

Rosana Cruz
Dr. Marilyn Miller
Literature of the Spanish Caribbean
December 12, 2003
Trabajo Final

“No Comas Como Come The Consumer, Que Está *Raining Backwards*”

En su análisis de la literatura latina en los EEUU, Guillermo Irizarry nos ofrece una crítica de la traducción consumible que se ha canonizado en el movimiento multicultural en las empresas editoriales norteamericanas. Sus ejemplos incluyen The House on the Lagoon de Rosario Ferré, When I was Puerto Rican de Esmeralda Santiago, How the Garcia Girls Lost Their Accents de Julia Alvarez, y Dreaming in Cuban de Cristina Garcia, entre otros.

Si pensamos que estos textos mercadeados como herramientas para aprehender mejor la diferencia, para darle cabida al Otro en la cultura occidental (viéndolo como parte de la agenda multiculturalista y de apreciación y respeto a la diversidad), vemos que esta intencionalidad general queda subvertida por cuanto el Otro tiene que borrar su especificidad, simplificar su historia y funcionar dentro de los estereotipos que la cultura dominante tiene de su cultura e historia. (7)

Irizarry propone entonces que Roberto G. Fernández, en su libro Raining Backwards, crea un texto “no-consumible” contra la ola de esta literatura “made-to-order”, sujeto al estándar del mercado. Mientras que hay en este libro, un sinnúmero de referencias a la cultura popular, tanto estadounidense como cubano, y latinoamericano, cabe notar que las referencias, por falta de traducción dentro de su contexto o contextualizadas, resultan para el consumidor típico norteamericano inaccesibles; por lo tanto el texto resulta feo, desechable y superficial. En vez de ofrecer una conexión o punto de referencia común, estas referencias subrayan la incongruencia de las dos culturas y, paradójicamente,

la insularidad de la hibridez. Fernández parece ir un paso más allá de lo que Doris Sommer llama “resistant texts” que se marcan por los “Keep Out signs erected in some ‘minority’ writing” (142.) Fernández construye una pared trans-lingüe y no se molesta advertirle al lector.

En esta novela caótica, tiene como un elemento central un aspecto y atención a la corporalidad de la mujer. En un sin número de instantes encontramos al cuerpo de la mujer exagerado, deforme, mutilado y representado de manera grotesca. Y mientras cabe notar que son representaciones negativas, quizás hasta misóginas, también es necesario considerar el efecto literario, el significado de la representación del cuerpo femenino, un espacio dominado y colonizado, funcionando como mecanismo que atrae y repugna a la vez. En *Raining Backwards*, las imágenes femeninas representan víctimas de una subyugación no sólo patriarcal sino también colonizadora, que se conecta simultáneamente con la asimilación y la conservación de la identidad cultural. Fernández usa la figura femenina como metáfora, indicando no sólo la comunidad exiliada, sino también la cultura del Otro, en este caso *la Otra*, una cultura que es objeto sexual (aunque macabro) y consumible para la cultura dominante.

Las herramientas literarias que emplea Fernández en el bloqueo contra el consumo son diversas. La traducción literal se presenta como el primer obstáculo que usa en este esfuerzo.

It came as no surprise to speakers of more than one language when the theorists noted that language was not a transparent vehicle for the expression of reality. Words and experience create each other within culture, and what should be the most direct line from one language to another, what we call "literal translation," in fact connotes incompleteness of meaning. Furthermore, the slippage that occurs when we shift from one language to another does not take place in a cultural and political vacuum. In the United States, translation occurs within the constraints of

hegemonic notions of particular languages, attached to particular cultures.

(Kaminsky 1)

No cabe duda que el efecto inicial de la novela es inspirar un sentido de desorientación. La traducción literal está fuera de contexto, sin el ambiente cultural que le presta los referentes al idioma. Por eso cuando aparecen traducciones directas como, “for nothing,” “my little sky,” “a bad weed,” y “one hundred fires” resultan ser frases sin sentido o con un sentido que confunde, que indica un contexto distinto en el idioma de la traducción. De esta manera Fernández bloquea lo que se puede considerar un deseo consumidor por parte de miembros de la cultura dominante, en este caso anglo-parlantes, para poseer o tener libre acceso a la cultura del Otro.

