

LA MIRADA FEMENINA

DESDE LA DIVERSIDAD CULTURAL DE LAS AMÉRICAS:
**Una muestra de su novelística
de los años sesenta hasta hoy**

LAURA FEBRES
(COMPILADORA)



 UNIVERSIDAD
METROPOLITANA
1969 - 2000-2022



**LA MIRADA FEMENINA
DESDE LA DIVERSIDAD
CULTURAL DE LAS
AMÉRICAS:**

**Una muestra de su novelística de
los años sesenta hasta hoy**

TOMO I

Laura Febres (Compiladora)

Contenido

Prólogo

UNA INVITADA ESPECIAL: La diversidad multicultural en la novela latinoamericana escrita por mujeres. *Matilde Daviu.*

Un acercamiento a lo *Amargo y dulce* del «mundo femenino (Análisis de la herencia cultural y la esfera de lo privado-femenino en la novela de Michaelle Ascencio) *María Eugenia Perfetti Holzhäuser*

La totalidad de la vida en un solo día. *Ana María Velázquez*

Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. *Las hojas muertas.* de Bárbara Jacobs. *Hélène Ratner Zaragoza*

Identidad, fragmentación y desdoblamiento: Análisis de lo femenino y lo bicultural en la obra *Cuando era puertorriqueña*, de Esmeralda Santiago *Ana González Arean*

Traducción y literatura chicana: ¿Cuán efectiva puede ser la adaptación? *Judith Hernández-Mora*

Hasta no verte Jesús mío (1969) de Elena Poniatowska:

¿testimonio o literatura contestataria? *María Miele de Guerra*

Personajes femeninos inmigrados en dos escritoras latinoamericanas hijas de la Inmigración: Nélida Piñón y Elisa Arráiz Lucca. *María Dolores Peña González*

Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: *La última cena* de Stefanía Mosca (1957) y *Trance* de Isabel González (1963). *Laura Febres*

Diversidad e interculturalidad en la narrativa de Elsa Drucaroff y Julia Álvarez. *Gloria Hintze*

Épicas femeninas. *Latidos de Caracas* de Gisela Kozak y *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela. Ana Teresa Torres.

La mirada infantil en *Nilda* de Nicholasa Mohr. Luz Marina Rivas

El ser y la seducción: una propuesta de las protagonistas de la novela de Marisol Marrero. Lidia Salas.

La ciudad como escenario accidental: la sensación de extrañamiento frente a los espacios en *Latidos de Caracas*, de Gisela Kozak Rovero (Venezuela) Jesús Nieves Montero

Prólogo

UNA INVITADA ESPECIAL: La diversidad multicultural en la novela latinoamericana escrita por mujeres

MATILDE DAVIU
Universidad
Metropolitana
Caracas, Venezuela

Escritora venezolana cuya carrera artística y literaria se desarrolla tanto en Venezuela como en el exterior. Desde muy joven se trasladó a España y otros países de Europa. En la década de los 70 vivió durante tres años en la India. A su regreso a Venezuela estudia la carrera de Letras y obtiene el título de Licenciada en Letras con especialización en Literatura Venezolana e Hispanoamericana. Se destaca como cuentista, gana premios literarios y es traducida a otros idiomas. Publica su primer libro de cuentos *Maithuna* (1978, Monte Ávila Editores), luego *Barbazúcar y otros relatos* (1979) y *El Juego Infinito* (2005, Critería Editorial, Caracas) Sus relatos aparecen en diversas revistas literarias tanto en Venezuela como en el exterior. Realiza estudios de postgrado en la City University de New York, donde permanece durante una década enseñando Lengua y Literatura, dirigiendo seminarios, talleres de creación literaria, asistiendo a conferencias y congresos y publicando en revistas literarias auspiciadas por el Humanities Department of New York y el National Endowment for the Arts. Invitada a participar como miembro del Pen American Center of New York, crea también la Asociación de Escritores Latinoamericanos (1987) y realiza el Primer Festival de Poesía Latinoamericana en Nueva York, auspiciado por el Graduate Center y la Public Library of New York. Actualmente se desempeña como Profesora Asociada al Departamento de Humanidades de la Universidad Metropolitana, enseñando Literatura y Arte de Vanguardia.

Cuando me pidieron que escribiese el prólogo para este libro de ensayos, compilados con el propósito de ser presentados como trabajo de investigación sobre la novela multicultural desde una mirada femenina, sentí que estaba comprometiendo una de mis mejores defensas: no creer en la literatura de géneros. La literatura se expresa, a mi entender, a través del lenguaje escrito fraguado en altos niveles de la conciencia y ese lenguaje literario no puede determinarse por la diferenciación sexual. Sin embargo, lo que hace que se mantenga una errada administración del concepto de la literatura escrita por hombres y la escrita por mujeres es la manera como se abordan ciertos temas; y aquí reside el punto donde pudiera establecerse la sutil diferencia. Aceptemos, entonces, que nuestra invitada especial sea la diversidad multicultural en la novela latinoamericana como el nuevo espacio creado para la expresión libre, la soltura imaginativa y el reflejo vinculante de la mirada femenina.

Este es uno de los pocos libros que —a manera de antología— nos permite la triple referencia. En primer lugar, está el ensayo crítico realizado por un grupo de profesoras de la Universidad Metropolitana sobre la obra de varias novelistas latinoamericanas que, aunque de orígenes culturales diversos,

narran y protagonizan, a su vez, la aventura interior de sus personajes desde una óptica femenina muy particular. Me refiero a las escritoras cuya obra despliega con jocosa virulencia feminista algunas; y lacrimosa queja femenina, otras, el tema de la desigualdad socio-cultural como resultado de sociedades clasistas soterradamente patriarcales. Otros temas, más reveladores de lo particular hacia lo general, son canalizados por las autoras haciendo uso del recurso testimonial e intimista, del desarraigo, del desamor, la abrupta condición de inmigrantes producto del destierro, la ruptura de nexos familiares, el consecuente olvido del referente lingüístico-cultural, la exclusión y la angustia que la nueva adaptación social suscita. Voces que se elevan, desde distintos puntos del planeta, para narrar la historia del arraigo o del desarraigo en una orquestada coincidencia. ¿Qué mujer no se ha visto, en algún momento de su vida, afectada por el desproporcionado ejercicio del poder del hombre, ya sea en el universo cotidiano, en el imaginario, en el familiar o en el socio-cultural? Ese patrón de conducta parece repetirse de manera insana en sociedades contradictoriamente reconocidas, incluso por nosotras mismas, como modelos de libertad, igualdad y democracia. Modelos culturales a los que las protagonistas se deben, se

acogen y acepten aunque interiormente los rechacen, apelando al espacio intimista que la literatura misma les ofrece. Esa convergencia, hermanada del fervor por lo que ellas son: escritoras provenientes de otras tierras, emigrantes de mundos diversos y desarraigadas por el choque cultural entre pueblos matizados por el mestizaje y los modelos culturales preservados por la memoria familiar, favorece el esfuerzo realizado por este grupo de ingeniosas investigadoras al entregarnos los ensayos que aquí presentamos bajo la frondosa diversidad temática como expresión multicultural de la más moderna pluralidad y unicidad al mismo tiempo. Pluralidad en la forma como se expone el texto y unicidad en la temática que orchestra las distintas voces. Cada uno de los ensayos integrados se sostiene por la diáfana coherencia expositiva, por el uso formal y directo del lenguaje y la profusión de temas femeninos desde una óptica multicultural que justifica su publicación, sin duda alguna, para el estudio y deleite de todos los que incursionan en el mundo de la literatura.

Brasil, México, Venezuela, Argentina, Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos son algunos de los territorios geográficos donde la inmigración extranjera se efectuó con mayor

profusión por razones históricas, económicas, políticas o de cualquier otra índole que incitara a desprenderse del país de origen. Era de esperarse, entonces, que los escenarios urbanos o suburbanos donde las novelistas ejercitan la vida de «sus» personajes incidan y se relacionen con la realidad vivida por ellas desde el seno familiar hasta su definitiva o parcial inclusión en el plano real de la sociedad que les dio acogida. Realidad manipulada bajo un cierto tono de ficción a medida que las heroínas de esas novelas nos revelan los cambios espirituales y sociales causados por la inmigración, la mudanza, la aventura, el trauma del aislamiento, la forzada adaptación y el hibridismo cultural-lingüístico que fragmenta el imaginario colectivo de pueblos fronterizos como el chicano. Comenzaré por este último ya que las escritoras chicanas fueron las primeras en iniciar el rescate de una memoria colectiva femenina desde el bilingüismo cultural y la sed por encontrar su identidad. Para acotar lo dicho, me remito a visualizar la imagen de círculos concéntricos a partir de unos versos de Nerval: «la treizième revient... c'est encore la première; et c'est toujours la seule- ou c'est le seule moment; car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?» percibiendo que al lanzar una piedra en un estanque, la onda

que se genera sobre la superficie del agua será siempre la primera y la última.

Centrada en los problemas de identidad, racismo y clasismo con la intención de definir el imaginario social e incursionar en el mundo colectivo del chicano a través del lenguaje escrito y la traducción, Judith Hernández-Mora nos plantea el problema desde dos miradas y dos sentidos diferentes: la de Dolores Prida y la de Ricardo Vinos para demostrarnos que el imaginario, siendo una categoría casi absoluta, tiene carácter colectivo-universal. Los estragos en el mundo cultural y afectivo de la comunidad chicana causados por la hegemonía que mantienen sobre ella dos tipos de actividades culturales (la mexicana y la norteamericana) nos llevarán a las páginas desgarradoramente testimoniales de la escritora chicana Ana Castillo en *Peel My Love Like an Onion* (1999), donde el recurso del imaginario colectivo no pareciera curar de un todo las heridas ni lograra adaptar su ser lingüístico y creativo a una cultura que al mismo tiempo que la acepta, la rechaza. Esa dicotomía, esa eventual dualidad, serán los pilares donde este interesante trabajo se fundamenta.

Caracas, ciudad multicultural de los noventa es el espacio donde Laura Febres se recrea cuestionando la sociedad

venezolana desde la visión de la mujer inmigrante. Allí se explora el ambiente cultural venezolano de cuatro décadas a través del lente bifocal de dos novelas: *La última cena* de Stefania Mosca (1957) y *Trance* de Isabel González (1963). En este ensayo, la investigadora usa un nuevo término dentro del léxico de la expresión literaria aplicado a la Elena de *Trance*, quien permanece «ajena» al acontecer familiar y al nacional, contrastando con los personajes femeninos de *La última cena* donde su autora, a medida que los ubica en la realidad histórica de nuestro país, reactiva los espacios, atmósfera y costumbres italianas. Otro aspecto es la multiculturalidad como respuesta a la *ajenidad* para explicarnos la dificultad de investigar sobre un personaje femenino que, por presentar los traumas del exilio, arrojará una literatura o producto literario traumático como objeto de estudio para cierta crítica literaria de marcado acento feminista.

El ensayo de María Eugenia Perfetti llama poderosamente la atención por la forma como enfrenta el texto y la temática de la novela *Amargo y dulzón* de Michaelle Ascencio (2002), que si bien logra imponerse en el ambiente académico-literario por la profusa investigación historiográfica y

antropológica que la autora realiza sobre la genealogía racial de una familia haitiana, no supera la generosa puesta en escena que le ofrece la ensayista después de haberle sacado punta al lápiz. Será desde el análisis crítico, pasando por alto algunos defectos en la estructura narrativa y el perfil inacabado de algunos de sus personajes femeninos, que entraremos al interesante, mágico y sufrido mundo de la negritud a partir del testimonio y los esporádicos viajes que realiza la autora para encontrar su identidad. Los relatos a modo de cuitas, revelan el mestizaje racial y cultural tanto en Haití como en Venezuela.

El tema del exilio y el hibridismo cultural está expuesto, de manera impecable, en el hermosísimo ensayo de Ana María Velásquez, recreando la experiencia humana, lo universal, lo mítico, lo efímero y lo trascendente a través de la protagonista japonesa-americana en la novela de Kamuzi Stahl *Flores de un solo día* (2002) y el periplo que debe realizar entre la ciudad mítica y sureña de Nueva Orleans y el Buenos Aires del otro Sur hasta encontrar, en la conjugación de los opuestos que conviven en ella, su verdadera identidad. La mirada del personaje femenino para reconstruir su esencia y existencia es interior. Una vez más, el soporte mítico y la

reconstrucción del ideario estético y ético de culturas tan opuestas como la occidental y la oriental, forman parte del análisis que resume, en pocas páginas, la percepción del ser como esencia, más allá de la raza, la misma cultura y hasta de la tradición.

El estudio de la inmigración y la búsqueda de identidad en el trabajo que nos ofrece Héléne Ratner Zaragoza están basados en la novela autobiográfica de Bárbara Jacobs *Las hojas muertas* donde nos despliega, como si fuera un tapete persa, la vida de una familia de origen libanés vista a través del recuento de «los niños» donde nada puede explicarse sin él, sin Papá, aunque exista la mamá de Papá, la mamá Salima (mamá) y la tía Sara. Desde esa perspectiva, donde el papel femenino revela las costumbres, los espacios familiares y los esfuerzos por mantener cierta estabilidad económica en un medio socio-cultural distinto, sin perder su identidad, se encuentra el factor diferenciador entre la posición de la mujer de origen libanés producto de la inmigración y los personajes femeninos tratados en otras novelas. La búsqueda de identidad en la novela de Bárbara Jacobs no existe pues ella no la ha perdido. La mujer libanesa nunca dejó de ser libanesa.

La literatura testimonial tiene también su exponente en el trabajo que nos ofrece María Miele para delimitar lo «testimonial» de lo «contestatorio » en la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de la mexicana Elena Poniatowska. En este ensayo se nos presenta al personaje-autor de la novela como la voz-testigo que preserva la tradición pero también la voz-contestataria, acusadora, abiertamente feminista y rabiosa de la escritora que, simulando la realidad del «testimonio», lo falsea y pervierte desde el ángulo de la resistencia cuestionando los sistemas sociales represivos e injustos de Latinoamérica.

El extenso trabajo de Ana González sobre el feminismo, desde un enfoque psico-social, recoge y corrobora la mayoría de los trabajos que aquí se presentan en una danza de doble espejo: destrucción en la deconstrucción y los procesos de desdoblamiento que sufren las narradoras al presentar sus personajes como víctimas. Esa literatura transita desde los orígenes de las sociedades matriarcales hasta la construcción de la sociedad «machista» en el contexto latinoamericano y su fragmentado mapa de representaciones de la pobreza, negritud, homosexualidad, discapacidad física y mental. La autora de este inteligente ensayo, el más racional de todos en

mi opinión, explica la «ensoñación » como elemento o factor fundamental para indagar en el mundo de la feminidad a partir de la idealización del hombre. Esa misma idealización, en una conducta heterosexual como la que muestran la mayoría de los personajes femeninos de novelas escritas por mujeres, choca en contraposición con los avances amorosos de quien no corresponde con el ideal de hombre que la mujer se ha creado.

Así mismo, y desde un enfoque feminista, el ensayo de María Dolores Peña nos lleva desde *La República de los sueños* (1984) de la escritora brasileña Nélida Piñón a la novela de la venezolana Elisa Arráiz-Lucca *Te pienso en el puerto* (2004) para explicarnos la convergencia de las dos novelas a través de la nostalgia que encarnan las protagonistas en su condición de inmigrantes y reflejar, a la vez, una imagen doble percibida por la aproximación que hace la investigadora desde la literatura a la sociología.

La investigación que se ha hecho sobre la literatura latinoamericana desde una óptica femenina amparada por la diversidad multicultural, justifica la crítica y el ensayo literario para recrear a la mujer en su condición de pasajera solitaria en tiempos sin fronteras pero preservando, al mismo

tiempo, la memoria original codificada en la tradición oral o escrita como herencia ancestral. Toda referencia se hará en esa nueva dimensión, rodeando, como círculos concéntricos, los espacios sensibles dejados atrás donde cualquier aroma, imagen o sonido permita el instante lúcido, la revelación fulgurante del presente* .

