aparentes rupturas siguen nutriéndose de su propia tradición.

Estamos, pues, frente a una poesía en que la calidad y cantidad son paralelas, fenómeno excepcional, a mi criterio, en América Latina. Esa polifonía poética nos permite pensar que en las últimas tres décadas, la poesía peruana por su alto nivel está entre las mejores de la lengua española, si no es la más vigorosa. El gran mérito de Mazzotti y Zapata es habernos confrontado con la sospecha de esta última posibilidad.

Miguel Aníbal Perdomo
City University of New York

Santiago Colás. *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm.* Durham and London: Duke University Press, 1994.

Santiago Colás, profesor de literatura latinoamericana y comparada en la Universidad de Michigan, replantea a través de su libro el debate sobre la posmodernidad en nuestro continente. Para comenzar, Colás cuestiona las formulaciones ya "clásicas" de Linda Hutcheon y Fredric Jameson sobre dicho tema. En el primer caso, Colás critica la postura "anticontextualista" de Hutcheon planteando la imperiosa necesidad de tener en cuenta las condiciones sociales de producción de los textos para el caso latinoamericano. A Jameson, a su vez, le critica el carácter "totalizador" de su teoría al no tener en cuenta las "especificidades" propias de dicha región. De esta manera, Colás incorpora a su perspectiva de lo posmoderno latinoamericano dos aspectos que fueron centrales en las llamadas, por decirlo de algún modo, teorías de la modernidad; esto es, el contexto político social (desde Marx a Bajtín vía Lukács) y la idea de que existe una especificidad latinoamericana (desde Sarmiento a Lezama Lima pasando por Vasconcelos y Octavio Paz, por ejemplo). En esta perspectiva, pues, la posmodernidad se constituye, según parece, a

partir de las categorías heredadas. Lo nuevo no estaría en la forma, sino en el contenido de las mismas. La existencia de nuevos movimientos sociales y partidos políticos provenientes de la izquierda profundamente transformados en los que se desdibujan las visiones dogmáticas de los sesenta y en los que existiría, según Colás, una visión más pluralista y, por lo tanto, más democrática dentro del contexto general de un capitalismo transnacional es uno de los elementos que configuraría el nuevo contexto político-social posmoderno latinoamericano. Colás, tomando los conceptos de Benjamín Arditi, plantea la movilidad de toda práctica social que muchas veces se ubica en aquellos lugares que han sido dejados de lado como centro oficial de las reivindicaciones sociales; de lo que se trata, pues, es de tener en cuenta todas estas experiencias que desarticulan la idea de lo sedentario en beneficio de una "política del espacio" que actuaría ya no por fuera sino "vía el poder", /.../ "El caso concreto de la revolución sandinista en Nicaragua", dice, "sugiere que el concepto de revolución debe también ser transformado para acomodarse a una creciente flexibilidad, una renuncia al discurso de la ruptura total, y una democratización más amplia" (16). Al mismo tiempo, Colás incluye la idea de "hibridez" de Néstor García Canclini en relación a las prácticas culturales para quien el desarrollo de la modernidad en América Latina ha producido una "masificación" de la alta cultura y una "mercantilización" de lo "popular"; así, la idea de una "pureza" cultural proveniente tanto de la élite como de los defensores de lo nativo desaparece ante la presencia de lo "híbrido" (17). Sin embargo, para Colás, la posmodernidad latinoamericana no sólo se constituye a partir de "las ruinas de la modernidad", como planteara García Canclini, sino también como una respuesta a la posmodernidad americana y europea. Insistiendo en el carácter diferenciado de la región, de lo eterno heterogéneo, lo latinoamericano parecería constituirse

en lo típicamente posmoderno al negar con su existencia sus orígenes mismos: “Una respuesta al trabajo de Jameson debería, pues, ser el de confrontar su concepto propuesto de totalidad global con los detalles de las varias formas locales de políticas culturales” (18).