Es a través de un lente analítico que entonces podemos intentar una lectura de *Raining Backwards*, integrando una noción de resistencia contra una “commodification of difference [that] promotes paradigms of consumption”(hooks, 31.) Con este lente entonces podemos ver el propósito defensivo o protector de la traducción literal como un escudo, una tapa que limita el acceso y deseo del consumidor. Este deseo lo articula bell hooks en su ensayo, “Eating the Other”:

there is pleasure to be found in the acknowledgement and enjoyment of racial difference. The commodification of Otherness has been so successful because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying [.....] Within commodity culture ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture [...] The body emerges as a site of contestation where sexuality is the metaphoric Other that threatens to take over, consume, transform via the experience of pleasure (21-22)

Fernández incluye la narración de la cabeza de un lechón cocinado y consumido en la fiesta de Noche Buena que invierte esta relación de consumo. El lechón forma una síntesis de las conversaciones de los que lo han comido, aunque él es el objeto, retiene cierta subjetividad como testigo.

Fernández nos explica su versión de la relación entre el escritor o productor cultural latinoamericano/caribeño y la cultura dominante representada por las empresas editoriales, en manera alegórica en el primer cuento del libro. Eloy es un joven que desea tener información sobre la historia de Cuba, un lugar que sólo existe para él en los pocos cuentos fantásticos que ha podido descifrar de sus familiares. Él encuentra una nueva fuente en Mirta, su vecina. En esta relación ocurre un intercambio inquietante que representa un desbalance de poder que confunde al lector a primera vista. Parece que Mirta toma ventaja de Eloy, ordenándolo que haga diligencias e intercambios casi sexuales por ella a cambio de sus relatos hiperbólicos de Cuba, particularmente de la Playa de Varadero, un lugar que en la cultura popular cubana y aun en la imaginación norteamericana ha llegado a tener cierta fama irreal. Pero al fin de este breve capítulo, Eloy llega a tener una palanca entre ellos, y el desbalance de poder se invierte.

Eloy looked at her indifferently for the first time and defiantly said, "Tell me more! If you don't continue, I won't either." [. . .] She knelt and told him she would constantly talk to him about the past. . . He just smiled, caressing with his right hand the peach fuzz growing on his upper lip, and hiding the sponge behind his back with his left hand, he nodded murmuring, "Tell me more Mirtha. Tell me more, baby." (16)

Él insiste que Mirta continúe con sus cuentos cuando él se da cuenta del poder que tiene sobre

ella. El cuento representa el pasado perdido del Otro, y en este momento Eloy funciona como el ojo, o quizás el oyente, colonizador con deseos de consumir ese pasado.

Aquí vemos a Eloy como un personaje complejo, como joven cubano-americano sin experiencia de Cuba. Él representa la transculturación, el resultado del encuentro de dos culturas distintas, pero también representa ese deseo casi sexual de poseer y consumir al pasado, la Historia, la experiencia. El personaje de Dr. Kings ofrece un análisis de este deseo cuando trata de explicar porque violó a Mirta, una violación que no podemos creer que ocurriera, “the boy’s behavior was his only way of coping with his wanting to have a past...when the boy wanted to touch you he wanted to possess history.” (69) Otra vez hooks ilumina lo que vemos en el texto:

The desire to make contact with those bodies deemed Other...establishes a contemporary narrative where the suffering imposed by structures of domination ... is deflected by an emphasis on seduction and longing where the desire is not to make the Other over in one’s image but to become the Other...contemporary longing for the “primitive” is expressed by the projections onto the Other of a sense of plenty, bounty, a field of dreams. (25)

La demanda por los relatos del Otro es como un congreso sexual pero sin consentimiento. Resulta ser, de cierta manera, una violación a causa de la dinámica del poder entre el colonizador y la colonizada; donde no puede existir relación entre iguales y de hecho, no puede haber consentimiento.

De esta manera vemos la relación compleja entre el escritor y la cultura dominante que maneja la industria publicitaria. Eloy representa esa industria, exprimiendo esos cuentos del cuerpo de Mirta, que le dan placer a ella, un placer por cuál ella siempre ha añorado y nunca ha

tenido, de esta manera ella se vuelve débil en esta interacción, transformándose en alguien que depende de Eloy para sentir placer y para continuar su auto-delusión de ser una mujer bella, atractiva que tiene algo que “drives men wild.” Mirta es un ejemplo perfecto de la nostalgia y disfunción psicológica que se atribuye al exiliado cubano.