*

NOTA DE LA COMPILADORA

Los últimos cinco trabajos fueron realizados después de la elaboración de esta prólogo.

Un acercamiento a lo *Amargo y dulzón* del «mundo femenino» (Análisis de la herencia cultural y la esfera de lo privado-femenino en la novela de Michaelle Ascencio)

MARIA EUGENIA
PERFETTI HOLZHÄUSER
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

1991- Licenciatura en Letras; Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) 2002 - Maestría en Historia de las Américas, Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). 1996 al presente: Universidad Metropolitana (Urb. Terrazas del Ávila, estado Miranda, Venezuela). Decanato de Ciencias y Arte; Dpto. Humanidades; Cátedra: Historia de las Ideas Políticas y Económicas. **Algunas publicaciones:** 2004 - «Vida cristiana de los esclavos en la Venezuela colonial. (*Estudio de la normativa eclesiástica venezolana*)». Vol. 4, Nº 2 (Nueva Serie). Caracas: *Revista Anales* de la Universidad Metropolitana, pp. 173-191. 2004 - *Taller de Redacción Gerencial. Guía Teórico-Práctica*. Reproducido como material de apoyo al «Taller de Redacción Gerencial». Dpto. de Metroidiomas. UNIMET. 2003 - «Confesados y casados: el matrimonio entre esclavos en la Venezuela colonial». Vol. 3, Nº 2. Caracas: *Revista Anales* de la Universidad Metropolitana, pp. 189-201.

Resumen

En *Amargo y dulzón* (2002), de la historiadora y escritora venezolana Michaelle Ascencio, se nos presenta la vida y obra de la familia Aizpurua-Lespinè desde la pareja fundadora hasta la tataranieta de estos. Sus vidas corren paralelas a la historia contemporánea de islas y ciudades caribeñas, especialmente a la historia de Haití. Allí, la mayoría de los personajes femeninos vivirán confinados a la esfera de lo privado-femenino, y desde allí atraerán al lector a «su mundo». El relato íntimo, personal y cotidiano está impregnado de la realidad socio-cultural a la que cada uno de estos personajes pertenece. A través del presente estudio analizaremos cómo, desde su herencia cultural, Graciana, Consolación, Toribia, Emma... vivieron, cuestionaron, negaron, aceptaron o superaron su propia realidad de mujeres, esposas y madres.

INTRODUCCIÓN

En líneas generales, la novela *Amargo y dulzón* (2002) de la historiadora y escritora venezolana Michaelle Ascencio podría incluirse en la producción literaria femenina que desde «las dos últimas décadas se caracteriza por la recurrencia de los temas de la memoria, de la historia y de la cotidianidad»¹, a través de una escritura intimista con apego a lo anecdótico.

Enmarcada en la historia de la isla de Cibao² se nos presenta la saga familiar Aizpurua-Lespinè, con especial énfasis en los

¹ Rivas, Luz Marina (2006). «¿Qué es lo que traman ellas?: nuestras narradoras»; en: Carlos Pacheco, Luis Barrera y Beatriz González. *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott, Equinoccio y Banesco, p. 722.

² Cibao corresponde a la región noroccidental que comparte territorio haitiano y territorio dominicano. En la novela, Cibao se

personajes femeninos, quienes viven bajo el peso de dos realidades culturales complementarias.

En primer lugar, son objeto-sujeto del racismo y clasismo que dividía a la sociedad de la época y que la autora denunciará insistentemente. La sociedad de Cibao se nos presenta estratificada e intolerante, incapaz de aceptar al «otro». De allí que en el texto se defiendan las minorías culturales como la indígena y la negra o se recuerde, como diría el poeta Nicolás Guillén, que todos somos «un poco níspero»...

En segundo lugar, son mujeres. Realidad que las condiciona a vivir en el espacio doméstico socialmente adjudicado y reservado para ellas.

El eje femenino de hija, madre, abuela, bisabuela y tatarabuela pone intencionalmente al lector frente a estas realidades que se irán matizando conforme pasa el tiempo. Así, personajes y lectores recorren detalladamente el mundo

podría considerar equivalente a Haití, pues a lo largo de la obra se hace referencia a los acontecimientos más relevantes de la historia contemporánea haitiana como la Revolución de negros y la cruenta dictadura de Francisco Duvalier (bajo el nombre de Duvamal); igualmente hay diferencia constante a características socioculturales de la isla como lo son el racismo y el clasismo imperantes.

íntimo y cotidiano de Graciana, Consolación, Toribia, Emma y Altina.

Cada una de ellas participa, en mayor o menor grado, de una realidad a veces intolerante y opresiva, otras veces desafiante o desafiada. Cada una de ellas, desde su cultura, buscará la manera de sobrevivir al abuso y a la opresión patriarcal. El silencio, la sumisión, la soledad, el aislamiento, la memoria y el olvido se convertirán en los «recursos» culturales que garanticen, si no su felicidad, al menos su conservación.

Cabe señalar que este recorrido se presenta «como una manta de retazos»³ en la que se mezclan el juego temporal, la polifonía narrativa, los recuerdos y el relato oral. En este encuentro constante entre el pasado –impregnado de los olores y sabores de la infancia– y el presente, la vida de estos personajes se nos irá revelando lentamente.

Sin embargo, para facilitar la comprensión del tema haremos un recorrido lineal por las vidas de Graciana, Toribia y Consolación. Cada una de ellas representa una voz femenina

³ Mosca, Stefania (2002). *El álbum familiar de Amargo y dulzón*. Caracas: Casa Nacional Nacional de las Letras Andrés Bello. Disponible en : <http://analitica.com/bitlioteca/mosca/album.asp>, [2007, 25 de mayo]

y latinoamericana, pues son el rostro triétnico de la isla caribeña: negra, indígena y mulata. Un rostro que nos recuerda la lucha entre «dominadores» y «dominados », un rostro en continuo enfrentamiento.

GRACIANA: LA COCINERA QUE RETÓ POR IGUAL A NEGROS Y BLANCOS

La novela comienza con un interrogatorio. Altina, decidida a reconstruir la historia familiar, le pregunta a su padre acerca del Vasco y su cocinera. Luego de mucho insistir, logra una parca respuesta: «Él se casó con su cocinera, que era una negra de la isla y tuvo cuatro hijos»⁴.

Sin embargo, para armar el «rompecabezas» de su historia familiar, ella necesitaba «...una historia larga, de muchos sucesos y bastantes capítulos...»⁵; es decir, necesitaba el detalle, la anécdota.

⁴ Ascencio, Michaelle (2002). *Amargo y dulzón*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, p. 8.

⁵ *Ibid*, pp. 10-11.

Ésta le llegará a través de «sus tías [que] conversan en la veranda, sentadas en las mecedoras, mientras beben refrescos azucarados...»⁶.

El Vasco, de apellido Aizpurua, era un fotógrafo que atraído por la historia de una «República de Negros» viajó al Caribe a probar suerte. Cuando llegó a la isla su desilusión fue grande, pues allí se vivía un persistente racismo que «clasificaba a los hombres y mujeres (...) según el color de la piel y lo rizado del cabello...»⁷. Ante esto, y aunque sabía que para las familias más influyentes «[él] era la imagen de Europa y de la Civilización»⁸, decidió alejarse de la ciudad y vivir entre aquellos negros callados y oficiosos.

Por su parte, Graciana era negra, y los negros de la isla tenían su propia historia⁹. Primero habían sido esclavos de los conquistadores y colonos; ahora estaban sometidos por la

⁶ *Ibid*, p. 12. Desde el inicio de la novela serán las mujeres, por excelencia depositarias de la herencia cultural, las encargadas de mantener «viva» la historia familiar.

⁷ *Ibid*, p. 14.

⁸ *Ibid*, p. 27.

⁹ No encontramos en la narración el típico discurso colonizador que presenta las costumbres del negro y su cultura desde «afuera» para tipificarlas como negativas, excesivamente carnales, o hasta diabólicas. En lo que parece un esfuerzo consciente de la autora por dar a conocer la «experiencia negra» desde «adentro».

nueva élite que gobernaba el país. «Una nueva clase, la de los criollos, [que] hacían gala de sus orígenes normandos, bretones, andaluces o asturianos, y despreciaban abiertamente a los negros y a los indios que les sirvieron durante generaciones...»¹⁰.

Para soportar el peso de la derrota «inventaron un modo de estar en el país sin participar en sus asuntos, tornándose invisibles, dándose un orden propio»¹¹. Se explica así, en la novela, que muchos negros haitianos se hicieron «invisibles» a sus opresores internándose en el campo.

En este nuevo territorio «la cultura ya no es sólo costumbre, expresión, “forma”, sino también –y antes que todo– agente, territorio»¹². En otras palabras, tierra, hombre, cultura se hicieron uno¹³.

¹⁰ *Ibid*, p. 13.

¹¹ *Ibid*, p. 15.

¹² Didier, Dominique (2003). *La naturaleza haitiana*. Disponible en: <http://www.cielonaranja.com/dominiquenaturaleza.htm> [2007, 13 de junio].

¹³ El campo se convierte en el «territorio-región»/«sentido-lugar». Allí, los negros haitianos pueden, repitiendo los mismos gestos, conectarse con su ancestro africano y mantener vivas sus raíces. En otras palabras, la territorialidad es expresión cultural: el negro afroamericano, desarraigado de su tierra original, hizo de su nueva territorialidad un espacio único. Unido a esta naturaleza,

Esta realidad es expresada de manera singular en la novela. El binomio negro- campo aparece envuelto por una «atmósfera» única, propia e impenetrable. El narrador nos dirá que los negros, sabiéndose vencidos, se habían acostumbrado a no esperar nada, a no soñar nada, a vivir como si el tiempo se hubiese detenido en un «perpetuo presente»; reproduciendo «los mismos gestos, las mismas actitudes y ademanes...»¹⁴. Mientras miraban a los desconocidos, y entre ellos al Vasco, «como si no existiera, traspasándolo como si fuera de humo»¹⁵.

En ese ‘espacio cultural’, a la luz de una fogata, tenían lugar los encuentros y las revelaciones:

Las mujeres y los hombres más viejos, la abuela de Graciana, entre ellos, solían recordar la gesta: narraban los comienzos de la lucha, describían las batallas y se explayaban en el carácter y la valentía de algunos de los jefes... Durante esas veladas, más de uno aseguraba que el dios Ogún, en persona, era el narrador de los cuentos ¹⁶.

como alguna vez lo estuvo a la naturaleza africana, puede expresar su cotidianidad y con ello sus creencias (su herencia africana y su sincretismo afroamericano), es decir, su vida (Ortiz, Lucía, ed., 2007; Pollak-Eltz, Angelina, 1994).

¹⁴ Ascencio, Michaelle (2002). *Amargo y dulzón...*, p. 15.

¹⁵ *Idem*, p. 15.

¹⁶ *Ibid*, pp. 17-18. La valoración del hecho histórico (la revolución haitiana) se realiza desde la «memoria colectiva» que implica tradición oral y sincretismo religioso. En relación a este último cabe señalar que el culto vodún es la religión afroamericana y

En ese mismo espacio, donde la vida cotidiana y la religiosidad son inseparables, los negros «inventaron una África mítica, Guinea de los Antepasados, a la que volverían al morir, para vivir en eterna libertad»¹⁷.

Graciana está imbuida en esta cultura del pasado heroico, de las tradiciones y los ancestros; la cultura del relato oral y de las vivencias. Inclusive, la cultura de la aprehensión y la vigilia constante, ya que «los colonos sólo habían sido físicamente exterminados. En cada criollo, el señor de la plantación continuaba una vida fantasmal»¹⁸.

Sin embargo, y a pesar de las advertencias familiares, ella se decide por el blanco... En este punto del relato la pregunta

nacional de Haití. Entre sus divinidades está el dios Ogún, protector de los guerreros y asociado a los metales, como el hierro. Su culto proviene de la región de los yoruba de Nigeria y es equivalente al dios Gu venerado por los habitantes de la Costa de Oro (Ghana). «Gu es una especie de héroe cultural, quien dio los implementos de hierro a los hombres y les deja vencer a sus enemigos» (Pollak-Eltz, Angelina [1994]. *Religiones afroamericanas hoy*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana, p. 55).

¹⁷ *Ibid*, p. 16. «El concepto de Nan Ginen», se refiere al lugar-memoria (Guinea, África) pero, trascendiendo rápidamente esos límites físicos, a un estrato cósmico, no físico en realidad (a la muerte, el alma, pasando por debajo del agua, en una travesía de inenarrables cuentos, se dirige hacia «Nan Ginen», hacia la unidad de las almas con los ancestros...)» (Didier, Dominique, *op. cit.*).

¹⁸ *Ibid*, p. 19.

obligatoria es ¿por qué? Busquemos respuesta a esta interrogante.

Graciana y el Vasco se conocieron en la hostería de la esquina donde ella trabajaba como mesera. Al principio su actitud era propia de una joven acostumbrada a pasar desapercibida, a no mirar ni hablar con extraños. No obstante, el Vasco se sintió cada vez más atraído por «la muchacha de andar sigiloso que le servía haciendo esfuerzos por no mirarlo»¹⁹. Poco a poco se fueron familiarizando, hasta el día que sus ojos al fin se encontraron y cada uno «quedó como clavado en su lugar e inmovilizado por un instante»²⁰.

A partir de este momento, Graciana se irá perfilando como individualidad, alejándose del resto del grupo²¹. Porque ella,

¹⁹ *Ibid*, p. 28.

²⁰ *Ibid*, p. 29.

²¹ Refiriéndose a la obra *Chambacú, corral de negros* del escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivilla, Liliana Ramírez observa «la construcción del negro como Otro al no permitir diferenciarlos como individuos, al presentarlos como una masa sujeta a un destino común, sin posibilidades de agencia». (Ramírez, Liliana (2007). «Chambacú: heterogeneidad y representación», en Lucía Ortiz, ed., *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Vervuert: Iberoamericana, p. 178). Una construcción similar encontramos en los negros de *Amargo y dulzón*. Este grupo étnico se presenta como un todo homogéneo: pasado y presente se repiten y con ello los gestos, los ritos, las

aunque nunca sueña ni espera nada, «no entiende esa libertad de la que la abuela habla con tanto orgullo poniéndose de pie»²². A ella ya no le dicen nada las luchas de Independencia que los negros de la isla libraron muchos años atrás. Además, cuando piensa en la libertad «...mira al extranjero que acaba de entrar...»²³.

Tal parece que el personaje femenino debe alejarse de su herencia cultural para tener vida propia. Sin embargo, este alejamiento no es, en el fondo, tal.

Graciana solo está cumpliendo con su destino. Un destino diferente al del resto de su grupo pero que le fue revelado en convivencia con este: su abuela «le había predicho, durante una ceremonia religiosa, que ella tendría hijos de un musíu»²⁴. Estar con uno de esos blancos de los que la abuela hablaba «con esa mezcla de desprecio y fascinación »²⁵ era contradecir una herencia cultural que le hablaba de «estar alerta»; sin embargo, hacer una vida junto a él la unía

creencias. Nada puede hacer para modificar su destino común. Su vida es una perpetua «contemplación», sin acción.

²² Ascencio, Michaelle (2002). *Amargo y dulzón...*, p. 33.

²³ *Idem*, p. 33.

²⁴ *Ibid*, p. 30.

²⁵ *Ibid*, p. 29.

indefectiblemente a su raza y a su cultura; pues un dios negro, no un dios blanco, le había revelado su destino.

Con su decisión, Graciana desafió los prejuicios de su gente, la tristeza en la mirada de su gente, el miedo a ser nuevamente conquistados, por un blanco o por todos los blancos; y también desafió al Vasco, a quien «...le era difícil aceptar que amaba a una mujer negra que lo colocaba de lleno frente al misterio»²⁶.

