J. Fuentes escribe en *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*, tenemos poco registro histórico de voces de mujeres esclavizadas que no fue proporcionada por los esclavistas coloniales blancos (hombres y mujeres) y que no ha sido reconstruido y analizado a través de metodologías limitantes de la supremacía blanca o el deseo de recuperar lo que puede ser irrecuperable⁵¹. El trabajo de Fuentes nos pide que consideremos cómo los intereses de los esclavistas afectan la forma en que documentan su mundo y, a su vez, cómo estos mismos documentos resultan en silencios históricos persistentes⁵². Por supuesto, Santiago está escribiendo *una novela* y participando en actos de imaginación, un proyecto diferente y un tipo de documento diferente a los que Fuentes considera. Sin embargo, la cuestión de la posicionalidad de Santiago con respecto a las voces de las mujeres esclavizadas ofrece una entrada productiva a una conversación interesante. Podríamos preguntarnos: ¿replica la novela de Santiago formas de violencia coloniales y racistas contra la mujer

⁵¹ Fuentes, Marisa J.: *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.

⁵² *Ibid.*

en su narración? ¿Que significa la presencia de breves momentos de voces indígenas y africanas en una novela tan completamente dominada por la voz de un esclavista blanco? ¿Cuándo, dónde y cómo las relaciones de poder desiguales, tanto históricas como actuales, nos piden que reconsideremos quién y qué puede imaginar un artista en su arte? Estas preguntas se descubren mejor a través de la atención del agonismo ambivalente a la multiplicidad, el conflicto y el contexto.

CONCLUSIÓN

También la lluvia y *Conquistadora* se propusieron criticar la historia oficial del colonialismo y sus iteraciones modernas, alentándonos a revisar cómo imaginamos el pasado, como individuos y como colectivo. Modelando un agonismo ambivalente en narrativas de memoria colectiva e individual, ambos textos usan diferentes puntos de vista para exponer la construcción de las narrativas históricas. Al hacerlo, ambos textos muestran el pasado colonial como transnacional y transtemporal, utilizando la estética para exigir, como argumenta el historiador literario chicano Luis Mendoza, que las narrativas históricas sobre el pasado, tanto reales como ficticias, exigen una atención a “[...] how style, purpose, and context function to facilitate and/or constrain our understanding of the past”⁵³. La estética del agonismo ambivalente en cada texto nos invita a cuestionar lo que constituye la verdad histórica y exponer la construcción del texto narrativo histórico. Permiten momentos de desestabilización narrativa donde el deslizamiento entre lo real y lo fabricado revela cómo opera el poder a través del privilegio racial y de género para controlar la memoria colectiva. Irónicamente, sin embargo, estos mismos mecanismos también pueden ser devueltos a los propios textos, revelando cómo ambos replican y realizan ciertos aspectos de la colonialidad del poder⁵⁴.

Como perpetradores ambivalentes de la violencia neocolonial y colonial, Costa y Ana están destinados a encarnar un modo agonístico de recordar. Por un lado, están bien posicionados para emprender el tipo de trabajo de memoria complejo

⁵³ “[...] cómo funcionan el estilo, la finalidad y el contexto para facilitar o limitar nuestra comprensión del pasado [...]” (la traducción es mía): Mendoza, Luis: *Historia: The Literary Making of Chicano and Chicana History*. College Station: University of Texas A&M Press, 2001, p. 15.

⁵⁴ Se refiere a Pérez y Lugones para su teorización de la potencia descolonizada de las contra-narrativas.

defendido por el agonismo. Son “[...] figure[s] around through which the work of cultural memory can be conducted, and by which transcultural, comparative work might take place — a node around which productive tensions and asymmetries between the remembrances of past events can be generated”⁵⁵. Es incómodamente irónico, sin embargo, que los dos textos emprendan una crítica del colonialismo español y sus legados a través de singulares y simpáticos protagonistas españoles. El escarmiento de empatía de Costa tiene un costo, al igual que la elección de poner a una aristócrata española en el centro de la novela sobre el pasado colonial de Puerto Rico.

La desestabilización de las narrativas oficiales y nacionales podría crear una oportunidad descolonizadora para las narrativas de abajo hacia arriba, pero, desafortunadamente, Bollaín y Santiago recurren a estructuras narrativas sentimentales que refuerzan la centralidad de su protagonista español mientras dejan de lado otras voces. El gesto al final de *También la lluvia* inscribe a Costa como un agente de cambio, pero un cambio individual que comienza desde dentro y, por lo tanto, se basa en la narrativa de la redención. La comunidad indígena de Bolivia paga el precio del cambio de Costa, literalmente y figurativamente. *Conquistadora* figura al individuo femenino como agente de cambio histórico que llega a representar una historia colectiva y transnacional de las mujeres, aunque sólo se enfrenta superficial y tangencialmente a la realidad racial del afroatlántico para las mujeres caribeñas y latinas. Además, las mismas cualidades que hacen compleja a Ana la envuelven en un melodrama de plantación-telenovela que diluye el potencial transformador de la novela.

A pesar y debido a sus deficiencias, los dos proyectos demuestran el potencial de un agonismo ambivalente como modo de recordar. La estética del agonismo ambivalente ofrece oportunidades para dar cuenta de múltiples voces, incluidos perpetradores y testigos externos, la intersección de la memoria personal y colectiva como parte de las estructuras narrativas multidimensionales que fomentan la estratificación sobre la lineali-

⁵⁵ “[...] figuras a través de las que se puede llevar a cabo el trabajo de la memoria cultural y mediante las cuales puede tener lugar un trabajo transcultural y comparativo, un nodo en torno al cual se pueden generar tensiones productivas y asimetrías entre los recuerdos de eventos pasados [...]” (la traducción es mía): Crownshaw, Richard: «Perpetrator Fictions and Transcultural Memory», *Parallax*, XVII, 4 (2011), p. 75, doi: 10.1080/13534645.2011.605582 (consultado 15-I-2021).

dad para criticar el pasado como privilegio, un espacio y tiempo moldeados y mantenidos por aquellos con poder.