Es importante notar que Mirta es totalmente separada de su propia realidad. En muchas ocasiones encontramos las contradicciones entre quien ella cree ser y quien es en realidad. En muchas ocasiones Mirta dice que su familia en Cuba tenía mucho dinero. “My mother was a very wealthy woman. She had an immense cocoa plantation that would have put your Ponderosa to shame. We also had a beautiful mansion in Varadero and hundreds of servants... My father was a well known financier and President of the Senate” (33.) En contraste, hay momentos en que se revelan orígenes más humildes, todavía en medio de cuentos increíbles, llenos de hipérbole y mentiras fantásticas. “Mama, after finishing her cleaning duties at Señora Nelia’s would swim towards the mountain to pack some snow and make herself a rum ice cream. She died evoking the name of that mountain and whispering my father’s name. He was a very rich merchant from Venice whom I never met...” (15) Estas contradicciones no sólo indican la desconexión con la realidad: pueden ser una estrategia literaria intencional, ofreciendo señuelos o “decoys.” Haciéndose la loca, Mirta protege a sus propias memorias contra el consumo externo. No obstante, las dos posibilidades se nos presentan, la desconexión con la realidad y la mentira intencional, protectora.

Mirta existe en el cuento como un objeto sexual grotesco. Hay un pasaje del libro donde ella misma se compara con un lechón que han cocinado para una cena de noche buena (70.) Llena de esperanza y desesperada de sus deseos sexuales, ella pasa más de cuarenta años esperando a un hombre que ella insiste es su prometido, a la vez admitiendo que nunca se

conocieron. En estas contradicciones, Fernández “encarna” la neurosis del estereotipo del exiliado cubano, que exagera las riquezas que dejó en la isla y que continuamente se extasia sobre todas las cosas que eran mejores, más grandes, y más bellas en Cuba. *Raining Backwards* nos presenta un trabajo sobre una comunidad mitológica, una representación ficticia de una realidad ficticia o quizás “surreal.” Fernández admite que su novela es un relato de una comunidad moribunda, que pronto no existirá. “Still they hope to return to society as they knew it before the Castro-led revolution. The longing for ‘the good old days’ and the realization that they are long past is the chief cause of the refugees’ malaise since they have evolved into Cuban-Americans on the brink of turning into Americans” (Deaver 174.) Esta idea señala la disolución de una cultura dentro de otra, una transculturación como la define Fernando Ortíz en

Contrapunteo Cubano

Las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura... sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente... y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. ...en todo abrazo de cultura sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. (90)

Vemos otra vez la metáfora del congreso sexual, y cabe notar que Ortiz reconoce que “el contacto de las dos culturas fue terrible” (88.) Es la violencia del contacto que lo hace terrible.

Los conceptos de la transculturación nos sirven bien aquí, porque Fernández enseña una nueva creación que resulta bastarda, burlesca, no deseada. Esta idea se puede combinar con el concepto de Luce Irigaray de “écriture feminine,” y de las feministas francesas en general con su

enfoque en la importancia del idioma, que también indica una creación nueva, en este caso, lingüística:

It is French feminist critics, more than other critics, who tackle the question: how do we express female subjectivity when as yet there is no literary language which is unmarked by tradition and patriarchy? ...To efface masculine, linear style Irigaray claims that critics will need to utilise female imagery because only symbolism created by women...can *speak* to other women. (Humm, 96)

Claro, podemos sustituir la palabra “patriarchy” por “colonization” y en este caso hay varios críticos pos-coloniales que podemos considerar, pero lo que es interesante y útil en el caso de Fernández es su uso de la figura femenina. Para un texto que presenta el cuerpo femenino, de ambas mujeres y niñas, de una manera sumamente negativa- abusada, deforme, torturada y grotesca-- aún no cabe duda que también hay una resistencia a la narrativa sexual tradicional y a la representación unidimensional de la mujer. En este texto la mujer funciona como la ruptura, la interrupción de la mirada colonizadora y el objeto que atrae y después repugna, es decir resiste, guarda la cultura y a la vez la transforma de manera inesperada. Pero no nos confundimos tanto, recordemos que ella aún permanece objetivizada, aunque en su rol de objeto, implica a todos como consumidores potenciales.