Pero aceptar al musíú no significaba someterse a su voluntad. De hecho, en el ámbito doméstico, Graciana nunca fue sumisa. Más aún, «cada vez que una imposición amenazaba su vida, ella desaparecía y una especie de desasosiego se apoderaba de él»²⁷.

Luego de una corta separación, ella volvió y él cedió: «Graciana lo envolvió en sus brazos, lo cubrió con su cuerpo y él sintió que había llegado, por fin, a puerto»²⁸. Se

²⁶ *Ibid*, p. 40.

²⁷ *Ibid*, p. 38.

²⁸ *Ibid*, p. 41.

entrelazaron la antigua Guinea y el País Vasco «para celebrar el encuentro de los hombres y las mujeres que son libres»²⁹.

Con estas palabras termina el relato de la pareja fundadora. Será la única oportunidad de acercarnos a una relación de amor entre personas cultural y étnicamente distintas. Pero el idilio familiar durará poco; pues en la descendencia mulata del tronco Aizpurua prevalecerán el despotismo y la dominación.

CONSOLACIÓN: LA CRIOLLA DOMINADA Y DOMINADORA...

Nuevamente, a través del relato oral, Altina conocerá la verdadera historia de Consolación y de Damoclès (nieto del Vasco). En esta oportunidad será su madre Emma quien, sentada en su mecedora, la acercará a la historia familiar: «Damoclès era un hombre de mundo, se cambiaba tres veces al día de camisa. El casino, Altina, un yate. Tu pobre abuela llevó una vida...»³⁰.

²⁹ Idem.

³⁰ Ascencio, Michaelle. *Amargo y dulzón*, p.9.

Consolación, confinada a la esfera de lo privado-femenino, atendía a su marido y a sus hijos, y se ocupaba de dirigir los quehaceres del hogar. Cuando su marido murió tuvo que encargarse del negocio familiar y de pagar todas las deudas que él había dejado.

Estas circunstancias la habían amargado, haciéndola dura y severa, especialmente con sus hijos. Tal como aclara Emma: «Todo el mundo sabe en la isla que los Aizpurua son hombres insoportables, tienen ese lado duro, hosco, herencia de Consolación»³¹.

Al relato de la madre se sumarán los recuerdos de la hija.
Entre el pasado y el presente Altina

ve a su abuela sentada en la mecedora de la veranda de su casa, su larga trenza, enrollada en la nuca, se parece a mi papá, piensa la niña, pero tiene la boca un poco torcida, mi abuela, y nunca se ríe³².

El simple gesto de «torcer la boca» acaso nos sugiera los orígenes criollos de Consolación. Para explicarlo, retomaremos la historia del Vasco y Graciana.

³¹ Ibid, p. 9.

³² Ibid, p. 10.

Al principio de la novela se narra que las mujeres de la alta sociedad criolla torcieron sus labios

como suelen hacerlo las mujeres de la isla cuando quieren expresar su desprecio y contener, al mismo tiempo, su indignación, al saber de [las idas del Vasco] a la taberna y de sus largas sobremesas en la hostería de la plaza: no les gustó para nada que el Vasco frecuentara a esa gentuza³³.

La «gentuza» son los negros, aquellos con los que el Vasco, huyendo precisamente del clasismo y del racismo de los criollos, prefirió pasar sus días. Dos generaciones después, Consolación repite el gesto que poco a poco se dibujará

en los surcos de cada lado de su boca (...) eran como dos cauces profundos que contenían todo el patetismo de la mujer que pasó su vida resentida frente a la buena vida de su marido, mientras ella, todavía después de su muerte, debía recibir a esos negros inmundos que venían a entregarle el dinero de la venta³⁴.

Y es que Consolación sentía un secreto orgullo por el tronco familiar blanco, el tronco Aizpurua. Ante todo, había que mantener «la estabilidad de ese apellido, ostentado en el nombre de numerosos comercios desde la llegada del Vasco»³⁵. Por ello, «mantenía en un puño los destinos de la

³³ Ibid, p. 25.

³⁴ Ibid, p. 136.

³⁵ Ibid, p. 137.

familia»³⁶ y había querido que sus hijos atendieran el negocio familiar. Sin embargo, Laurencio –el padre de Altina– no respetó los designios de su madre y se fue a Suramérica con su esposa e hijas. Entonces, la madre lo desheredó.

Como vemos, en Consolación se reúnen las dos caras de una misma moneda. Ella vivió sometida a la voluntad de su marido, aún después de su muerte; pero como criolla, someterá y desprezará a quienes considera naturalmente inferiores.

TORIBIA: LA HERENCIA INDÍGENA EN UN MUNDO DE MULATOS....

Por su parte, el tronco materno revelaría a Altina otras realidades no menos dolorosas. El pasado de la familia Lespinè estuvo determinado por el despotismo y la severidad del hombre de la casa. Una severidad que ni la misma Emma puede explicar: «No sé... pero había tanta crueldad en todas las casas, era como un veneno que todo el mundo probaba y compartía...»³⁷.

³⁶

Idem.

³⁷

Ibid, p. 64.

Lo primero que Altina recordará será la visita al hospital, cuando su abuelo Basilio yacía moribundo. Era la primera y última vez que lo vería, pero esa sola visita en compañía de su madre y de su tía la habían marcado. Su mundo «había comenzado a llenarse de sombras, y era que Altina había descubierto las trazas que deja el odio en el corazón...»³⁸. Su madre, su tía, su abuela lo odiaban...la niña quería saber por qué.

Inicialmente, la respuesta nos llegará a través de un narrador omnisciente que explica los orígenes de la pareja.

Basilio Lespinè era un joven mulato, trabajador, serio y poco expresivo. Era hijo de Noemí, una francesa rubia de ojos azules y piel muy blanca y de un negro africano venido de la plantación, llamado David Lespinè.

Por su parte, Toribia pertenecía a una etnia indígena, los cuna de Panamá³⁹. A los doce años perdió a su madre y decidió buscar otro camino. Llegó a Cibao atraída por la revolución

³⁸ Ibid, p. 47.

³⁹ Los kunas o cunas se localizan en el archipiélago y en la región insular de las mulatas, en la comarca de San Blas, en las proximidades de los ríos Bayano, Chuquaque y afluentes del Tuira. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos10/grupos/grupos.shtml>, [2007, 23 de abril].

que los negros habían hecho en la isla hacía muchos años atrás, y porque pensaba que en «un lugar en donde no hay indios, un país de negros, allí no me pueden obligar a trabajar»⁴⁰.

Adoptada por Georgina Rosales, una criolla citadina, aprendió a expresarse en francés y en la lengua del lugar. Parecía a gusto en la nueva casa ubicada «en uno de los barrios elegantes de la ciudad»⁴¹. No obstante, lucía un tanto triste y nostálgica...

Toribia se acostumbró a mitigar toda emoción y sentimiento, toda pasión; tal vez porque dejó a los suyos «demasiado joven, sin haber aprendido todavía a expresar esas profundas y silenciosas intuiciones que se heredan con la raza y la cultura»⁴².

Sin embargo, la herencia cultural estaba allí para distinguirla de los otros componentes étnicos de la isla; ella era más tranquila, más silenciosa, tanto que «calló y aceptó sin

⁴⁰ Ascencio, Michaelle. (2002). Amargo y dulzón..., p.48.

⁴¹ Ibid, p. 49.

⁴² Ibid, p. 52.

mayores inconvenientes el matrimonio con el joven Basilio, hijo de uno de los terratenientes del lugar»⁴³.

Pese a su educación «criolla», Toribia pertenece al grupo de los «oprimidos». Por ello, sufrirá el desprecio de su familia política. Especialmente su cuñada Esther, una mulata de ojos azules, «no la soportaba y vivía al acecho de sus modales salvajes y su mirada de fiera que, según sus pronósticos (...) ninguna civilización llegaría a domeñar»⁴⁴.

Una vez más, el relato sirve para mostrar las grandes diferencias raciales y culturales de la isla, por las cuales cualquier mulato, gracias a su ascendencia blanca (europea), se sentía superior al resto de la población negra y/o indígena. No obstante, lo que la hacía esencialmente distinta «no era ni su cabello, ni su silencio, ni sus atuendos. La diferencia le fue revelada a ella misma, de una vez, en la violencia con que Lespinè la hizo su esposa la noche del matrimonio»⁴⁵.

⁴³ Ibid, p. 53. Esta actitud «sumisa», lejos de un estereotipo, se podría interpretar como una respuesta cultural, pues entre los cuna es común el matrimonio concertado por los padres. Hernández Campos, Artilenio (s/f). *Cultura, historia e identidad*. Disponible en: <http://onmaked.nativeweb.org/Art.cultura.htm>, [2007, 23 de abril]

⁴⁴ Ibid, p. 55.

⁴⁵ Ibid, p. 56.

Poco importó que Toribia se alejara de la plantación; porque en esa «República de Negros» no se libró del abuso y la opresión. Por el contrario, pareciera que ella, al igual que los negros del campo, quedó atrapada en un «presente perpetuo» donde lo que fue y lo que es se confundirá de ahora en adelante y para siempre:

La visión de los colonos criollos empeñados en adueñarse de las tierras de su gente, entrando a mansalva en los caseríos indígenas (...) persiguiendo a las mujeres que corrían despavoridas, no tenía explicación para aquella sociedad ancestral que daba a la mujer (...) un trato especial, casi sagrado. Desde esa noche de un día de enero de 1915, Lespinè y los colonos de la infancia de Toribia quedaron confundidos en la misma estirpe del horror⁴⁶.

Seguramente no escape al lector la recreación de la «leyenda negra» hasta cierto punto ya superada. No obstante, esta sirve para contextualizar las acciones futuras de Toribia, quien encontró en su herencia cultural no solo un espejo de su

⁴⁶

Ibid, p. 56. Si bien la cultura kuna es patriarcal, la mujer ocupa un papel importante dentro de su sociedad. «Su papel está ligado a la economía pues al contraer matrimonio el esposo viene a vivir con ella a la casa del padre y trabajará para la familia de ella (...) por eso para la familia Kuna, el nacimiento de una niña constituye un feliz acontecimiento». Disponible en: <http://www.generoyambiente.org/admin/admin-biblioteca/documentos/kunas.pdf>, [2007, 15 agosto].

propia humillación, sino las herramientas para sobrevivir a su opresor.

«Treinta y cuatro años vivió Toribia en cautiverio, pues así consideró su vida desde el día que, recién cumplidos los 19 años, dejó la casa de la familia Rosales»⁴⁷. Durante esos largos años soportó en silencio la violencia de su marido: «temía la noche y se hizo más silenciosa cada día. Los ímpetus nocturnos de su marido contrastaban con su diurna frialdad»⁴⁸.

Sumado a sus condiciones de «india salvaje» que le hicieron objeto de tanto desprecio, Toribia tuvo que aprender

el rostro apagado, contraído de las señoras que vivían en un mundo aparte, forzadas a ignorar el otro mundo, «el de las queridas» que todo hombre debía tener por su naturaleza y de acuerdo con su posición en la sociedad⁴⁹.

De hecho, todos los domingos, mientras ella salía a misa, el esposo se encontraba con su amante. Porque en la isla «la

⁴⁷ Ibid, p. 73.

⁴⁸ Ibid, p. 57.

⁴⁹ Ibid, p. 57.

mayoría de las señoras eran madres y esposas, jamás amantes ni amadas...»⁵⁰.

En este punto del relato entendemos que, pese a sus diferencias, las «Consolación» y las «Toribia» de la isla bien podrían darse la mano, pues eran víctimas de la misma opresión patriarcal.

Pero, ¿cómo protegerse y sobrevivir a esos abusos? «Toribia (...) concluyó con demasiada prisa que solo el desapego y el mutismo mantienen el timón de la vida de una mujer en sus manos»⁵¹. Nuevamente, recurre a su cultura: «sabría, al igual que su madre y sus ancestros, utilizar ese mutismo como arma defensiva e infalible»⁵²; mientras dirigirá a su marido «...unos “sí, Lespinè” en un tono que quería ser lo más neutral posible»⁵³. Ese mutismo ancestral, interpretado como parte de una «cultura de resistencia», le servirá para mantener distancia de su opresor y sobrevivir.

⁵⁰ Ibid, p. 58.

⁵¹ Ibid, p. 73.

⁵² Ibid, p. 52.

⁵³ Ibid, p. 68.

Sin embargo, no todo fue silenciosa resistencia. Un hecho en particular nos revelará la fuerza de su cultura y el férreo carácter de «la españolita».

Ante la mirada atónita de la partera, su suegra y sus cuñadas, Toribia echará mano de su repertorio cultural y colocada de cuclillas dará a luz a su primogénita. Su cuñada Esther no perderá la oportunidad para humillarla: «tu españolita no conoce la diferencia entre parir y defecar»⁵⁴, le dirá a su hermano Basilio; mientras éste se reprochaba su error, pues «quién lo manda a él a casarse con una mujer de la que se ignora su pasado, y cómo pudo ocurrirle eso a él ...[Definitivamente], ella no impondría sus costumbres salvajes en una casa y en un país civilizado»⁵⁵.

Basilio le reprochó: «Hay modales, Toribia, modales, y salió de la habitación»⁵⁶. Ella se ahogó en llanto y fiebre.

⁵⁴ Ibid, p. 78.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ibid, p. 78.

Recuperada del parto «hizo algunos cambios, entre ellos, escoger un cuarto, arriba, para ella sola... Se disponía a separarse de una sociedad que la había juzgado»⁵⁷.

Al igual que los negros del campo, Toribia se aisló y construyó para sí su propio e impenetrable «espacio-lugar»:

En realidad (...) se encontraba fuera de su esfera, una especie de carne muerta en la cama (...) Durante los almuerzos domingueros ella oía, lejana, los largos sermones moralistas que el padre dirigía a la familia reunida en la mesa grande del comedor⁵⁸.

Ese «mundo» –exclusivamente femenino, íntimo, cotidiano e impregnado de su herencia cultural– se hizo *de esperas y deseos*: Basilio podría morir... «Finelia, ustedes conocen el veneno que no deja huellas, no habrá sangre, repetía...»⁵⁹; *de silencios y ausencias*: «Toribia callaba (...) Así creyó alejar el sufrimiento de la vida de sus hijos, pero sobre todo, de sus hijas que, por ser mujeres, corrían el riesgo de sufrir el

⁵⁷ Ibid, p. 80.

⁵⁸ Ibid, p. 84. Solo estaría verdaderamente presente para sus hijos, a quienes se dedicó por entero. «Convencida de la inutilidad de hacerle frente a Lespinè, trataba por otros medios, sin despegar los labios, de enseñar a sus hijas la discreta finura de esquivar un golpe, la suprema indiferencia de ignorar la ofensa...». Ibid, p. 74.

⁵⁹ Ibid, p. 72. Finelia es la cocinera negra que trabaja en casa de los Lespinè. A lo largo de la novela se convierte en la amiga y confidente de Toribia.

despotismo de los hombres»⁶⁰; *de suspiros*: «Cuando el carro [de Basilio] traspasaba la reja (...) Toribia dejaba escapar ruidosamente el aire que se le había quedado comprimido en el estómago...»⁶¹; y *de ritos*: primero, salía al patio a tomar su baño diario de «...agua perfumada con hojas de naranja, de hierbabuena, de limón y especialmente de guanábana por sus propiedades calmantes, [que] lavaba (...) las vejaciones sufridas en la alcoba la noche anterior»⁶²; luego, se iba sola hasta su alcoba y «...se echaba desnuda en la cama y se empolvaba profusamente el cuerpo con una mota blanca. Boca arriba, su cuerpo menudo mojaba la sábana...»⁶³.

Además, y para que a su marido no le quedara duda que «jamás sometería a una mujer que proclamaba con tanta sinceridad sus diferencias »⁶⁴, traerá de cuclillas a sus otros

⁶⁰ Ibid, p. 64.

⁶¹ Ibid, p. 69.

⁶² Ibid, p. 70.