El trabajo que se plantea Colás es el de observar a través de cuatro textos argentinos, *Rayuela*, *El beso de la mujer araña*, *Respiración artificial* y *La novela de Perón*, la forma en que se expresa la relación siempre problemática con las categorías heredadas de Europa y EE.UU. en un proceso de apropiación y, al mismo tiempo, de resignificación sobre los conceptos de “utopía”, “alienación” e “historia” a partir de su inmediato contexto de producción es en donde se manifiesta “lo distinto latinoamericano”: “La posmodernidad latinoamericana de estos textos debería ser considerada ‘resistiendo la posmodernidad’ en muchos sentidos. /.../ ellos resisten la asimilación dentro de las teorías posmodernistas de Europa y Norteamérica, tales como aquéllas de Hutcheon y Jameson /.../. Ellos resisten local e internacionalmente formas de dominación. Esta resistencia social y política es lo que Hutcheon no puede incorporar dentro de su teoría. Ellos resisten la teoría de Jameson siendo posmodernistas en su resistencia /.../. Así, *siendo* un ‘posmodernismo de resistencia’ estas narrativas *están* ‘resistiendo al posmodernismo’” (18). Atrapados, de esta forma, en lo contradictoriamente posmoderno (se es posmoderno incluso negando tal discurso) las novelas del Río de la Plata deberán, inevitablemente, confrontar su razón de ser a partir de esta contraposición a la perversa red de los discursos generados por la “inteligencia” de los países centrales y, al mismo tiempo, volverse plausibles de una calificación (¿texto moderno o texto posmoderno?).

Dentro de este marco de análisis, Colás postula que la novela de Julio Cortázar, *Rayuela*, constituiría una forma en donde se encuentra proble-

matizado uno de los ideales propios de la modernidad: la idea de utopía. Ubicada en el contexto de la revolución cubana, a cuyo relato histórico le dedica una gran extensión junto con el del surgimiento del foquismo en América Latina a partir de los años sesenta, la novela expresaría las tensiones ya no entre el ideal a perseguir y su posibilidad de realización sino entre la relación misma entre ideales y práctica. Para Colás, no es en la forma del texto, básicamente fragmentado, en donde se plasmaría una resemantización de la idea de utopía, sino en el gesto final del protagonista: en el salto desde la ventana del hospicio Horacio no expresaría la búsqueda de la evasión sino, más bien, el intento de alcanzar el lugar tan largamente buscado durante la novela. En su conexión con lo político social Colás intuye que la idea foquista se encuentra presente en el salto de Horacio; ya no se trata de lugares verdaderamente utópicos, en el sentido de un “no lugar”, sino de la posibilidad concreta de un espacio nuevo constituido a partir de la experiencia, la famosa “praxis”. Horacio ha deambulado por Francia y luego por Buenos Aires sumido en la más plena “alienación” social, intentando superar ese estado a través de distintas experiencias. Su decisión de saltar, es el gesto utópico, en la acepción de Colás, que lo resignifica y “desaliena” del espacio asfixiante que lo rodea; a través de él, Horacio ha “participado” y, por lo tanto, dejado de ser un mero espectador. El peso, pues, debe ser puesto en dicha acción y no en sus efectos posteriores: “Es el salto mismo, el acto o la experiencia, y no lo que le sigue, su significado, en lo que debemos enfocarnos. /.../ Horacio escapa de la encrucijada paradójica y paralizante en la cual él fue atrapado. *Este es el significado del salto en la Rayuela modernista latinoamericana*” (énfasis mío, 62-3). Colás desplaza la interpretación más estructural que ha buscado ver en las innovaciones hechas por Cortázar, la incorporación del tablero al inicio del libro, la proliferación de citas, la posibilidad de distintas lecturas, lo verdaderamente nove-

doso e incluso para algunos “posmoderno” (ver al respecto el análisis que hace Claudia Ferman sobre dicha novela en su libro *Política y Posmodernidad*), hacia un análisis de lo simbólico textual.

Aunque también le dedica un espacio de su análisis a la forma de la novela, Colás plantea la crítica ya largamente vertida sobre toda la experiencia de la vanguardia; hasta dónde, en verdad, un texto puede ser realmente liberado de su “autor” y hasta dónde los lectores son realmente libres de construir su propia lectura sobre el texto. De allí, tal vez, que Colás prefiera privilegiar otros aspectos de la obra del escritor argentino. Hacia el final de esta sección se plantea una lectura “historizada” del “salto” ejecutado por Horacio; se trata, pues, de interpretarlo como una “ruptura utópica”: “Estoy sugiriendo que este salto —en Lenin, James y Marcuse, pero también en la revolución cubana, la nueva izquierda y Cortázar— es la figura de un tipo de ruptura utópica, constituida a partir de una actividad espontánea, que cada uno visualizó como esencial para la desalienación, la realización de una comunidad de seres humanos liberada” (71). Tras este sinuoso recorrido epistemológico, Colás agrega dos aspectos más a tener en cuenta en la nueva reformulación de la idea de utopía; aunque nacida en Europa (Campanella, Moro, etc.) su fuente de inspiración y realización es América (Colón y luego Cuba) y, finalmente, el carácter “purista” que adopta el discurso revolucionario: “La necesidad del salto en Horacio es alimentada precisamente por su frustración en relación a las estrategias heredadas para la transformación humana, no sólo los viejos instrumentos, sino los instrumentos impuros a menudo en estrecha relación con la cosa que ellos supuestamente combaten. En Cuba, la vanguardia de líderes militares y políticos, realizaron genuinas ganancias en términos materiales y sociales, absolutizaron retóricamente estas ganancias en un completo quiebre con el pasado” (74).