Mientras que hemos visto algunos de estos momentos de resistencia en el personaje de Mirta, por ejemplo en su cuerpo desinflado, (además de compararse si misma a un lechón también es comparada a una vaca, “her two udders sagged with the weight of her virginity,” [14]) es en las figuras de Connie y Linda Lucia donde vemos una extraña imagen de mutilación del cordero sacrificial del Otro: de lo inocente y de lo lindo. Como segunda y tercera generación Connie y Linda Lucia representan la metamorfosis de la cultura que se personifica en esta comunidad

ficcional, es decir, la cultura cubana-americana. Un mensaje obvio en el texto es que al partir de la isla, los exiliados inmediatamente empiezan a perder la cultura y su identidad cubana, y, mas al punto, que no hay regreso. Sólo hay movimiento en una dirección, un alejamiento de Cuba, que como el pasado, se mueve mas allá del alcance de la memoria. La respuesta de los miembros de esta comunidad es construir y reconstruir a Cuba en todo momento y todo lugar. Es así como resulta que Connie y Linda Lucia aparecen como las guardias del sueño cubano, el sueño del regreso glorioso, y a la vez la amenaza más grande en contra de ese mismo sueño.

Connie, o Caridad Rodríguez, es la hija adolescente de los exiliados cienfuegueros Mima y Jacinto, hermana de Keith, el neo-guerrillero narcotraficante y Quinn, el pontifice santero. Connie, aun más que sus hermanos, representa la pérdida de los valores cubanos como resultado de la aculturación. El primer y más obvio ejemplo es el apodo americanizado. Su padre, Jacinto sufre cuando se da cuenta que su hija no es virgen. La virginidad o inocencia de Connie es un tema central. Su cuerpo y su identidad como cubana están presentados a través de no sólo su propia experiencia sino la de sus familiares, en relatos noticieros, periódicos y por los que son testigos de su muerte trágico-comica y burlesca. Cuando trata de comunicar el hecho que Connie ya no es virgen a su esposa, Mima responde de manera que transgrede lo que se espera de ella como mujer y madre cubana. Su falta de intuición, su falta de sospechar a su hija, y su preocupación por el auto de la familia está identificado por Jacinto como parte de su “Americanización” (38) Pero es el cuerpo de Connie que llega a constituir el espacio contestado, el cuerpo de Connie, tal como se presenta en su fiesta de quinceañera, que pertenece no a ella, sino a sus padres, a su comunidad. Después cuando aparece muerta, colgando del árbol, también se presenta un cuestionamiento de a quién le pertenece el cuerpo. Evidentemente alguien ha tratado de quitarle un pedazo. El cuerpo de Connie es en ese momento como el cuerpo de Mirta: grotesco. Se

distinguen los dos ejemplos porque en el caso de Mirta la deformidad es casi auto-impuesta. La transformación de Connie de linda a grotesca ocurre en la escena donde descubren a su cadáver colgando del árbol.

She looked more like a dead chicken in a Guatemalan market than a human corpse. Everything seemed to indicate that she had been there for more than a few hours. A hummingbird was busy building a nest in her hair, and a battle was being waged between flies and gnats over her mouth. . . . The victim was clad only in pink transparent panties, revealing a pale, skinny and slightly hairy body. He immediately noticed that someone had tried to remove one of her breasts, since it had a big diagonal cut just below the base. There was a blob of flesh and dried blood a few yards from the girl's head. It looked like a piece of liver. . . . someone had tried to put out a cigarette on the victim's buttocks, not one but five times. . . . Hodel turned again to face the girls. He studied her swollen face and the long, silky black hair which was dusting the ground and wondered if she might have been pretty. (148-49)

Evidentemente ha sufrido mutilaciones donde le han hecho pequeñas quemaduras y cortaduras. Hay una sugerencia de una clase de violación en que han mutilado sus senos y sus nalgas. Cabe notar que ella sí fue linda, y alguien que fue objeto del deseo de su novio estadounidense.