⁶³ *Ibid*, p. 71. Entre los cuna es peculiar su afición al baño. Las mujeres cuna tienen un lugar, fuera de la casa, especialmente destinado para ello. Se llama «surba», pequeño cuarto hecho de paja en forma de caracol, de paredes altas y sin techo (Puig, Manuel María, C.M.F. (1945). *Los indios Cuna de San Blas, su origen, tradiciones, costumbres, organización social, cultura y religión*. Disponible en: <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/panamacostumbres10.pdf>, [2007, 18 agosto]).

⁶⁴ Ibid, p. 80.

ocho hijos, porque «sus partos pasaron a ser asunto suyo y nadie osó hacer más comentarios de la española»⁶⁵.

En una ocasión, Toribia se rebeló abiertamente y en público contra su marido. Durante el matrimonio de su cuñada, los invitados hicieron alusión al difícil carácter de aquél y a los numerosos embarazos de ella: «que te diga Toribia, Esther, lo que es un hombre...»⁶⁶. Pero ella se apresuró a afirmar que el único hombre que había conocido era su abuelo cuna⁶⁷.

Cuando llegaron a casa, Basilio le cobró la ofensa obligándola a tener relaciones en el piso «...como las bestias como tú, que paren hijos de pie»⁶⁸.

Finalmente, Basilio Lespinè morirá solo y enfermo. «Toribia, acumulando los rencores de su raza, se encerró en su

⁶⁵ Ibid, p. 83.

⁶⁶ Ibid, p. 85.

⁶⁷ La familia cuna es de tipo monogámica y extendida. Está compuesta por el hombre (jefe de la familia o «saka») y su esposa, los hijos e hijas solteras, sus hijas casadas con sus esposos e hijos (Hernández Campos, Artilenio (s/f). *Cultura, historia e identidad*. Disponible en: <http://onmaked.nativeweb.org/Art.cultura.htm>, [2007, 23 de abril]). A su abuelo, el «saka» de la familia, se refiere Toribia como único hombre y jefe.

⁶⁸ Ascencio, Michaelle (2002). *Amargo y dulzón...*, p. 86.

habitación para no ver pasar el entierro del que la esclavizó como esclavizaron los conquistadores a su gente»⁶⁹.

CONCLUSIONES

La historia familiar Aizpurua-Lespinè no es más que la historia de las desigualdades y racismo de la isla de Cibao (Haití). Especialmente, es la historia de la mujer negra-india-mulata y su lucha cotidiana en un espacio socialmente adjudicado para ella: la casa-la familia.

En Graciana la lucha se hizo desde «adentro» para retar por igual a negros y blancos. Con esta unión, la cocinera negra y el fotógrafo blanco se liberaron de los prejuicios y temores de ambas razas. En este ambiente de mutua aceptación, Graciana no sufrió despotismo alguno. No obstante, su vida transcurrió en el espacio doméstico tradicionalmente adjudicado a la mujer.

Por su parte, Consolación fue dominada y dominadora. Como criolla despreciaba a los negros de la isla, pero como mujer tuvo que soportar el abuso patriarcal. Resentida con su

⁶⁹ Idem.

marido construyó un «mundo» propio, rígido e intolerante para con sus hijos y sus criados.

Finalmente, Toribia soportó el peso de la opresión patriarcal y el desprecio de los criollos por su condición de «india salvaje». Para sobrevivir, creará su propio e impenetrable «mundo», en el cual actuará conforme a su herencia cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, Eligio (s/f). *El valor del ambiente en los Kunas desde una perspectiva de género*. Disponible en: http://www.generoyambiente.org/admin/admin_biblioteca/documentos/Kunas.pdf [2007, 12 agosto].

ASCENCIO, Michaelle (2002). *Amargo y dulzón*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

CASTILLO, R. (2002). *Amargo y dulzón* de Michaelle Ascencio: un viaje a la isla del relato. Caracas: eluniversal.com. Disponible en: <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N235/segunda.shtml> [2006, 13 de agosto].

DIDIER, Dominique (2003). *La naturaleza haitiana*. Disponible en: <http://www.cielonaranja.com/dominiquenaturaleza.htm> [2007, 13 de junio].

FRANCO, Jean (1996). «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana» en: Sosnowski, Saúl, comp. *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo I. Caracas: Ediciones Biblioteca Ayacucho.

GOMES, Miguel (2006). «Narradoras e Historia: apuntes para la descripción de un proceso», en: Carlos Pacheco, Luis Barrera y Beatriz González. *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott, Equinoccio y Banesco.

«Grupos indígenas». Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos10/grupos/grupos.shtml> [2007, 23 de abril].

HERNÁNDEZ CAMPOS, Artilenio (s/f). *Cultura, historia e identidad*. Disponible en: <http://onmaked.nativeweb.org/Art.cultura.htm> [2007, 23 de abril].

MARTÍNEZ, A. *Feminismo y Literatura en Latinoamérica*. Comunidad Virtual de Gobernabilidad y Liderazgo. Disponible en: <http://www.gobernabilidad.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=454> [2005, 9 de febrero].

MOI, Toril (2006). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MOSCA, Stefania (2002). *El álbum familiar de Amargo y dulzón*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello. Disponible en: <http://analitica.com/bitbliblioteca/mosca/album.asp> [2007, 25 de mayo].

ORTIZ, Lucía, ed. (2007). *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Vervuert Iberoamericana.

POLLAK-ELTZ, Angelina (1994). *Religiones afroamericanas hoy*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana.

PUIG, Manuel María, C.M.F. (1945). *Los indios Cuna de San Blas, su origen, tradiciones, costumbres, organización social, cultura y religión*. Disponible en: <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/panamacostumbres10.pdf> [2007, 18 agosto]

RIVAS, Luz Marina (2006). «¿Qué es lo que traman ellas?: nuestras narradoras », en: Carlos Pacheco, Luis Barrera y

Beatriz González. *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott, Equinoccio y Banesco.

La totalidad de la vida en un solo día

ANA MARÍA
VELÁZQUEZ
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Licenciada en Letras, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (2006). Título de la tesis: «¿Soy por ventura hereje? La libertad en las cartas de Sor Juana Inés de la Cruz». Tutora: Dra. Laura Febres. Profesora de Mitología griega, Dirección de Cultura, Universidad Metropolitana, UNIMET. **Algunas publicaciones:** 2004 - «Alguien cubrió el espejo». *Revista Nacional de Cultura* CONAC/La Casa de Bello, Caracas, año LXV, Número 329. 2004 - «El mismo espanto que convierte la palabra en una mueca». *Revista Nacional de Cultura* Conac/La Casa de Bello, Caracas, año LXV, Número 329. 2007 - *La decisión y los mitos. Dos escritores frente a la crítica*, Fondo Editorial del Ipasme, Caracas. 2007 - *Los vasallos de la libertad, Dos escritores frente a la crítica*, Fondo Editorial del Ipasme, Caracas. 2007 - *El verbo sagrado de la Profecía Dante. Dos escritores frente a la crítica*, Fondo Editorial del Ipasme, Caracas. **Nota de la compiladora:** La autora publicó el artículo *Kunan tuta takisunchik*, «Vamos a cantar esta noche». Retorno a las historias sagradas de las mujeres indígenas latinoamericanas actuales, acerca de la narrativa de Grupos Indígenas, en el Papel Literario de *El Nacional*, Caracas, p. 9, Edición 26/04/2008

Flores de un solo día, de Ana Kazumi Stahl, es una novela acerca del exilio y la búsqueda de la identidad, elementos característicos del hecho multicultural.

Aimée Levrier, la protagonista, es una *nisei*, una japonesa nacida en el extranjero y, además mestiza, por ser hija de madre japonesa y padre norteamericano. Ella nació y vivió su primera infancia en Nueva Orleáns, en la casa de su padre y luego tiene que partir, inesperadamente, a Buenos Aires, en donde permanece por veinticinco años, sin entender nunca el porqué de aquel largo exilio.

Kazumi Stahl es también hija de madre japonesa y de padre norteamericano-alemán, nacida y criada en el Nueva Orleáns de mediados del siglo XX. En 1995 se radica en Buenos Aires, en donde trabaja y escribe en español. Su novela no es una autobiografía, pero sin duda existe un correlato entre la vida de Kazumi Stahl y la de su protagonista.

Flores de un solo día, título que remite a los delicados *ikebanas* japoneses, hechos para durar un solo día, contiene imágenes de mundos diversos y contrastantes como la sutil belleza de esos *ikebanas*, que elabora Hanako, la madre, los exuberantes jardines tropicales de las antiguas mansiones del

sur de los Estados Unidos, o la intensa luminosidad de un amanecer en Buenos Aires que espanta los fantasmas de la noche.

Y es que la mirada femenina de esta autora se va a detener precisamente en la diversidad, en lo extranjero y distinto. Va a hacer énfasis en la diferencia cultural que separa de lo colectivo inmediato pero que, a la vez, conecta con lo universal de la experiencia humana, con lo que es trascendente y, en realidad, importante.

Esta novela refleja un proceso de hibridación cultural. Este término se define como la conjunción, en una persona, de dos, o más, culturas, la de origen y la de adopción; culturas de las cuales se conocen ambas lenguas, religiones y costumbres y las cuales coexisten armónicamente.

Hibridación cultural se refiere a la «mezcla de culturas». Es un término tomado de la antropología del siglo XX que sirvió para explicar, y darle su justo valor, a las culturas mestizas. El concepto fue empleado por Rüdiger Bilden en 1931 para cuestionar la supuesta superioridad y pureza de las culturas homogéneas frente a las mestizas. Al respecto afirmarí que «el encuentro de las diferentes razas debe llevar tarde o

temprano a la intermixtura y a la evolución de una cultura híbrida»⁷⁰

La historia de Aimée Levrier y de su exilio en Buenos Aires, es compleja y laberíntica. No es sólo la historia de una extranjera viviendo en el exilio y rememorando su pasado, es mucho más. Es el salto asombroso de la memoria que va de un lado a otro, libre, suelta, incapaz de permanecer por mucho tiempo en un mismo lugar, a la manera del «correr del pincel»⁷¹, forma típica de la escritura de diarios, los *nikki bungaku*, de las antiguas escritoras japonesas. Así salta del Buenos Aires de 1993 al Tokio de 1945 y de allí al Nueva Orleáns de 1952 y de vuelta al Buenos Aires de 1966. Sólo se detiene para dejar paso a una descripción detallada de una cotidianidad tranquila y simple en el apartamento de la calle Junín de Buenos Aires, lugar de habitación y de creación, pues es allí en donde Hanako produce los *ikebanas*, esos

⁷⁰ Bilden, Rüdiger (1931), en Rodríguez Larreta, Enrique. «Cultura e hibridación: sobre algunas fuentes latinoamericanas». *Revista Anales*, Nos. 7-8, 2004-2005, pp. 107-124. <http://hum.gu.se/institutioner/romanska-sprak/iberoamerikanskainstitutet/publikationer/anales/anales7/larreta.pdf> (2006).

⁷¹ Sato, Amalia. «*El libro de la almohada* de Sei Shônagon. Apuntes de lectura». *Revista Tokonoma*, Traducción y Literatura, Nº 7, pp. 31-37, Buenos Aires, 1999.

delicados ramos que son metáforas de lo efímero del tiempo, una de las obsesiones femeninas japonesas por excelencia, «...junto con los conceptos budistas de nacimiento, vejez, enfermedad y muerte (shô, rô, byô, shi)»⁷².

Además de exilio y búsqueda de identidad, la novela toca diversos temas, algunos derivados del exilio, como son la conexión con la ciudad, la cotidianidad y el viaje; otros derivados de la identidad, como son el nacimiento y la muerte, que permiten la revelación del misterio o epifanía; y algunos otros que provienen del mundo espiritual y del *shinto*⁷³.

EXILIO

En el verano de 1966 ocurrió un hecho inesperado en la vida de Aimée que significó un cambio de vida. Su padre, Henri Levrier, un rico heredero sureño, fallece en un accidente automovilístico y esa misma noche Francisco Oleary, el marido de su abuela Marie, la envía de emergencia a ella y a

⁷² Idem.

⁷³ El *shinto*, *shintoisimo*, o *sintoísmo*, es el nombre de una religión nativa de Japón. Es una religión politeísta que venera un gran panteón de dioses o *kamis*. No es tanto una religión de prácticas, aunque tiene ciertos ritos, como una forma de vida.

su madre a Argentina, un país que no conocían y cuya lengua no dominaban. Éste le entregó a Aimée, que era una niña de ocho años, una carta y le enseñó a pronunciar, en español, una dirección: Buenos Aires, Junín 80. A Hanako no había nada que explicarle porque era sordomuda, no entendía el lenguaje de los signos ni podía leer.

Madre e hija llegan a Buenos Aires, al apartamento de Eveline Oleary, una maestra retirada que al verlas en la puerta se sorprendió,

Eran orientales, aunque en la chiquita se veía la mezcla con la raza europea o sajona... Estaban paradas allí, parpadeando sin entender una palabra de lo que se decía a su alrededor. Eveline les habló en inglés, y para su sorpresa fue la niña, de ocho años, la que respondió mientras su madre de casi treinta miraba distraída hacia los techos de los edificios vecinos. En inglés la niña explicaba que su madre japonesa no podía hablar porque había padecido una fiebre muy alta de niña...⁷⁴.

Un giro de dinero en el correo y la carta de su hermano Francisco Oleary, un argentino que se había ido del país a los dieciocho años a hacer fortuna en Nueva Orleans, le explican a Eveline que la situación era «temporal» y que pronto iría a

⁷⁴ Kazumi Stahl, Anna (2002). *Flores de un solo día*. Seix Barral, Buenos Aires, p. 9.

buscarlas. Pasan más de veinticinco años y nunca nadie viene por ellas.

Buenos Aires aparece como la ciudad del exilio, la ciudad en la que se busca protección y abrigo para comenzar una nueva vida. Ciudad, de por sí, abierta al extranjero, conformada por una gran mixtura cultural, acoge sin problemas a estas inmigrantes. Pronto éstas comienzan a llevar una vida simple y sencilla, de acuerdo con el principio *shinto*, el cual, sin palabras, le transmite la madre a la hija.

Pronto Eveline Oleary se da cuenta de que aquellas mujeres han sido abandonadas a su suerte y toma la decisión de escolarizar a la pequeña quien pronto aprende a hablar español en la escuela cercana. La adquisición de una nueva cultura comienza por el aprendizaje del idioma. La lengua es la que da cultura, la que proporciona la capacidad de comprender el imaginario de un pueblo. No parece Aimée, sin embargo, apegada a la ciudad. Ella se mueve siempre por los mismos espacios, de la calle Rivadavia, en donde tiene una floristería, a la calle Junín y de allí al mercado de las flores a comprar material para los *ikebanas* que Hanako fabrica para la venta. Nunca sale de estos límites ni comenta lo que ve en el camino, ni la gente, ni la gastronomía, ni

siquiera lo que ve cada noche en la televisión. Buenos Aires no es para ella la urbe pasional de un tango de Gardel, la del recuerdo de la vereda del barrio y de la madre selva. Es una ciudad moderna y cosmopolita que permite la convivencia pacífica y el intercambio fluido con diferentes culturas, pero que aparece desdibujada en la distancia como trasfondo ajeno y distante.

La ciudad es un elemento constitutivo de la psique y, por lo tanto, posee dimensión sagrada. Es expresión del alma de sus habitantes, la materialización de sus contenidos interiores. Sin embargo, para el extranjero no será la ciudad en donde vive la que contenga esa expresión sino la ciudad de origen, la que dejó atrás al emigrar. Es así como esta última se convierte en la ciudad mítica, la ciudad sagrada.

Además, cada quien se «construye» una ciudad particular dentro de sí, uniendo los diferentes espacios que le son significativos y otorgándoles sentido a través de la memoria, por eso la percepción de la ciudad es diferente para cada quien. Uno no habita la ciudad, la ciudad lo «habita» a uno, es el alma.