EPÍGRAFE

Sabe bisabuela, *I just barely thought about you tonight*
For the first time considered I might be related to you
Because we mestiza cafecitas con high cheekbones believe
We're almost ninety-nine percent Indian
And we may be ninety-nine percent right

(De «Preguntas y frases para una bisabuela española»
de Teresa Paloma Acosta⁵⁶)

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Teresa Paloma: *Nile and other poems*. Austin: Red Salmon Press, 2007.
- Acosta Cruz, María: *Latinidad: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014.
- Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/ La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 2012, 4ª ed.
- Arias, Papá Noel: «Reconstituting the Archive: The Ancient Indigenous World», en: Rodríguez, Ileana/ Szurmuk, Mónica (eds.): *Cambridge History of Latin American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 11-37.
- Bollaín, Iciar (dir.): *También la lluvia*. Madrid: Morena Films. 2010.
- Bull, Anna Cento/ Lauge Hansen, Hans: «On Agonistic Memory», *Memory Studies*, IX, 4 (2016), pp. 390–404 (consultado 15-I-2022).
- Buscaglia-Salgado, José F: *Undoing Empire: Race And Nation In The Mulatto Caribbean*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2003.
- Castillo, Ana: *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- Cazdyn, Eric/ Szeman, Imre: *After Globalization*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.

⁵⁶ “[...] apenas pensé en ti esta noche / Por primera vez consideré que podría ser pariente tuya / Porque las mestizas cafecitas con pómulos altos creemos / Que somos casi el noventa y nueve por ciento indias / Y puede que tengamos un noventa y nueve por ciento de razón” (la traducción es mía).

- Crownshaw, Richard: «Perpetrator Fictions and Transcultural Memory», *Parallax*, XVII, 4 (2011), pp. 75-89.
- Dentin, Simon/ Philip Dodd: «The Uses of Autobiography», *Literature and History*, 14 (1988.), pp. 4-22.
- Ferré, Rosario: *Maldito amor, y otros cuentos*. New York: Vintage Español/ Random House, 1998.
- Figuroa-Vásquez, Yomaira C: *Decolonizing Diasporas: Radical Mappings of Afro-Atlantic Literature*. Evanston: Northwestern University Press, 2020.
- Fuentes, Marisa J: *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- Grosfoguel, Ramón: «Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality», *Transmodernity: A Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, I, 1 (2011), <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> (consultado 20-II-2022).
- Levy, Daniel/ Sznajder, Nathan: «Memories of Europe: Cosmopolitanism and Its Others» en: Rumford, Chris (ed.): *Cosmopolitanism and Europe*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, pp. 158-177.
- Lugones, María: «Heterosexualism and the Colonial/ Modern Gender System», *Hipatia*, XXII, 1 (2007), pp. 186-209.
- «Toward a Decolonial Feminism», *Hipatia*, XXV, 44 (2010), pp. 742-759.
- «The Coloniality of Gender», en: Harcourt, Wendy (ed.): *The Palgrave Handbook of Gender and Development Critical Engagements in Feminist Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan Reino Unido, 2016, pp. 13-33.
- Luna, Ilana Dann: «También la lluvia: Of Co-productions and Re-Encounters, a Re-Vision of the Colonial», en: Estrada, Oswaldo/ Nogar, Anna María (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tucson: University of Arizona Press, 2014, pp. 190-210.
- Martínez-San Miguel, Yolanda: *Coloniality of Diasporas: Rethinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Mendoza, Luis: *Historia: The Literary Making of Chicano and Chicana History*. College Station: University of Texas A&M Press, 2001.
- Moreno, Alfredo: «También la lluvia: América redescubre el Viejo Mundo», *Diario Aragónés*, 19-I-2011, www.diarioaragones.com (consultado 16-III-2022).

- Moreno, Marisel: *Puerto Rican Authors on the Island and the Mainland*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.
- Paszkievicz, Katarzyna: «Del cine épico al cine social: el universo metafílmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollain», *Lectora*, 18, 15 (2012), pp. 227-240.
- Prádonos, Luis: «Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollain», *Confluencia*, XXX, 1 (otoño 2014), pp. 87-100.
- Quijano, Aníbal: «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America», *Nepantla: Views from the South*, I, 3 (2000), pp. 533-580.
- Sánchez González, Lisa: *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. New York: New York University Press, 2001.
- Santiago, Esmeralda: *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2011.
- *Conquistadora (edición española)*, trad. por Diego Jesús Vega. New York: Vintage Books, 2011.
- *When I Was Puerto Rican*. New York: Addison-Wesley, 1994.
- Seed, Patricia: «How Globalization Invented Indians in the Caribbean», en: Sansavior, Eva/ Scholar, Richard (eds.): *Caribbean Globalizations, 1492 to the Present Day*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015, pp. 58-82.
- Solórzano, Daniel G./ Yosso, Tara J.: «Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for Education Research», *Qualitative Inquiry*, VIII, 1 (2002), pp. 23-44.
- Walsh, David: «*Even the Rain* and the need for dealing with complexity», *Socialist Website*, 1-X-2010, www.wsws.org (consultado 16-III-2022).