Esta es la descripción más detallada que nos ofrece el libro acerca de la apariencia de Connie. Ella no existe como sujeto, existe como un vehículo del discurso de identidad, transculturación y aculturación. De esta manera, podemos iniciar una crítica muy fuerte contra la representación de la figura femenina en la obra de Fernández. Es una representación que ofrece una vista horrible del cuerpo femenino como objeto para el consumo, no consumo sexual, ni

consumo alimentario, sino consumo de uso, de cosa desechable, desarrollando un sentido colectivo de indiferencia hacia la violencia. El cuerpo de Connie, comparada con “a dead chicken in a *Guatemalan* market [more] than a human corpse” (148, énfasis mío) señala la mirada masculina de Norteamérica hacia Latinoamérica, una que consume sin tener reacción o compromiso emocional en las injusticias o tragedias colectivas de sus objetos, los “Otros” latinoamericanos. El consumidor puede consumir esta imagen de manera distanciada, puede consumirla de su manera sin tener que bregar con un impacto negativo ni con sentir empatía, no tiene que sentir su dolor ni sufrir sus penas. La pregunta es entonces ¿De qué perspectiva escribe Fernández? ¿Es que se identifica con el objeto femenino por su condición de exiliado cubano, de otro, o será que se identifica con la cultura dominante, mirando su propia comunidad con una visión dual de víctima y perpetrador simultáneamente?

En el caso de la niña Linda Lucia vemos esta misma idea de un cuerpo femenino como algo que pertenece a la comunidad, el simbolismo en este caso es aun más fuerte. Linda Lucia, de niña, ganó un concurso por declamar un poema famoso que tiene un significado muy fuerte para los cubanos. Su madre, Emmelina, la viste como la bandera cubana y la alquila para fiestas. De esta manera el personaje de Linda Lucia nos recuerda de y examina al dispositivo típico en la producción cultural cubana de “la mujer como patria.” Esposada, pintada y vestida, Linda Lucia representa la isla “esclava,” y Linda Lucia se convierte en “esclava,” cuando la encadenan a la puerta de una tienda por un año.

Más intensa es la identificación que después viene a tocarle a Linda Lucia cuando su madre descubre que es el desarrollo del cuerpo de la niña que va a disolver el sueño del regreso a Cuba. En una escena que debe ser horripilante pero que se presenta con un tono normal, como todo en el libro- sin contexto psicológico, otra vez con mirada distanciada, Emelina infibula a su

propia hija para prevenir o contener el flujo de su primera menstruación. Este simbolismo es intenso. No sólo es Linda Lucia el símbolo de la isla, un cuerpo comodificado por la propia comunidad, sino que representa la realidad indeseable de un exilio permanente. “Emelina’s attitude towards her daughter, like Mima’s, probably has much to do with her experience of exile. [. . .] Emelina’s mad efforts may also be suggestive of her generation’s attempts to conjure memories of the beloved island left behind” (Vasquez, 84.) En un esfuerzo para evitar un exilio permanente, algo que es inevitable, la madre mutila a su hija, dejando a la niña incapaz de tener hijos: efectivamente y literalmente Emelina sella el futuro.

El fin de la novela presenta una mitología quizás pos-apocalíptica, donde aparecen Linda Lucia y Mirta. El capítulo se divide en dos partes, una parte consiste de un diálogo entre Linda Lucia y un desconocido no identificado pero sin duda alguien que está fuera de la comunidad de personajes del libro. La otra parte es una narración de Linda Lucia, quizás un monólogo, explicando la cronología de su vida como la niña bandera en modo de recuerdos personales. El diálogo nos ofrece un acontecimiento mitológico de la formación de la comunidad del exilio, de “the old ones” quienes son “descendants of the sea.” Mirta permanece como la última de ellos, “the only known survivor of the disglossia plague.” (202) La fisura entre estas dos voces indica otra vez la función de Linda Lucia como símbolo de la comunidad exiliada, en este caso su doble narrativa representa la distinción entre la memoria actual, quizás suprimida, y el mito que se forma a través del conflicto entre el deseo y la realidad. Linda Lucia le explica al desconocido: “The stripes? Yes, they’re mine. But I myself don’t understand why they appeared on me.” “Are those my children?” “I can’t have any. I was sewn up.” Podemos ver el contraste entre esta perspectiva desconectada e incompleta y su memoria del evento cuando primero la transformaron de manera abusiva y cruel, en la niña bandera.

and I screamed all night, for I didn't want to have that star on my forehead nor did I want the stripes on my body and Mom was saying it was an honor and was threatening to take away my guava pastries and even the coconut flakes and I was screaming and screaming... and my aunt was yelling, "That's nonsense don't chain her feet, only her hands," and I won the contest... and at the end they painted the stripes on me and they were all saying how pretty I looked and that we would return to the sea to the home of the old ones and I didn't understand them because I didn't want to return to the sea because I didn't have gills and I would drown. (205-206)