Desde la perspectiva posmoderna, plantea Colás, no se concibe ningún discurso reducible a un sólo principio. A partir de los setenta, el movimiento sandinista quebraría con esta idea de borramiento absoluto del pasado generando, en su discurso y práctica, un espacio desde donde “negociar” a partir de una visión de la historia concebida como continuidad y ya no como ruptura.

La novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, se encuentra, según Colás, en un espacio de transición (de la modernidad a la posmodernidad) en el cual se replantea el discurso heredado de la izquierda. Encerrados en la cárcel, los personajes de la novela, Valentín y Molina, ponen en evidencia no sólo lo obvio, el poder del estado sobre los cuerpos de los ciudadanos a través de las instituciones y los discursos, sino la opresión interna de los individuos. Colás plantea que para Puig sin una represión internalizada de los individuos el estado no podría ejercer su poder. De allí, pues, que sea necesario “repensar” la “naturaleza” de las llamadas prácticas liberadoras. El trabajo realizado por Puig en su novela replantea dicha relación entre los individuos y el estado de un modo que va más allá de la “crisis de utopía” como habíamos visto en el texto de Cortázar. Para ello, Puig estructura su texto a partir de dos instancias: 1) la metaficción (las narraciones que Molina hace sobre las películas, por ejemplo) y, 2) la “compleja representación de la dinámica de la prisión”. Desde el comienzo del relato, observa Colás, asistimos a la puesta en marcha del primer nivel, la historia de la mujer gato que se encuentra fascinada por la pantera encerrada en el zoológico; a partir de esta escena, que reproduce a modo de un espejo, a su vez, la condición de preso de quien narra, se ponen en contacto dos discursos, en principio de naturaleza diversa, como son el de la ficción y el de la realidad. Sin embargo, tal oposición es sólo aparente puesto que entre ambos existe una verdadera relación de

dependencia y determinación: “La metaficción versa sobre la construcción social de un texto literario’ o ‘la metaficción versa sobre un texto literario que es construido socialmente” (80). En relación, entonces, a las condiciones de producción de este texto, Colás hace referencia a la crisis concreta de la izquierda en los setenta y, en el caso específico de la Argentina, el clima de terror que se vive desde el gobierno peronista de Isabel (aunque la novela fue escrita en 1973 se plantea que Puig estaba ya refigurando lo que más tarde ocurriría con la dictadura iniciada tres años después). La relación del escritor argentino con sus condiciones sociales de producción se puede ver, para Colás, en la manera que Molina y Valentín buscan, desesperadamente, trascender los límites de la celda. A través de las películas y del estudio, ambos intentan en vano huir de su prisión. No obstante, la cuestión es mucho más compleja puesto que en ellos se revela un impedimento mayor: su propia interioridad. Colás señala, siguiendo la idea de espejo entre la película y la figura de Molina, cómo la mujer gato está atrapada en su propio cuerpo y, por lo tanto, toda huida carece de sentido. Irena, la mujer gato, no puede controlar sus instintos y, entonces, decide ser asesinada por la pantera. Se observa aquí un quiebre en la visión “liberadora” de la película; la mujer no puede escapar no sólo de su prisión material sino de su propia realidad psicológica. Así, Molina y Valentín también acorralados dentro de su yo corporal (el uno sensible, el otro varonil), no pueden derribar las barreras internas que los separan. Por el contrario, lo que se pone en movimiento al comienzo de la novela es un juego de afirmación de identidades que para poder alcanzar su carácter diferenciador necesita “reprimir” aquella parte que podría igualarlo al otro (Molina reprime su lado político, Valentín su lado “femenino”). De ese modo, cada uno estaría de alguna forma construyendo su subjetividad a partir de su propio proyecto “utópico”; la posibilidad de “identificación”,