Buenos Aires no es sacralizada por la memoria, no habita el alma de las emigrantes. Tampoco Tokio. Ésta aparece sólo como el lugar en que Hanako queda huérfana, pero no hay descripción de ella ni de sus lugares. La única ciudad que se detalla y se recuerda es Nueva Orleáns.

Ésta es la ciudad mítica que está todavía presente en la psique, aún después de veinticinco años. Allí Aimée había vivido, de niña, en el seno de una prestigiosa familia de la alta sociedad. Una clase social especial, heredera de las grandes mansiones sureñas, románticos refugios del pasado, de las plantaciones, de los puertos, de las aduanas, de la industria, pero también heredera de muchos conflictos, de grandes envidias y odios que nacían en el mismo seno familiar, de fuerte discriminación hacia los negros, que conformaban la clase trabajadora y los artistas de jazz, y también de gran desprecio hacia los extranjeros.

Lo único que prevalecía, por encima de todo, y que unía a todas las jerarquías sociales, era la fuerte creencia en el vudú, una religión que habían llevado a Luisiana los esclavos africanos de las plantaciones.

La Nueva Orleans de los años posteriores a la Ocupación del Japón (1945-1952), que es la que va recordando Aimée, es percibida como un sitio de gran empuje económico y de una exuberante vida nocturna con sus alegres bandas *dixieland* y sus fiestas callejeras. Era una ciudad que renacía para expandirse y recuperar rápidamente los años perdidos, pero cuya gente seguía apegada a grandes prejuicios sociales. A este ambiente llega la joven Hanako, en 1952, como «hija adoptiva» de Henri Levrier, un oficial destacado en Tokio que se la trae a Estados Unidos, al quedar huérfana.

Para la época muchas japonesas lograban salir del país casándose con oficiales norteamericanos. Fueron conocidas como «las novias de la guerra». Hanako no fue una de esas novias, pero su caso es similar. Fueron jóvenes muchachas que huían de un país en ruinas y que encontraron la manera de establecerse en los Estados Unidos gracias a los jóvenes oficiales que regresaban a su país. Muchas se casaron sólo por la visa (y muchos oficiales se prestaron a la farsa legal) para conseguir emigrar y tener una nueva oportunidad. En estos casos el exilio fue percibido como positivo, una salvación, como ocurre siempre en situaciones de guerra.

Lo mismo ocurrió con Hanako, que fue «rescatada» por Henri Levrier y llevada a un mundo «aparentemente» mejor. Pero la sociedad sureña no la aceptará nunca por su raza, que es la raza del odiado enemigo. Ella vivirá entonces en un aislamiento casi total en la mansión de su padre adoptivo, sin amigos ni familia, sufriendo de profunda agorafobia causada por sus recuerdos de guerra, aferrada a sus rutinas sin molestar a nadie, «Es una presencia mínima, casi no se nota. Pero le entusiasma la rutina de la casa... Todo lo hace por partes y con lentitud que no es distracción ni desgano. Saborea las acciones...»⁷⁵.

Este personaje encarna la fragilidad y la dependencia femenina en una ciudad extranjera a la que no logra integrarse. En la familia que emigra es común hallar una mujer que queda rezagada en el hogar, incapaz de conectar con su tierra de adopción, que se convierte así en la mantenedora del fuego del hogar. Ella se convierte en la guardiana de las tradiciones propias que se manifiestan, por lo general, o en el arte o en la gastronomía. Hanako asume ese rol, pero cuando tiene que irse a Buenos Aires aquel

⁷⁵ Kazumi Stahl, Anna (2002). *Flores de un solo día*. Seix Barral, Buenos Aires, p. 16.

encierro se traducirá en una fuente de iluminación interior y espiritualidad.

Hanako está llena de ternura, su docilidad la hace fácil de cuidar. No abraza la cultura de Nueva Orleans, como tampoco lo hará luego en Buenos Aires, porque ella representa lo completamente extraño que no puede integrarse sino aceptarse tal como es. Ella es un pedacito de Japón en Occidente; sobrevive siendo lo que es, porque no conoce otra manera de vivir. Para Hanako el exilio es simple, ella «...mantenía una autonomía propia de su condición, aquella de lo verdaderamente distinto que no necesita ser aceptado»⁷⁶.

En el apartamento de la calle Junín el silencio y la soledad de Hanako son apenas interrumpidos por el click de sus tijeras mientras ella fabrica sus *ikebanas*. Es una artista que practica su arte en la soledad de su taller, completamente desconectada de la vida inmediata y del tiempo. Su arte la pone en contacto con lo trascendente, principio fundamental del *shintó* que indica que es a través de la trascendencia que se encuentra la verdad, el sentido de cada uno.

⁷⁶ Ibid, p. 11.

Su vida se desenvuelve en el ámbito de lo privado. En el antiguo Oriente lo privado pertenecía a las mujeres y lo público a los hombres. Ellos trabajaban los campos, viajaban y hacían la guerra. La tradición dictaba que la mujer debía permanecer en el hogar, al cuidado de la casa y de los hijos. El trabajo no le era negado, al contrario, muchas mujeres formaban sociedades, o hermandades, para dedicarse a alguna labor productiva como bordar, coser, tejer, teñir, escribir. Estas actividades las llevaban a cabo en un sitio especial de la casa, vedado para los varones, una habitación sólo para mujeres. Allí, mientras hacían sus labores, charlaban, cantaban, bailaban, o se contaban sus sufrimientos. Si eran aristócratas esa habitación era el espacio de la contemplación y de la escritura y, a veces, el de lectura de los diarios a los que eran muy aficionadas las nobles japonesas.

«Habitaciones individuales, sí, pero también horas y horas de soledad y abstracción»⁷⁷. El espacio del despojo, un sitio en donde no hay cuadros, ni nada que pueda distraer la atención, un lugar en donde se tranquiliza el alma. La imagen de

⁷⁷ Sato, Amalia. «*El libro de la almohada* de Sei Shônagon. Apuntes de lectura». *Revista Tokonoma*, Traducción y Literatura, N° 7, pp. 31-37, Buenos Aires, 1999.

Hanako remite a la de esas antiguas mujeres encerradas en sus palacios privados, en sus mundos inalcanzables. Su taller es el lugar de las flores, de los ramos que deben hacerse según una estética determinada para expresar un sentimiento, una emoción. El *ikebana* también es un mandala que puede ser utilizado para la contemplación. En general, el mundo natural, con su calidad de efímero, puesto que es regido por las estaciones, es fuente de contemplación. Es simbólico que el taller de los *ikebanas* sea el espacio de mayor luminosidad del apartamento, porque está indicando que es allí en donde ocurre lo que es importante para el alma. Es un lugar de transformación alquímica, de conexión con los principios que permiten la iluminación interior, la estética, el arte, la divinidad, la misma *Amaterasu*, diosa del sol japonesa, con su brillante presencia. La habitación de Hanako es la experiencia de la plenitud.

Hanako hace su trabajo cada día y, al terminar, elabora un *ikebana* particular que permanece en casa, uno especial para la familia que sirve para expresar los sentimientos de ese día: de espera cuando usa los cerrados capullos, de alegría cuando utiliza las flores abiertas, de reflexión cuando usa la rama de pino.

A pesar de la distancia y del tiempo, el lejano Japón, con su especial estética y sensibilidad, tiene la posibilidad de manifestarse en un rinconcito de Buenos Aires. El taller y la tabla lisa de la entrada en donde Hanako coloca el ramo diario, ese pequeño espacio, con sus imágenes ancestrales, se transforma así en un cosmos significativo para las dos extranjeras.

IDENTIDAD

La novela tiene dos partes, la primera transcurre en Buenos Aires, la segunda es el regreso a Nueva Orleáns. Entre la primera y la segunda parte de la novela ocurre un episodio interesante: una noche de insomnio de Aimée. Este episodio es como un pasaje conector entre el presente, en Buenos Aires, y el pasado, en Nueva Orleáns. Habla de la fuerza de la memoria y de su capacidad de reestructurar el hecho existencial.

Unas imágenes comienzan, de repente, a fluir en la oscuridad de su habitación, imágenes que remiten a misterios, a preguntas nunca respondidas por nadie, a un pasado confuso, «fangoso», como los mismos pantanos sureños en los que había transcurrido su primera infancia, «...un lugar lindo,

pero raro, que parecía el fin del mundo sólido, porque tenía todas las casas construidas sobre pilotes de agua»⁷⁸.

La casa es el espacio simbólico en el cual se va a producir la transformación; las aguas representan la fluidez y la capacidad de cambio; las corrientes de los ríos aluden al mismo correr de la vida, al movimiento continuo de la existencia.

Para el *shinto* esos lugares especiales, que están en la naturaleza, son lugares sagrados, los únicos sitios en donde puede manifestarse un *kami* (un dios, un antepasado importante, o un héroe). El cruce del umbral de la casa, que es el paso de un estado de conciencia a otro, sólo lo puede permitir el *kami* particular de cada quien que habita ese lugar especial. El *shintoisimo* indica que hay que encontrar la verdad a través de lo trascendente. Responde a la necesidad de llenar la mentalidad mítica japonesa, su gran respeto por la muerte, por los antepasados, por los fantasmas, por los elementos de la naturaleza.

⁷⁸ Kazumi Stahl, Anna (2002). *Flores de un solo día*. Seix Barral, Buenos Aires, p. 309.

Volviendo al insomnio, la noche es otro elemento a tomar en cuenta porque le remite a aquella otra noche del accidente de su padre. Además representa su estado de ánimo, una melancolía con la que el japonés se identifica, la misma de la diosa *Izanami*, madre del mundo, cuando su marido la abandona. La noche es el alma de Japón, el alma de un pueblo sensible que ve en ella la morada de los fantasmas, de los muertos y el lugar apropiado para conectar con las verdades infinitas del ser humano.

Para el escritor japonés la noche es importante porque es en ella en donde se produce el contacto con los espíritus. Decía Yukio Mishima en una carta que escribiera a Kawabata en 1946.

No se necesita el Elogio de la sombra de Tanizaki para saber que el Japón ha sido siempre, al pie del continente asiático, una llanura envuelta por la inmensidad de la noche, y así como el *twilight* ha sido privilegiado por cierto escritor irlandés, así es esta noche de contornos vagos y tenues, esta noche tan suave y liviana como una roca de escapolita negra, esta noche tan semejante a una playa, la que ha albergado entre nosotros tantas historias curiosas y fantásticas. No bien terminó su era los dioses se replegaron en el corazón de la noche. Y nunca más improvisaron danzas exuberantes bajo el sol del mediodía... La estética

profundamente arraigada en el corazón de los japoneses siempre le acordó a la “noche” un lugar casi primordial⁷⁹.

Este pasaje, entre la primera parte de la novela y la segunda, termina cuando amanece y, bañada por la claridad que se filtra por la ventana del taller de Hanako, hermoso bautizo de luz que cae sobre su cuerpo, Aimée decide regresar a Nueva Orleans. Toma la decisión de recuperar la herencia familiar, pero sobre todo quiere tener un encuentro con sus antepasados y con lo que ella misma fuera algún día.

El *tabi* japonés es un viaje a las rutas de los antiguos maestros. El viaje medieval del ermitaño incluía paradas en las posadas, o *yados*, lugares identificados como los lugares de la luna, llamada *tsuki-yoei*. Lo lunar en Japón es masculino. En los poemas de la antología *Manyoshu* el nombre de la luna está seguido por la palabra *otoko*, que significa «hombre». En sus santuarios hay unos espejos en los cuales el dios puede manifestarse. El dios está acompañado por un galgo (o conejo) que prepara la droga de la inmortalidad. La palabra «galgo», en francés es justamente «levrier», el apellido de Aimée. Por consiguiente ella es el acompañante del dios

⁷⁹ Kawabata, Yasunari/Mishima Yukio (2004). *Correspondencia (1945-1970)*. Planeta, Bogotá, p. 45.

lunar, que está oculto en la noche, una figura masculina de su vida pasada que va a resultar ser muy importante. Tiene que ir tras lo lunar, a todas las posadas, para hallar las claves del lugar en donde pueda encontrar al dios.

También hay una correspondencia entre este viaje de retorno y lo lunar de la misma noche en la que parece haberse sumergido Aimée para poder encontrarse consigo misma y saber quién es ella.

El viaje es metáfora de la vida misma, pero también es una iniciación, porque se viaja hacia lo desconocido, y es necesario para que se produzca la transformación. Lo masculino viaja hacia afuera, hacia lo luminoso; en cambio lo femenino se vuelve sobre sí mismo. Es un viaje hacia el misterio, hacia el encuentro con las fuerzas oscuras de su propia naturaleza. Maureen Murdock afirma que «las mujeres encuentran el camino de vuelta hacia sí mismas, no como los hombres, ascendiendo hacia la luz para salir por arriba, sino avanzando hacia las profundidades de la tierra para el centro de su ser»⁸⁰.

⁸⁰ Murdock, Maureen (1991). *Ser mujer, un viaje heroico*. Gaia ediciones, Madrid.

Comienza en los momentos de cambio, cuando ya la identidad asumida ha perdido significación. Murdock agrega que «las mujeres viven una búsqueda constante hoy día en nuestra cultura. Es la búsqueda del abrazo a su naturaleza femenina, de aprender a valorarse como mujeres y a curar la herida de lo femenino. Es un viaje interior muy importante, cuyo punto de llegada es un ser humano totalmente integrado, equilibrado, y completo»⁸¹.

El *tabi* se inicia con un descenso a las tinieblas, a *yomi*, la región de los muertos, que es para Aimée la solitaria y sombría mansión familiar, en la que hace poco murió la abuela Marie, que es la herencia que va a recibir en Nueva Orleans. Es también el lugar en donde yace la memoria de todos sus seres queridos ya desaparecidos, la gran casa en la que se encuentra la presencia de su padre Henri, de su madre joven y de Bess, la cocinera negra que hizo el verdadero papel de madre, educándola y protegiéndola.

Ella desciende también para matar al monstruo del orden preestablecido, para enfrentarse con el dragón, la abuela

⁸¹ Idem.

Marie, que es la guardiana de las tradiciones y las normas sociales, y vencerlo.

Como en todo descenso hacia las tinieblas, Aimée cuenta con la ayuda del elemento hermético. En Nueva Orleans consigue ayudas, gente que la guía y le cuenta verdades que no conocía. En esos tres días de su viaje va comprendiendo las complejas relaciones familiares que ocurrían tras las paredes de las grandes mansiones del sur, relaciones, casi siempre, impuestas por las reglas de la sociedad.

Los misterios comienzan a develarse. Se sorprende cuando le dicen que Hanako fue primero «hija» de Henri y que luego se casó con él, pero comprende que lo hizo para ayudar, de nuevo, a Hanako que había quedado embarazada de un desconocido. También le hablan de la abuela Marie, quien en su juventud fuera una *belle du sud*⁸², una de esas legendarias mujeres sureñas símbolo de la belleza, pero que poseía un corazón de acero. Ella se convertiría en la gran enemiga de Hanako y de Henri, su propio hijo, quien poco le interesaba. Era una mujer de fuerte personalidad obsesionada con la

⁸² «Bella del sur».

herencia de los Levrier, en especial con la mansión, que causaría mucho daño a su familia.

Contra Hanako haría vudú, causándole una grave enfermedad que la mantendría postrada. Nada detenía a Marie, ni siquiera la muerte inesperada de su hijo Henri. Ese día ya tendría lista una orden de arresto contra Hanako para impedir que ésta se quedara con la herencia. Fue la intervención de su propio marido, Francisco Oleary, quien evitó que le hiciera daño enviando a Hanako y Aimée al exilio. Luego Oleary muere a los pocos días y nunca pudo cumplir su promesa de ir a buscar, cuando Marie se calmara.

La truculencia de las relaciones familiares basadas en asuntos de herencia refleja la crisis de valores de la sociedad, la destrucción de lo importante y valioso de las relaciones humanas, la falta de amor y de solidaridad.