Aquí Linda Lucia está recordando cosas que no quiere contar, un evento traumático que recuenta de manera distante, como si le hubiera pasado a otra persona y no a ella, o mas específicamente, a un personaje en un cuento de hadas, o un mito. De esta manera Linda Lucia provee un eco, una metáfora, al discurso de resistencia que Fernández presenta en el intercambio entre Mirta y Eloy, resistencia al consumo de la historia. Presentando un mito, Linda Lucia ofrece un cuento borroso, incompleto e increíble. El cuento increíble entonces es uno que funciona como un señuelo, si el mito se consume, la realidad es el cuento que *no* se ofrece, y de esta manera permanece protegida.

El rol de Linda Lucia como símbolo de la isla "esclava" también la posiciona, a cierto nivel, como historiadora, pero es un puesto que ella no puede alcanzar a llenar, porque no es ella la que ha vivido esa realidad. Con sus órganos reproductivos bloqueados, ella parece ser la causa de la extinción del grupo, la que no puede proveer la próxima generación de cubanos o descendientes del mar. Pero es obvio que Fernández está mostrando que en primer lugar, ella no es lo mismo que sus padres, sino es producto transcultural. En segundo lugar, no es ella quien es

responsable por su incapacidad en dar a luz a la próxima generación, es algo que le ha hecho su madre, motivada por deseos económicos prometidos en un regreso a Cuba que nunca ocurrirá. Otra vez vemos ese concepto del regreso imposible, del exilio permanente. Se presenta entonces una acusación por parte de Fernández contra ellos que en tratar de conservar la cultura cubana lo que en verdad crearon fue una “dystopia,” y una ruptura psicológica con la realidad, por no existir en la realidad de un exilio, sino permanente, por lo menos de largo plazo.

En conclusión tenemos que proceder de manera muy cautelosa con este texto. La imagen femenina es una que no se puede explicar de una forma solamente; tenemos que considerar las perspectivas múltiples que trata de presentar el autor. Y a la vez tenemos que bregar con su propósito de crear una obra que mientras sí trata de parecer accesible a tal punto, resulta inaccesible en términos de literatura consumible. Así podemos considerar el texto mismo como una figura femenina que resiste al consumo sexual al cual están sujetas las figuras colonizadas. También vemos el tema no sólo de resistencia al consumo por la cultura dominante, sino también una crítica muy fuerte del abuso interno, resistencia contra el uso de la mujer (o niña) como patria. En estos casos sí es necesario que Fernández use a la figura femenina si su intención es presentar una imagen del Otro tercermundista en una posición muy similar a la de la mujer. Finalmente aunque no lo podemos absolver por sus tendencias misóginas, quizás llegamos a entenderlo, que parece ser el reverso de lo que quería lograr.

Bibliografía

Deaver, William O. "Mennipean Satire and Skaz in Raining Backwards" en Confluencia Fall 1996 Volume 12, no 1. p168-177

Fernandez, Roberto G. Raining Backwards. Houston: Arte Público Press, 1988.

hooks, bell. "Eating the Other". En Black Looks: Race and Representation. Boston: South End P, 1992. 21-39.

Humm, Maggie. Contemporary Feminist Literary Criticism. London: Harvester Wheatsheaf, 1994.

Irizarry, Guillermo. "La traducción imposible o la inoperabilidad de la gran familia humana: a propósito de The House on the Lagoon, de Rosario Ferré, y Raining Backwards, de Roberto Fernández" Presentado en la Serie de Conferencias en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale. Marzo 22, 2003.

Kaminsky, Amy. Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Ortiz, Fernando. Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar. La Habana: Pensamiento Cubano Editorial de Ciencias Sociales, 1940/1983.

Sommer, Doris. "Textual Conquests: On Readerly Competence and 'Minority' Literature." En Modern Language Quarterly, March 1993. 54:1 141-153.

Vasquez, Mary S. "Gender in Exile: Mothers and Daughters in Roberto G. Fernández's Raining Backwards." En The Literature of Emigration and Exile. Eds. James Whitlark and Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech University Press, 1992. 79-85