afirma Colás, es lo que hace viable todo ideal. De allí, por ejemplo, que la izquierda peronista haya creado su propia utopía respecto a la figura de Perón sin confrontar nunca el verdadero carácter del líder (reprimiendo, así, aquellos aspectos que más tarde se volverían contra ellos mismos). Sin embargo, en la novela se observa el “retorno de lo reprimido”: Valentín y Molina dejarán ver sus aspectos negativos y, de ese modo, estrechan su amistad. La misma evolución que sufren los personajes puede observarse en las notas a pie de página que exponen las teorías sobre la homosexualidad y que, como tales, funcionan a base de exclusiones (desde Freud hasta la visión más amplia de Marcuse). Las transformaciones internas sufridas por los personajes les hace, a su vez, crear la ilusión de que ese nuevo estado puede extenderse hacia el exterior; de allí, pues, que intenten burlar al poder al procurar Molina transmitir el mensaje dado por Valentín fuera de la cárcel. Aunque por momentos ambos pudieron construir un espacio independiente, fuera del control, el poder policial se hace sentir dramáticamente hacia el final de la novela. Tras la muerte de Molina, Valentín es torturado y luego inyectado con morfina cuyos efectos le sirven para construir nuevamente un espacio ideal, aunque sumamente limitado. Colás interpreta esta escena final no como una evasión por parte de Valentín, sino como un replanteamiento ante la evidente crisis de las utopías sostenidas por la izquierda. Tomando las ideas de John Beverley, Colás asegura que el debate posmoderno supone la necesidad de revisar el discurso heredado del marxismo en América Latina como camino indispensable para diseñar nuevas estrategias y lograr una verdadera democratización. Concluye, a su vez, que esta mirada crítica la cual debe tener en cuenta la crisis de la idea de unidad en nuestro continente es la base necesaria para cualquier proyecto que postule nuevas formas de “liberación”.

En la sección dedicada a las novelas de Ricardo Piglia y Eloy Martínez, denominada "Argentine Post-modernity", Colás analiza la relación que en ella se expresa (y problematiza) entre la historia y la literatura. Insistiendo sobre su concepto de lo peculiar para el caso de una América Latina posmoderna, vuelve a plantear la necesidad de tener en cuenta las condiciones de producción del texto; en el caso de la novela de Piglia, la dictadura militar iniciada en 1976 en Argentina. Dicho texto se constituye, pues, como "resistiendo" el carácter represivo de dicho gobierno trabajando a contrapelo del discurso oficial, "patriarcal", "cristiano" y, por lo tanto, monolítico. Para ello, Piglia construye su escritura a partir de un encadenamiento inacabable de citas. Este último recurso tiene como "función" desestabilizar el origen del discurso (Renzi cita a Lucio que, a su vez, cita a Osorio, y así sucesivamente), no se puede saber de quien emana la palabra. Al mismo tiempo, esta "estrategia" plasma como un proceso de "de-subjetivación" que, en su contexto inmediato, remitiría a los desaparecidos de la dictadura. La cita apunta, así, en dos direcciones: señalando, por un lado, la "ausencia" de los sujetos y, al mismo tiempo, llenando con su presencia el vacío dejado por ellos (todos citan a Maggi porque él no puede citarse a sí mismo). Junto con este intento de colmar las zonas dejadas por los individuos, existe también un intento de "reconstruir" la historia. La pregunta con la que se inicia la novela: "¿Hay una historia?", dice Colás, puede ser contestada afirmativamente a lo largo de la novela. Comenzado a escribir el relato tres meses después del golpe en 1976, ya desde el comienzo nos ubicamos en una situación concreta de la historia. Sin embargo, no es a una historia "pública" a la que asis timos, sino a pequeñas narraciones personales que sirven, a su vez, para entender los grandes acontecimientos (la muerte en un duelo del padre de Lucio y el juicio posterior del asesino, se dice en la novela, sirven para enten-

der los cambios que trajo el gobierno de Roca).