Marie representa a la bruja, o a la loca, imagen arquetipal que persigue a la heroína en los cuentos de hadas. El encuentro con la bruja es una de las pruebas que ésta debe superar para recuperar un espacio psíquico confiscado por aquélla, para revertir un orden anterior y crearse uno nuevo de acuerdo con sus propios parámetros.

Este encuentro obliga a lo femenino a encararse con fuerzas muy oscuras de su propia naturaleza, fuerzas que yacen en lo profundo del inconsciente y que son destructivas. La abuela Marie es el recuerdo negativo que acecha en la sombra para saltar sobre lo femenino y devorarlo a través de la desvalorización, la marginación y la agresión verbal. Se manifiesta en la defensa femenina de las estructuras patriarcales que así destruye parte de sí misma y mutila su capacidad de conexión afectiva. Una mujer identificada con el poder (social, económico, político) defenderá siempre lo patriarcal, un rechazo a su propia esencia.

Son muchas las experiencias que Aimée tiene que procesar, que entender, pero ya puede ubicar de dónde provino el mal y el porqué del exilio. Falta ahora descubrir el misterio de quién sería su verdadero padre. Vuelven entonces las ayudas y la guían hacia una casa situada sobre pilotes hundidos en el río. Aimée camina hacia ella, saca una pequeña llave que le diera Hanako antes de partir y descubre que ésta encaja perfectamente en la cerradura. Es la llave que permite la entrada a un mundo secreto. Hurgando aquí y allá, Aimée descubre fotos reveladoras. Son fotografías de Hanako joven en esa casa y de Hanako con una bebé recién nacida, que es

la propia Aimée. También hay una foto del dueño de la casa, que es Francisco O'Leary. Entonces comprende que él fue su verdadero padre.

Se produce la epifanía, la revelación del misterio. La visión de aquellas imágenes produce el retorno al principio de los tiempos y, entonces, ella puede re-crearse a sí misma, adueñarse de una nueva identidad, ser capaz de apreciar la totalidad de la vida en un solo instante.

Según Amalia Sato, entre los intelectuales japoneses de los años setenta se produjo una gran discusión sobre la identidad. Tres hechos puntuales contribuyeron a este debate: la celebración del centenario de la Restauración Meiji (1968), que promulgó su lema «civilización e ilustración», *bunmei kaika*; el suicidio de Mishima (1970); y la reaparición de Yokoi Shôichi, un soldado que había permanecido oculto durante 28 años en Filipinas (1972). Se pudiera pensar que también el suicidio de Kawabata, ocurrido en 1972, influiría en tal debate, porque obligaba también a repensar lo que estaba ocurriendo en Japón. Agrega Sato que también influyó

internacionalmente «un avance de China, que mantenía su cultura propia»⁸³.

Kazumi Stahl también tiene algo que decir sobre la identidad japonesa, pero agregando el componente multicultural que le otorga una nueva dimensión. Hay una búsqueda de un *ethos* propio en su protagonista que remite a la importante revisión sobre la identidad que hiciera Japón a finales del siglo XX. La novela propone un replanteo del origen mestizo de los *niseis*, que tradicionalmente siempre se refería al mestizaje japonés-norteamericano, cuando se aludía a Occidente.

La mirada de la autora se dirige, en cambio, hacia ese otro mestizaje del cual poco se ha hablado en la literatura: el japonés latinoamericano, el que habla, vive y trabaja en español. Un japonés, o japonesa, muy alejado del arquetipo tradicional y que es capaz de sorprenderse, igual que el latinoamericano, ante la ancestral cultura de sus antepasados.

No se trata de un reconocimiento social, pues éste ya existe, sobre todo en países en donde la inmigración japonesa ha sido elevada: Brasil, Argentina, Perú. Es un reconocimiento ético

⁸³ Sato, Amalia. «Nota sobre estética japonesa». *Revista Tokonoma*, Traducción y Literatura, N° 4, pp. 148-163, Buenos Aires, 1996.

(de un «carácter») y estético. Es otorgarles el lugar de protagonistas de su propia historia, diversa, extraña y única, como la de Aimée.

Al final, ella se da cuenta de que ha sido un recipiente sobre el cual se ha vertido una realidad laberíntica, compleja, por eso es que ha vivido siempre sin entender. Al culminar su viaje descubre que su verdadero «país» es una amalgama de identidades ajenas que conforman su rostro interior, como es el verdadero país de casi todos los americanos, tierra de grandes mixturas culturales. La unidad mítica reaparece en la casa del pantano y recupera el paraíso en donde se encuentran los dioses primordiales que le dan forma a su rostro interior.

BIBLIOGRAFÍA

CIGNONI, Roberto. «A una nota de Roland Barthes. Acerca de la exención del sentido en el Haiku». *Revista Tokonoma, Traducción y Literatura*, N° 4, Buenos Aires, Oct. 1996.

ELIADE, Mircea (2005). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Editorial Kairós.

KAZUMI STAHL, Anna (2002). *Flores de un solo día*. Buenos Aires: Seix Barral.

KAWABATA, Yasunari y MISHIMA, Yukio (2004). *Correspondencia (1945-1970)*. Bogotá: Editorial Planeta.

KOHAN, Martín. «La encarnadura de los recuerdos». *Clarín*, Edición sábado 11/01/2003, *Revista Ñ* <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/01/11/u-00410.htm> (2007).

MATTONI, Silvio. «Mishima, artífice en un círculo de nieve». *Revista Tokonoma, Traducción y Literatura*, N° 4, Buenos Aires, Oct. 1996.

RODRÍGUEZ LARRETA, Enrique. «Cultura e hibridación: sobre algunas fuentes latinoamericanas». *Revista Anales*, ISSN 1101-4148, Nos. 7-8, 2004-2005. <http://hum.gu.se/institutioner/romanska-sprak/iberoamerikanskainstitutet/publikationer/anales/anales7/larreta.pdf> (2006)

ROFFÉ, Mercedes. «Cuatro poetas japonesas del siglo XX». *Revista Tokonoma, Traducción y Literatura*, N° 5, Buenos Aires, agosto 1997.

SATO, Amalia. «Sobre moradas de artistas: la cabaña del banano del poeta Bashô», *Revista Tokonoma, Traducción y Literatura*, N° 7, Buenos Aires, Oct. 1999.

SATO, Amalia (s/f) «Notas a *El libro de la Almohada* de Sei Shônagon». *Revista Tokonoma*, Traducción y Literatura, N° 7, Buenos Aires, Oct. 1999.

SATO, Amalia. «Notas sobre estética japonesa», *Revista Tokonoma*, Traducción y Literatura, N° 4, Buenos Aires, Oct. 1996.

Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. *Las hojas muertas de Bárbara Jacobs*

HÉLÈNE RATNER
ZARAGOZA
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

UNIVERSIDAD
METROPOLITANA - Associate
Professor, Modern Languages
Department:
a. French, German, Italian Depts.
b. Coordinator, teacher at all
levels, including French seminar,
World Literature, Advanced
Reading.
c. Introduction to reading fiction,
Advanced Conversation.
d. North American Civilization –
U.S. History-Culture
e. American Literature 3 –
Twentieth-century fiction g.
Comparative Literature Seminar
UNIVERSIDAD CENTRAL DE
VENEZUELA – Escuela de
Estudios Internacionales – Part
time professor in the Languages
Department.

«Esta es la historia de Papá, papá de todos nosotros» (p. 9). Así comienza la primera novela de la autora mexicana Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas*.

La historia de Papá y su familia nos llegará desde la perspectiva y el vocabulario de los hijos, tal y como ellos, «los niños» (pues no existe otra identificación), la entienden. Sus ojos inocentes describen la vida de su familia en México, al tiempo que intentan armonizar el presente y el pasado de Papá. A través de una combinación de voces, recorrerán junto al lector diversos lugares como New York, Moscú y España durante la Guerra Civil; y diversas experiencias como la boda de Papá, la relación con sus padres de origen libanés, su vida en pareja, casado y con hijos; hasta su descenso gradual. Los niños, es decir los hijos de papá y mamá, nos cuentan la historia según su perspectiva y de acuerdo con lo que otros familiares les van revelando, especialmente con lo que les cuenta su mamá.

En líneas generales, se puede afirmar que la historia presenta importantes rasgos autobiográficos. La familia de la autora, de hecho, era de ascendencia libanesa (como la de Papá), de madre mexicana y padre neoyorquino. Emile Jacobs, su padre, fue a la URSS como un futuro periodista y confirmado

comunista, regresó a los Estados Unidos, se unió a los voluntarios de la Brigada Española de Abraham Lincoln en la Guerra Civil Española, luchó con el ejército estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, y debido a su pensamiento radical, se mudó a México. Inclusive, la presencia del padre se hace obvia durante la novela, pues cada capítulo comienza con una cita en inglés atribuida a Emile Jacobs. Acaso esto sea un tributo ficcionalizado, conmovedor y doloroso a su padre fallecido. Finalmente, cabe señalar que la autora, en una entrevista para *The Virtual Writing University* de la Universidad de Iowa en enero de 1993, describe cómo ella y sus hermanos intentaron juntar las piezas de la historia familiar oyendo conversaciones de los adultos y mirando algunas fotos. Será esta íntima relación entre la vida real y la ficcional la que le dé ese tono candoroso e ingenuo de la narración infantil para, poco a poco y en la medida que «los niños» van madurando, impregnar la narración de un tono más íntimo y conmovedor, hasta llegar al final..., cuando Papá, al igual que las hojas, muere: «Papá te necesitamos, Papá te queremos, Papá te extrañamos...» (p. 157).

Pero esta novela es más que la historia de Papá, Emile Jacobs; es también la historia de tres personajes femeninos involucrados en su vida: la mamá de Papá, Mamá Salima, su esposa, nombrada «mama» con «m» minúscula, y, brevemente, tía Sara. A ellas dedicaremos el presente estudio.

A diferencia de la realidad cultural en la que las mujeres libanesas se han visto sumergidas, y sin llegar a desarrollar roles protagónicos, las mujeres ficcionales de Jacobs muestran una especial fuerza e iniciativa; y, en el caso de muchas de la segunda generación, la capacidad de adquirir una educación superior y profesional distinta a la concebida inicialmente para ellas, a saber, la dedicación casi exclusiva a los negocios familiares. Ocupación que, como sabemos, ha sido tradicionalmente el eje de los primeros inmigrantes libaneses en América. Por ejemplo, la tía Sara, a pesar de que sabemos poco de su educación formal, fue traductora. Poco a poco los personajes femeninos se nos van presentando como mujeres que, aunque al margen, realmente influenciaron profundamente a sus familias en sus nuevos entornos. Sin embargo, deslindar sus vidas de la de Papá es imposible. Por ello, para explicarlas a ellas, tendremos necesariamente que mostrarlo a él.

Con toques de humor y una fina percepción literaria, la autora nos cuenta la vida de Papá, este idealista desencantado quien

...compró un viejo Ford usado y lo llenó de libros y cacerolas y tapetes persas (...) y (...) empezó a dirigirse hacia la frontera y hacia la nueva vida que iba a empezar aún sin pasaporte y con los bolsillos del pantalón vacíos y así se alejaba de su país y el paisaje de su país y sus costumbres y sus cosas se iban quedando atrás y papá avanzaba y miraba hacia delante detrás del parabrisas y quién sabe qué tarareara para sus adentros en esos momentos porque papá nunca ha sido musical (p. 112).

Mamá y algunos de los niños ya estaban en Ciudad de México, listos para comenzar sus vidas nuevas.

Lo que papá hizo entonces es lo que sus padres y miles de libaneses habían hecho antes que él: emigró a nuevos horizontes. La inmigración libanesa a los Estados Unidos no está claramente documentada, principalmente debido a que desde 1516 hasta 1916 el Líbano moderno fue parte de la Gran Siria y no fue hasta los años 20 del siglo pasado cuando se convirtió en protectorado francés; más aún, no será un país independiente hasta 1957, fecha a partir de la cual Siria y el Líbano pudieron separarse con suficiente claridad para aclarar los registros migratorios. La inmigración en gran escala ya había comenzado en 1865, luego de los conflictos entre musulmanes. La mayoría de la gente que dejó Siria para

irse a los Estados Unidos eran cristianos, y se asentaron en Nueva York, Michigan e incluso en Carolina del Sur y Utah. (www.saintrafika.net/LebaneseHistorySC.html). En realidad, entre finales de 1870 y la Primera Guerra Mundial, el Líbano perdió más de un cuarto de su población debido a la inmigración, principalmente a las Américas.

La mayoría de los libaneses partían con tristeza o a regañadientes, y a pesar del éxito económico en sus nuevos países, con frecuencia estaban nostálgicos. La poetisa y escritora de historias Elma Abinader recuenta los celos de su padre cuando, después de años de vivir en Pensilvania, visitaba el Líbano.

Perhaps he should have stayed in Lebanon, but it seemed then that all the men from Jean's generation were leaving for the Americas, many to Brazil and Bolivia, others to Detroit and Cleveland, and some to western Pennsylvania, where Jean and his family moved from coal town to from village setting up a dry-goods business. In America, Jean sold clothes from the back of a truck, off the seats of cars, out of a small rented corner shop, until finally he bought his own store in Carmichaels where he sold socks to miners' wives (Abinader, p. 13).

Los libaneses, tanto hombres como mujeres, con frecuencia se conocían como vendedores ambulantes que iban de puerta en puerta vendiendo mercancías pequeñas para la gente en

áreas rurales, incluso mercadeando productos agrícolas. Algunos, como la familia de Abinader, se asentaron en Pensilvania y aproximadamente tres millones viven ahora en California, New York y Michigan. Mamá (es decir, la mamá de Papá) y su esposo Rachid siguieron este patrón y llegaron a New York, pero cuando ella fue abandonada por Rachid, llevó a su familia a Michigan.

Muchos inmigrantes libaneses consideraron Suramérica y Centroamérica el primer paso para ganar la entrada a los Estados Unidos, y comenzaron el viaje primero a Brasil, Argentina y México, y muchos decidieron asentarse permanentemente en esos países. La inmigración del Líbano hacia México empezó a finales del siglo XIX, alcanzando su pico en los años 20 y 30. Durante el gobierno de Porfirio Díaz, los inmigrantes del Medio Oriente se asentaron en México y, a pesar de varios intentos gubernamentales de crear una sociedad monolítica, estos inmigrantes tendieron a mantener la mayoría de su herencia étnica, incluso habiendo obtenido la nacionalidad mexicana.

Era probable respecto a este tiempo que los familiares de mamá vinieran a México, ya que ellos se habían establecido allí cuando su mamá vino a New York en 1939 para arreglar

el matrimonio de su hija. La familia de ella aparentemente tuvo éxito financiero, ya que las hijas vivieron con ellos por un tiempo indeterminado. Ellos ayudaron a papá tan pronto como llegaron a la frontera Estados Unidos-México.

De acuerdo con Theresa Alfaro-Velcamp, los libaneses adquirieron «mexicanidad» mientras conservaron su «libanesidad», ayudando así a promover el multiculturalismo en México: «...the Mexican populace has come to relect the diversity of immigrants in a multicultural society in which there are many ways of being Mexican» (2006, *'Reelizing' Arab and Jewish Ethnicity in Mexican Film* (p. 279).

Aunque la mayoría de los emigrantes libaneses eran familias, u hombres que precedían a sus esposas e hijos, muchas veces las mujeres libanesas inmigraban solas o con sus niños, dejando atrás a sus esposos. Contrario a muchos estereotipos equivocados, estas mujeres no eran ni débiles ni indefensas. Al contrario, según Evelyn Shakir Bamia en *Blint Arab: Arab and Arab American Women in the United States* (Journal of Third World Studies, Spring 2000). A pesar de que crecieron en una sociedad patriarcal, una vez solas, con frecuencia descubrieron su propio potencial para desarrollarse, encontraban trabajo e incluso comenzaban sus propios

negocios. Mamá Salima, la madre de Papá, es un ejemplo de este tipo de mujer independiente.