La otra gran pregunta presente en la obra de Piglia es acerca de la imposibilidad de prever el futuro; cómo no ser capaz de haber visto a partir de los signos con que se contaba lo que resulta tan obvio ahora, se interroga desde la novela. La historia, así planteada, tendría que construirse ya no desde el presente hacia el pasado, sino al revés; es allí, entonces, donde la cita vuelve a cobrar una nueva dimensión: "La cita como un modo de aprehender y representar la historia ahora adquiere una dimensión adicional. No es solamente una cita y un compromiso con el pasado, sino ahora también /.../ una cita -a date (cita amorosa)- con el futuro" (142). La cita sería una forma de conversación extendida entre aquéllos que la escribieron y quiénes la han reproducido; una especie de puente que plantea una relación de continuidad y, en especial, una forma desde dónde "historizar" el presente. La manera en que se estructura *Respiración Artificial*, y los planteamientos que sobre la historia se postulan en ella, cuestionan, afirma Colás, la historia oficial del Proceso sobre los grandes hombres (los personajes quieren escribir a partir de los sujetos "marginados" de la historia, como es el caso de Maggi que a través de las citas heredadas de Osorio desea escribir su versión sobre Rosas), así como la forma (a nivel estilístico) en que la misma (esta historia oficial) se desarrolla (como dijimos antes la novela se compone de citas, narraciones hechas a base de citas, cartas, etc.). Ahora bien, este tipo de trabajo sobre el texto, asegura Colás, es propio de la posmodernidad. Para poder diferenciarlo de otras obras es necesario tener en cuenta los cambios globales del capitalismo tardío, pero también es importante observar cómo repercuten los mismos en cada región. La novela de Piglia no sólo refleja dichos cambios sino que los cuestiona a través del uso de las técnicas y discursos literarios de lo ficcional. Finalmente, en el contexto represivo de los ochenta, pues, el replantea-

planteamiento del discurso histórico conllevaría a “desestabilizar la autoridad de la estructura local a través de la cual él opera”(148).

En la parte última de esta sección, Colás analiza *La novela de Perón* en la cual observa también un cuestionamiento a la historia oficial (de izquierda y de derecha). En el texto de Eloy Martínez se construye una imagen diferente de Perón que busca penetrar en sus zonas oscuras y negadas (su vida sentimental, su pasado, etc.). Esta novela expresa, junto con la de Piglia, un intento de “renegociar el curso de la historia” (157), una mirada más democrática sobre cómo concebir la historia.

Como conclusión, Colás postula que el género testimonial sería el mejor terreno en donde se expresaría dicha visión sobre la historia y lo social. Por un lado, el testimonio está ligado a una “praxis”, una “práctica de identidad en formación” (162) que tiene que ver con una forma particular de “resistencia” en el tercer mundo. En segundo lugar, dicha práctica supone una serie de procedimientos tales como la necesidad de intermediarios que tornan difícil su definición. El testimonio no puede verse como “transparente” respecto de la realidad que busca testimoniar pero tampoco puede considerarse como puramente ficcional. Así, Colás postula a este género como el típicamente posmoderno porque cuestiona el “absolutismo utópico” del discurso realista y modernista a través de una forma distinta de “representación”; forma siempre mediatizada cuya diferencia radica precisamente en su “impureza” (ni transparente ni opaca).

Esta última reformulación aclararía el terreno de la práctica como el de la literatura. Colás toma el ejemplo de las *Madres de Plaza de Mayo* y lo coloca al mismo nivel de la novela de Marta Traba, *En cualquier lugar*, como experiencias en las que el espacio privado y público se encuentran problematizados y, al mismo tiempo, resignificados. No se trata de eliminar ambos espacios sino de repensarlos el uno en función del

otro; en el caso de las *Madres*, por ejemplo, ellas “cuestionaron la dicotomía entre la esfera pública y la privada; pero sin disolverse la una en la otra” (170). Además, otras características importantes en ellas fueron la negación a confundirse tras una única identidad tal como la del partido político y su capacidad de reacomodarse a las nuevas situaciones sin abandonar las reivindicaciones sobre sus hijos. Es precisamente su divergencia de orígenes, ideologías, religión, etc. lo que garantizó, según Colás, su carácter verdaderamente democrático. Como las “historias” analizadas en la primera parte de este libro, esta nueva idea sobre las identidades es la que resquebraja toda “presuposición absolutista” y la que “resiste” cualquier intento reduccionista: “Las *historias*, como las de Piglia /.../ resistieron /.../ porque ellas reconocieron y narraron /.../ los proyectos de rehacer la historia, de reconstruir el futuro, como un proceso en curso e impuro; un proceso que comprende el reconocimiento de los límites, las brechas y las negociaciones” (172).