La novela está dividida en tres partes. En el primer capítulo, «Edgar Allan Poe, el Cadillac y la casa», los niños describen la familia norteamericana de papá. Ellos prefieren permanecer juntos con sus costumbres y prejuicios, determinados a conservar su identidad maronita libanesa. Por ello no aceptarán al «Otro».

Por ejemplo, la familia está desilusionada cuando el hermano de papá, tío Gustav, en vez de casarse con su novia «paisana» se casó con Mildred, quien no sólo es gorda y no se peina, y bebe, sino que es protestante. La hermana Marie Louise, o Tía Lou-ma, «llevaba (*sic*) cuatro matrimonios y siempre y siempre enviudaba» (p. 11). «El primer esposo de tía Lou-ma había sido hijo de libaneses emigrados... y por lo tanto era paisano. En cambio Mildred, la esposa de tío Gustav, no era paisana y a Mamá Salima esto la molestaba» (p. 12).

Otro ejemplo revelado por los niños (aunque ellos no entendieran bien el porqué de esto) va a ser cuando una hija de una hermana de Mamá Salima tuvo un hijo con «un negro», ella nunca más le habló a su hermana.

Evidentemente, cuando existe un choque entre dos sociedades, la familia se repliega sobre sí misma para proteger su identidad cultural.

En el segundo capítulo, «De un tapete persa al otro lado de la frontera sur de los Estados Unidos de Norteamérica», los jóvenes, un poco más maduros, aprenden más de la historia de su familia. A finales del siglo XIX, Salima Shigan, recientemente casada con Rachid Shihad, veinte años mayor que ella, llegó a la ciudad de New York. Seguramente esta migración se da en busca de mejoras económicas; inclusive los niños piensan que éste era un matrimonio por conveniencia. «Sus familias los casaron porque esa era la costumbre y si ella hubiera estado enamorada de él a lo mejor le habría hecho un retrato al óleo en el barco...» (p. 62). Los matrimonios arreglados eran comunes, pero la costumbre libanesa no sólo incluía el arreglo de los matrimonios sino también el matrimonio entre primos, y Radhi y Salima eran primos segundos. Más adelante aprendemos que también lo eran papá y mamá ([http://www.everyculture.com/multi/Le-Pa/Lebanese- Americans.html](http://www.everyculture.com/multi/Le-Pa/Lebanese-Americans.html)).

Los narradores aprenden acerca de sus familias por partes y piezas y así lo hacen los lectores. A través de la mirada de

adoración de los niños, aprendemos mucho acerca de Mamá Salima y de sus formas independientes. A diferencia de papá, quien raramente habla, no le gustaba la música y el cine y se encerraba en su cuarto cuando estaba deprimido, Mamá Salima resultaba abierta y fuerte. De hecho, ella luce como la mujer más fuerte de la familia. No sólo nunca habla de Rashid, o tiene una carta o foto de él; una vez que ella se muda con su familia a Michigan, nadie de su familia visita a los dos hermanos de Rashid, quienes también viven allí.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿por qué escogió este lugar? La versión de los niños es que como su libro de cabecera era *Walden*, «Le habrá parecido que el Estado de los lagos se acercaba más a Nueva Inglaterra y el mundo de Thoreau que (...) Manhattan» (p. 65).

En Michigan, con lo que queda de los tapetes persas, lámparas y mesas que Rashid trajo del Líbano a objeto de abrir una tienda, ella comienza la suya propia, y la continua por un tiempo, pero la cierra mientras papá está todavía en bachillerato.

Para entonces Mamá Salima había dejado de trabajar y fueron tío Gustav y papá los que empezaron a mantener y sostener a la familia con empleos de medio tiempo... (ella había cerrado el negocio y se dedicaba a leer y a fumar y

además escribía en el periódico en árabe sobre lo que leía y lo que pensaba y se encerraba a cocinar y a hacerse la ilusión de que vivía en una choza de madera a la orilla de un lago o salía a caminar entre las tumbas del cementerio local o tomaba su Chevrolet viejo y manejaba despacio por la carretera para ir a comprar la verdura y la fruta y la leche en una de las granjas de una de sus amigas... (p. 68).

El lector está encantado y no se detiene para reflexionar si Mamá Salima estaba actuando de forma egoísta e inconsciente, ella sólo actuaba. Mamá Salima no era definitivamente un estereotipo.

Otro aspecto importante de su vida lo constituyó su «adaptabilidad» religiosa. A pesar de que era maronita, ella adoptó la religión católica, aparentemente tan pronto como se había adaptado a su nuevo país, siendo madre abandonada del marido y a cargo de un negocio. El simple hecho de que usara y recitara el rosario era característico de su adaptabilidad. Sin embargo, para sus hijos mayores esta «conversión» no siempre fue buena. Ellos llegaron a temer por la vida de Mamá Salima, a pesar de que papá no se les uniría para pedirle que dejara de conducir, ya que a pesar de que ella manejaba lentamente en el carril derecho, el rosario que llevaba se caería ocasionalmente en el volante y «a veces Mamá Salima chocaba pero nunca le pasó ningún accidente de veras grave» (p. 20).

Su pasión era leer, y «su casa estaba llena de libros y periódicos y revistas...» (p. 19). Ella era una lectora tan apasionada que cuando los clientes llegaban a la tienda estaba normalmente leyendo detrás del mostrador, no los veía o pretendía no verlos, hasta que ellos dejaban de hacer preguntas, se iban y nunca volvían. «La cosa es que poco a poco había ido perdiendo clientes hasta que mejor cerró la tienda para poder seguir leyendo en paz y sólo de vez en cuando escribir algo en el periódico árabe» (p. 19). Ella leía árabe, francés e inglés, y particularmente le gustaban los libros de Thoreau, Emile Zola y Gustave Flaubert, así como las biografías de Napoleón y la emperatriz Josefina.

También es ella la que transmite las tradiciones libanesas a los nietos. Cada seis meses, para encanto de los niños, ella viaja sola a México para visitas cortas. Una vez que está allá, los niños disfrutan su presencia. Aunque la familia ha continuado como unidad patriarcal: los niños, por ejemplo, han aprendido inglés porque papá sólo hablará inglés en casa. Para los jóvenes las cosas parecen más relajadas cuando Mamá Salima está. Ella se encierra en la cocina para preparar festines libaneses para toda la familia. Debido a que canta canciones de cuna en árabe a sus hijos, y todos hablaban

árabe, se supone que los nietos también entendían, al menos ellos sabían los nombres árabes para las comidas que ella hacía. En México ella «se encerraba en la cocina y hacía empanadas árabes de carne o espina sin que nadie la viera... En árabe se llaman *ftiri* o *ftaier*, una es singular y la otra plural» (pp. 16-17). Ella ha manejado un nuevo estilo de vida en su nuevo país, pero ha mantenido su cultura libanesa también, la cual transmite a su familia. Además de cocinar para su familia, Mamá Salima ama tres cosas: caminar sola en el silencio del cementerio, tomar el té a las 6 de la tarde delante de la chimenea, hablando en árabe con la mamá de mamá, su segunda prima, y en tercer lugar, como mencionamos anteriormente, leer por horas. «A veces la veíamos la vista algo perdida encima del libro pero sería porque lo que leía la haría pensar en algo o algo así» (p. 17). Cuando la familia sabe de su muerte muchos años más tarde, el efecto es tremendo sobre papá y marca el inicio de su retirada; a partir de este momento vivirá más aislado que nunca. Simbólicamente, todo lo que papá pide son sus libros, los cuales sus hermanos no se los dejarán llevar porque nunca le han perdonado el que él haya partido hacia México.

A diferencia de Mamá Salima, la mamá de los niños, la «mamá» de la novela, parece muy tímida, muy convencional y conservadora a primera vista. Ella es de padres libaneses pero ha sido criada en México y es, entonces, el producto de dos sociedades patriarcales, lo cual es evidente en su comportamiento. Después de todo, es solamente en los últimos decenios que la vida de las mujeres ha cambiado ...que la edad para contraer matrimonio aumentó, que la cantidad de hijos y el tiempo dedicado a su crianza han disminuido, y que su situación política, social y económica ha mejorado» (www.conapo.gob.mx/prensa/2004/14boletin2004/htm). Mamá parece ser una mujer clásica de los años 40-50.

Ella había tenido un matrimonio arreglado pero diferente al de Mamá Salima y Rashid. Ella conoce a su futuro esposo «accidentalmente a propósito». En 1939 ella viaja a New York con su mamá, a conocer y visitar a papá, que era «su primo segundo y sobrino segundo de abuelita, la mamá de mamá» (p. 103). Durante la escala, y antes de la reunión en la Feria Mundial, ella y su mamá están en la casa de Mamá Salima, mamá ve una fotografía de papá y se enamora. Entonces fue necesario visitar el Pabellón del Líbano en New

York, donde estaba trabajando papá, «...y los dos se enamoran aunque mamá de hecho ya está enamorada pues se había enamorado de papá antes de conocerlo cuando lo vio en una fotografía sin barba y pensó Es él» (p. 103). Siguiendo las tradiciones libanesas, los dos, quienes se habían enamorado y se habían comprometido, pueden escribirse y ocasionalmente encontrarse durante los próximos dos años, pero las visitas de mamá a su prometido, quien está ahora en Michigan, son estrictamente acompañadas tanto por la mamá de mamá como por Mamá Salima. Bastante sorprendente, al menos para el compromiso tradicional, ellos rompen con la convención cuando mamá acepta el plan de papá y se casan en secreto en una ceremonia civil, porque papá, ahora un soldado en el Ejército de los Estados Unidos, dijo que fue la única manera de tener permiso del Ejército para casarse con ella en México. De acuerdo con el plan, papá, cuyo pasaporte había sido retenido por los Estados Unidos debido a sus tendencias izquierdistas y a su estadía en la URSS, obtuvo un permiso temporal de seis días y se casaron en México dos veces el mismo día, tanto por el civil como por la Iglesia. Esto es ciertamente un matrimonio y un comienzo no convencional para una mujer joven mexicana y convencional.

Papá está ahora en el ejército de los Estados Unidos, y después de su luna de miel en Cuernavaca, es enviado a una base en Oklahoma y él y mamá forman un hogar. Bastante curioso, aprendemos que ella no tenía idea de cómo cocinar, quizás porque su familia había tenido suficientes medios para contratar ayuda doméstica. Es papá quien la enseña a preparar tocineta con huevos, su comida cotidiana durante dos meses. Afortunadamente, ella adquiere suficiente confianza en sí misma para preguntar a los empleados en los supermercados qué eran ciertos productos y cómo prepararlos. Eventualmente adquiere una colección de libros de cocina, a pesar de que los pocos que ella tiene, a diferencia de los libros que pertenecen a papá y Mamá Salima, no tienen etiquetas especiales «con un grabado y el nombre de papá y el de mamá aunque mamá no los leyera...» (p. 44).

Durante los dos años que papá estuvo en Oklahoma, mamá aprendió no solamente a cocinar sino que se dedicó a reproducir de memoria, aun sin una foto, el retrato de papá en un pintura de óleo. Los niños hacen mucho caso a este fenómeno. «Un óleo hecho de memoria de tan enamorada que estaba de él» (p. 109). Lo que es muy significativo es que el lector nunca sabe si mamá había alguna vez pintado antes o

si tenía algún talento. Así era la condición de las mujeres libanesas o méxico-libanesas, que estaban animadas en sus actividades domésticas pero, aparentemente, no en sus actividades artísticas. Significativamente, nunca, en todo el libro, se oye un comentario sobre la calidad de su retrato por parte de ningún miembro de la familia. Una vez de vuelta en México, nunca más pinta, como si esto hubiese sido demasiado osado, demasiado fuera de lo típico, demasiado «no libanés-mexicano » para la época.

Cuando finalmente la familia se asienta en México, el retrato está colgado sobre la cama matrimonial, del lado de mamá, y es un recordatorio constante para todos ellos de cómo lucía papá. «El retrato había estado ahí y era de papá y sin embargo nosotros a papá apenas poco a poco lo íbamos conociendo aunque conocíamos de memoria su retrato y hasta lo soñáramos» (p. 39). El retrato también es el símbolo del amor de mamá por papá, ya que los sigue a donde quiera que vayan.

Sin embargo, en un curioso pasaje cerca del final del libro, cuando papá ya tiene alrededor de 70 años, los narradores casualmente mencionan que la pintura no estaba ya colgada sobre la cama. En vez de interpretar esto como un símbolo de un matrimonio tambaleante, parece un anuncio de la

separación inmediata de la pareja, en tanto papá se vuelve más y más víctima de una extrema y final depresión fatal.

Una vez de vuelta en México, mamá se readapta aparentemente como una mujer joven libanesa-mexicana casada. El hotel de Papá, el Edgar Allan Poe, iba bien, además tenían un Cadillac; él era, sin duda alguna, símbolo de éxito financiero, y mamá, a diferencia de otras mujeres de ascendencia libanesa, no tenía que trabajar fuera del hogar. Ella tiene ayuda doméstica pero se asegura de que se conserven las tradiciones culinarias libanesas, porque la comida es uno de los rasgos culturales más importantes para los libaneses (<http://ellibano.com.ar>). Cuando papá tiene que renovar sus papeles y la familia va a la frontera, mamá siempre prepara la primera comida para comer durante el viaje. A medio camino la familia toma comida de camino, el *zwedi*. Ella cocina las galletas de almendras a menudo, «...siempre estaba haciendo galletas porque a papá le encantaban a mamá le encantaba que papá estuviera siempre contento y que no se enojara» (p. 29). Mucho más tarde, cuando papá sale temporalmente de su depresión con la llegada de un Señor Del Río, «...poco a poco la sombra que cubría la casa y la expresión de papá volvió a levantarse y

mamá volvió a sonreír y a hacer galletas de almendras...» (p. 124).

Al parecer, los niños confundieron su flexibilidad con debilidad: «...el carácter de mamá era débil o frágil o inestable o volátil es decir mudable, inconstante...» (pp. 45-46). Sin embargo, fue la manera que encontró mamá para manejar a un esposo de carácter difícil, que cambiaba constantemente de humor, se mostraba deprimido, amargado y que siempre tenía la última palabra. Visto que papá era tan obstinado, tan seguro de sí mismo, ella tenía que ser flexible. Durante uno de los viajes de la pareja a Europa, por ejemplo, mamá ve a Greta Garbo en un café en Roma; papá no le creerá, y a pesar de que otros turistas que se sentaron en el café le aseguraron que de verdad era Greta Garbo, papá dice «No puede ser» y así termina la discusión (p. 52).

Sirve añadir aquí que visto que los narradores son los niños, no sorprende que nunca aprendamos los apellidos de sus padres. Suficientemente significativo, sin embargo a Papá se le hace referencia con frecuencia con una «P» mayúscula mientras que mamá siempre aparece en «m» minúscula. Sin embargo, mayúscula o minúscula, mamá no carece de importancia, ni es tan débil en realidad. Ella puede ser el

producto de dos sociedades patriarcales, lo cual con frecuencia es evidente en su comportamiento, pero es la columna vertebral psicológica, si no económica, de su familia, tal y como es Mamá Salima en Michigan.

Es mamá la más afectada por los humores de papá, que con frecuencia fluctúan a la par de su situación financiera, especialmente después de que vende el hotel y se embarca en negocios pequeños, de corta duración. En la segunda parte del libro es mamá quien le dice a los niños, poco a poco, acerca del pasado de papá, o tanto como ella considera adecuado decirles. Mamá, con minúscula, parece ser un ama de casa estereotípica, tradicional y moderada. Sin embargo, ella es en realidad el lazo que sostiene lo que de otro modo pudiera convertirse en una familia disfuncional con un padre que, a pesar de ser un padre y esposo cariñoso, nunca parece comunicarse con su familia sino que prefiere literalmente encerrarse en su cuarto a leer, y a veces, encontrarse con un amigo. Es mamá la que está a cargo de la casa, de hacer malabarismos con el dinero que «papá da a chorros», escondiendo el hecho de que a veces hay escasamente suficiente dinero para comprar comida, y de seguir la educación de los niños que papá ha organizado. Esto no es

extraño para la familia libanesa, tradicionalmente patriarcal, en la que se da por sentado que las mujeres tienen a cargo el hogar, los niños y el esposo, brindando así estabilidad familiar. Las decisiones de Papá eran definitivas: por ejemplo, él insiste en hablar sólo inglés en la casa y enviar a los varones a estudiar en un colegio americano, mientras que las hembras estudian en una escuela francesa que también da clases en inglés.