El libro de Colás, pues, busca de alguna manera encontrar a través de los textos literarios una “respuesta” a las cuestiones sociales emergentes en el contexto de nuestra cultura finisecular. Su lectura intenta saturar desde lo sociológico las zonas confusas de los textos (y de la política) e, incluso, recuperar una visión “idealizada” sobre los mismos: la literatura dictamina la forma en que debe pensarse la historia y, al hacerlo, se transforma en una ventana abierta hacia formas “más democráticas” de convivencia social. La crítica vertida por Colás, vemos, se coloca así dentro de las coordenadas de la academia americana que cree ver en todo “desvío” textual una “desestabilización” de las “categorías consagradas”, y, por extensión, del orden social.

Su preocupación por encontrar una correspondencia entre los hechos históricos y el contenido de las obras lo lleva, por otra parte, a desplegar largas

(y muchas veces ociosas) disquisiciones sobre la historia, la política y la filosofía. Más problemático aún aparece su afán clasificador. El esquema de análisis "posmoderno" en principio propuesto por Colás lo obliga constantemente a "salirse" de su letra y a clausurarlo tras rigurosas caracterizaciones (*Rayuela*: moderna, *Respiración artificial*: posmoderna; aunque ambas novelas moderna y posmoderna "latinoamericanas"). Cuando Colás se sumerge en los textos, su análisis alcanza sus mejores momentos y aporta una nueva mirada sobre ellos. Sin embargo, y aún cuando éste constituye el costado más errático de su obra, sus intentos de apertura de lo literario hacia su contexto específico de emergencia constituyen un punto de referencia desde donde repensar los géneros literarios y su relación con las otras disciplinas y con otras instancias de realidad extraliterarias (relación negada por otros discursos también llamados posmodernos, como señala Colás a lo largo de su trabajo); una forma interesante (aunque quizás algo oblicua) de polemizar con lo que hoy constituyen los paradigmas de la crítica literaria o "nuevos dominantes culturales", en palabras de Jameson.

Isabel Alicia Quintana
University of California. Berkeley.

Irma Rivera Nieves y Carlos Gil, eds. *Polifonía salvaje: ensayos de cultura política en la posmodernidad a d.* San Juan: Editorial Postdata, 1995.

Este libro es una compilación de treinta ensayos que trabajan principalmente con el debate cultural y político puertorriqueño desde una perspectiva postmoderna. Desde el título mismo el texto apunta hacia una voluntad de pluralidad de voces heterogéneas, de cuya sumatoria y combinatoria se puede reconstruir un diálogo sinuoso, múltiple y problemático. Lejos estamos ya del texto que se asume como eje coherente y unificado

de posturas teóricas, pues en *Polifonía salvaje* es precisamente este conversatorio abigarrado el que reconfigura un nuevo modo de pensar sobre la cultura y la política contemporánea. Los ensayos que se incluyen versan sobre temas tales como la arquitectura institucional en el siglo XX, la revisión de procesos históricos pasados y contemporáneos, los debates sobre las identidades -nacional, transnacional, colonial, sexual, política, cultural, intelectual, institucional, estatal, entre otras- como coordinadas social e intelectualmente construidas que ya no se pueden "narrar" desde una voz centralizada y unívoca.

El libro se divide en seis partes, que con sus nombres continúan la metáfora musical con que se abre el texto: la música sirve aquí como ese otro modo de narrar que se libra en un espacio menos lineal que el lenguaje. Del mismo modo, las intervenciones de las diversas voces proponen una serie de reflexiones sobre temas, textos y prácticas desde una perspectiva diferente: la postmodernidad transdisciplinaria como aquel lugar desde el cual puede empezar a desmontarse el discurso de la modernidad con el cual se articuló gran parte del imaginario cultural, histórico, político y de identidad de Puerto Rico desde la segunda mitad del siglo XIX hasta prácticamente mediados de la década de 1970.

Esta compilación de ensayos comienza con un texto que, "a manera de prólogo", intenta ubicar el libro en el contexto de los estudios contemporáneos. En el mismo se propone la erosión de las fronteras disciplinarias y las experiencias de la globalización y la migración masiva como ese momento en que hacen crisis las meta-narrativas de la identidad que habían relatado la condición puertorriqueña como producto de una condición colonial que debía alcanzar una soberanía nacional para poder incorporar a Puerto Rico en el mapa mundial. De las utopías el texto se mueve a las heterotopías de unas subjetividades que ya no se cohesionan en un núcleo estable, sino que