Es mamá quien tiene que apoyar las alzas y bajas de papá. Como los niños dicen «casi nunca se enojaba papá, sólo cuando mamá se tardaba en salir de la casa para irnos de viaje porque a él le gustaba mucho manejar y ya quería irse cuanto antes» (p. 23). Por cierto, mamá tardaba porque estaba «en la cocina preparando la canasta de comida o diciéndole a la cocinera y a la camarera y a todo el mundo cosas como qué hacer cada día mientras estuviéramos de viaje» (p. 23). Sus galletas de almendras son chupones y los niños saben que las cosas van lentamente cuando las hornea y las sirve

...papá tenía lo que se llama el carácter firme y en cambio mamá no tanto. Nosotros sabíamos que si a papá le gustaban las galletas de almendra, le gustaban, pero ignorábamos con qué iba a salir mamá ante algo que le hubiera gustado una vez: era capaz de que esta vez no le gustara, uno nunca sabía... (p. 45).

La aparente docilidad de mamá es en realidad un símbolo de su paciencia, su modo de adaptarse constantemente a los humores y deseos de papá. Sólo una vez pareció perder los estribos. Como mamá le tenía miedo a los aviones, Papá viajaba solo. Cuando regresaba de sus viajes misteriosos, parecía tener más conocimiento acerca de las tallas de las mujeres y sus gustos. Pronto mamá se dio cuenta de lo que pasaba, inclusive sabía de la amante que vivía en New York y que lo llamaba cada 31 de diciembre; no obstante, trataba de esconder su desconfianza diplomáticamente manteniéndose tranquila, hasta que una vez

mamá le arrebató el libro de las manos a papá en la cama mientras él leía y lo arrojó con toda su fuerza y los dientes apretados contra la pared para que papá dejara de leer y le hiciera caso a ella ahí a su lado y papá no dejaba de reír y se levantó de bata bien cerrada a recoger su libro y encontró la página en la que iba y siguió leyendo aunque temblara un poco de risa pero como si nada (p. 43).

El tercer y último capítulo del libro se titula «La cita y el Puente». Éste comienza con una llamada telefónica de la tía Lou-ma y tío Gustav, quienes informan sobre la muerte de Mamá Salima, cuya salud había estado decayendo. Papá se va solo al funeral y permanece sólo dos días. Cuando regresa, él también comienza a declinar. Está entristecido porque sus hermanos no quisieron darle los libros, aunque eran las únicas

cosas que él pidió. La muerte de su hermano mayor Gustav es el último paso en el descenso de papá a la soledad y la última batalla de mamá para animarlo.

Ahora los niños son adultos y menos ingeniosos y finalmente reconocen que mamá tiene que llevar la depresión y soledad de papá. Papá y mamá se mudaron a la casa de los padres de mamá, a pesar de que ellos no entendieron el porqué. Ahora mamá tiene una o más cargas y tiene que reajustarse de nuevo al nuevo entorno. Ellos dejan muchas de sus posesiones en la antigua casa, y viajan entre dos casas, y una vez más tienen que adaptarse a nuevas situaciones: «...papá y mamá se fueron acomodados en la otra casa y mamá iba y venía y la hacía también su casa pero papá no, porque él se fue quedando en su cuarto y no salía de su cuarto y su cuarto era prácticamente toda su casa» (p. 128).

Durante esta última etapa de la batalla de mamá, los jóvenes admiten que «Durante todo este tiempo la más preocupada ha sido mamá y la vemos planear cosas que entretengan a papá porque a él no le gustan porque lo que él quiere de veras es leer en paz...» (p. 133).

Preocupada, ella encuentra diligencias para que él haga, responde cartas que sus viejos amigos han escrito, intenta interesarlo en el ejercicio e incluso trata de relanzar su viejo grupo de bridge «pero ha encontrado que la mayoría de los miembros (...) o han muerto o se han ido o, igual que papá, (...) lo que quieren (...) estar en paz» (p. 133). Mamá llama a sus amigas y, en árabe, francés y español les confía sus preocupaciones sobre papá. En una escena conmovedora, y quizá la única en la que ella sucumbe a la tristeza, «le preguntó arrodillada a sus pies y abrazándole las piernas... Qué te pasa, mientras lo miraba y trataba de tranquilizarse...» (p. 135).

Un tercer y corto ejemplo de una segunda generación libano-mexicana aculturizada es Sara, la hermana de mamá quien colecciona «cosas delicadas de porcelana y antiguas libanesas porque ella sí era paisana» (p. 36), y, a pesar de que los lectores nunca conocimos cuánta educación tenía, sabemos que es traductora de novelas de intriga. Aunque la autora le dedica muy pocas páginas, nos damos cuenta de que ella no es como mamá: ella es muy independiente, divorciada, tiene su falda estrecha negra y con un toque de ironía, los niños inocentes explican que

...según mamá siempre estaba diciendo y porque la tía Sara había tenido que pasar calores insoportables en una época de su vida en que había tenido que vivir en el sur del país y desde entonces... no usaba ropa interior. Pero no se le veía nada (p. 35).

Sara nos parece independiente, probablemente más educada, tiene un trabajo intelectual y, como Mamá Salima, vive sola y parece contenta.

Para finalizar, podemos decir que no existe una búsqueda manifiesta de «identidad» en ninguno de los personajes femeninos trabajados. En otras palabras, no se presenta un conflicto de identidad, pues nunca dejaron de considerarse «libanesas».

Mamá Salima no expresó directa y conscientemente su inconformidad para adaptarse a su nueva existencia, sea como madre abandonada o casada, en los Estados Unidos o en México, maronita o católica. Nunca perdió su identidad libanesa y la pasó a sus hijos y familia extendida. Por su parte, mamá, más conservadora, preserva su identidad libanesa en México lo que, a pesar de que cambia lentamente desde los 70, pone de manifiesto que todavía es una sociedad patriarcal. Además, tiene un esposo escogido y asignado para ella, pero es lo suficientemente afortunada para enamorarse de él, incluso antes de conocerlo. El retrato que ella pinta se menciona dos veces; es el único que ella alguna vez pintara y

ninguna vez se menciona su interés o habilidad en la pintura. Su expresión creativa obviamente ni siquiera iba a ser considerada una vez de vuelta en México, donde su papel era el de hija, esposa y madre. Su creatividad se desvía en hacer galletas de almendra para papá y sus amigos.

A diferencia de una autora como Poniatowska, Jacobs no nos permite ver dentro de sus personajes: no existe una introspección manifiesta de parte de los personajes femeninos. La única vez que observamos cualquier introspección de parte de mamá es en una escena conmovedora que los niños oyen por casualidad, cuando papá dice que ha sido un mal padre porque él nunca había conocido a su padre y mamá dice que debió haber sido una mala madre porque «todos habíamos ido saliendo a él y no a ella y que ella tampoco sabía entonces ser buena madre...» (p. 40). Sus lectores saben que es muy diferente.

BIBLIOGRAFÍA

ABINADER, E. (1991). *Children of the roojme: a family's journey from Lebanon*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Lebanese In South Carolina (en línea). Recuperado el 19 de noviembre de 2006. www.saintrafika.net/LebaneseHistorySC.html

A.K. bin Abdullah and Barbara Jacobs Interview (2006) Recuperado el 4 de junio de 2007. Archive-University of Iowa «The Virtual Writing University».

ALFARO-VELCAMP, T. (2006). «‘Reelizing’ Arab and Jewish Ethnicity in Mexican Film». *The Americas* 63:3, October, pp. 261-280.

JACOBS, B. (1987). *Las hojas muertas*. México, D.F., México: D.R. Suma de Letras, S.A.

Comida libanesa (en línea). Recuperado el 02 de marzo de 2007, de [http:// www.ellibano.com.ar](http://www.ellibano.com.ar)

Mujeres mexicanas (en línea). Recuperado el 27 de enero de 2007 de [www.conapo.gob.mx/prensa/2004/14 boletin2004/htm](http://www.conapo.gob.mx/prensa/2004/14_boletin2004/htm)

Lebanese in America-History. Recuperado el 9 de mayo de 2007 de www.everyculture.com/multi/Le-Pa/Lebanese-Americans.html

JACOBS, Bárbara (en línea). «Sin humor, la literatura no sabe a nada». Recuperado el 19 de noviembre de 2006 www.abc.es/cultural.com

SHAKIR, E. (1997). *Blint Arab: Arab and Arab American Women in the United States*. Westport, CT: Praeger.

Identidad, fragmentación y desdoblamiento: Análisis de lo femenino y lo bicultural en la obra: *Cuando era puertorriqueña*, de Esmeralda Santiago

ANA GONZÁLEZ AREAN
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Licenciada en Idiomas Modernos.
Universidad Metropolitana. 1987.
Magíster en Educación, Mención
Enseñanza de la Literatura.
Universidad Pedagógica
Experimental Libertador. 2002.
Instituto Berlitz: Escuela de
Intérpretes. Traductor Intérprete.
1991.
Profesora en Literatura en Inglés
desde 2002.
Unidad Regional de Integración,
Coordinación del Área. I Congreso
Andino de Personas Ciegas.
Escuela de Formación (AVEC)
Estimulando la Creatividad.
V Encuentro Nacional de
Profesionales del Área de
Deficiencias Visuales. San José de
los Altos, Tabor.

¿Latina? ¿Caribeña? ¿Jíbara? ¿Hija? ¿Emigrante?... No sería fácil determinar el nivel de conciencia de un personaje acerca de su realidad; sería difícil detectar el límite entre la autora, la narradora y el personaje principal, cuando hacemos referencia a un contexto contemporáneo que, aunque autobiográfico, se halla altamente fragmentado e influenciado por una gama de factores heterogéneos que definen y, a la vez, deforman al individuo común, y al mismo tiempo único y diferente, con quien nos ha tocado convivir en este último siglo.

Si la novela es a un mismo tiempo reflejo y distorsión de esa «realidad » compleja, entonces encontraremos siempre en ella la inspiración y la incertidumbre que nos permitirá, en calidad de lectores, aproximarnos a este juego de identidades, hasta el punto de entremezclarnos con seres cuya credibilidad y ficcionalidad nos involucran y nos arrastran, por el hecho de sugerirnos un grado posiblemente alto de identificación con su problemática humana, socio-cultural o espiritual; tal como lo afirma Danna Nelson (1993) en *The World in Black and White*:

Certain knowledge, certain contents of consciousness, a certain view of the world, certain attitudes, values and norms, whatever they are, however right and wrong, are

articulated in, and mediated by art. The aesthetic function is above all, a social dynamic, which grows from cultural dialogue. Yet, while aesthetic conditions arise as a result of contesting cultural voices, it is the drive of the aesthetic to monologize, to make itself universal, commonsensical; in short, to conceal the social process which sustains it (p. 19).

Del mismo modo, si cada lector es un universo, entonces tendremos tantas historias como lectores se aproximen a la novela; y son lecturas tan diversas y peculiares, que minimizarían con su fuerza, la existencia de una «intención del autor», o de una jerarquía interpretativa específica. Leemos como hombres o mujeres; como pobres o ricos; como habitantes de un país desarrollado, o como seres cuya «identidad» ha sido subyugada o sometida a la valoración de otra o de otras. Aun así, leemos con un criterio preestablecido, o bien permitimos que la ambigüedad del texto nos lleve a construir o destruir fragmentos de paradigmas. Es así como abordaremos el texto que nos compete analizar: leyéndolo, y permitiendo a la vez que él lea y descubra alguno de los rasgos que nos definen, a través de las diferencias.

Acerca de esta falta de orientación o enfoque dominante, en el texto y en el lector posmoderno; acerca de estas brechas constantes, y múltiples significados, se han pronunciado

críticos literarios basados en la deconstrucción derridiana, elaborando afirmaciones tales como:

Sólo si se afirma la diversidad, y se recorren todos los centros y todas las direcciones y caminos, todas las direcciones del pensamiento, de un pensamiento jamás orientado, canalizado; sólo entonces se alcanza la afirmación más intensa: la afirmación de la dispersión (E. Trias, en: Peretti, 1989: 123).

Leeremos entonces una creación literaria de Esmeralda Santiago, una prestigiosa escritora jíbara del siglo XX, en la cual los rasgos autobiográficos se presentan bajo una perspectiva poco convencional: femenina, humorística, ambivalente desde lo cultural y lo emotivo. Leeremos la novela *Cuando era puertorriqueña*, e intentaremos privilegiar algunos aspectos de género y cultura que consideramos importantes en la formación y fragmentación de una identidad siempre cambiante, siempre inestable, que caracteriza al personaje principal, que lo une y lo separa de su fuente creadora; que le proporciona una fuerza que trasciende a la autora en sí misma, y que la hace dueña del texto, en su realidad y en su ficción. También sobre esta necesaria desconexión entre autor y representación literaria, Danna Nelson escribe:

Representation is the concealed intersection of the aesthetic and the social. Its mission is not so much the means of self-representation through authorship; the expression of subjectivity, as authors depicting and dominating «the other», they inscribe and confirm their own «superior identity» (p. 20).

Nos apoyaremos, en nuestro viaje por el texto, en algunas teorías que han venido ocupándose de este «limbo» en el que se ha convertido la problematización de la «identidad», un limbo en el cual se abandona la certeza paradigmática que nos proporcionaba el texto clásico en general. Así, tomaremos algunos elementos del feminismo, de la deconstrucción literaria, de la teoría de la Respuesta del Lector y de los estudios postcoloniales, para poder explicar el proceso de desdoblamiento y transformación que sufre la niña y joven en cuestión, a lo largo del camino hacia su autorrealización.

EL IMPERIO DE LO FEMENINO

Ya se ha transformado en un fenómeno literario común, el retratar las necesidades y acciones de los personajes desde la diversidad. A diario encontramos manifestaciones de distintos géneros, ricas en experiencias y representaciones de la pobreza, la negritud, la homosexualidad, la discapacidad física y mental... No obstante, debemos establecer algunos

límites entre la representación y la exaltación: cuando exaltamos, privilegamos, desmoronando en ocasiones algunas jerarquías rígidas, como melodías predecibles, o frases hechas. Por ende, cuando exaltamos, intentamos denunciar sin victimizar, trayendo a la superficie algunos rasgos y comportamientos que el uso y la costumbre habían obviado o marginalizado a través de los años.

Es este el tipo de exaltación que descubrimos en la obra de Santiago: una exaltación sistemática de lo femenino, una especie de naturalización de las acciones y emociones de la mujer, presentadas como factor inherente a la cultura jíbara. La obra pone al descubierto a una muy pobre y casi matriarcal familia, en el seno de una sociedad eminentemente machista..., lo cual suena bastante familiar, dentro de un contexto latino o caribeño. Se aplica en este contexto, como sabemos, la marginalización de la mujer, casi natural a fuerza del uso, tal como la expone Simone de Beauvoir en *The second sex*: «She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her: she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute-she is “The Other”» (1952: 13).

Aquí nace y crece Esmeralda: la autora, la narradora; pero ante todo, aquí se desenvuelve Negi, la protagonista del relato autobiográfico. Es precisamente éste, su nombre, el primer y primordial factor de digresión entre autora y personaje que destacaremos. Negi para la familia; Negrita, apodo que la distancia de su verdadero nombre: Esmeralda, remoto y ajeno, perteneciente a la vida pública, utilizado por aquellos que la perciben como un «ser» anónimo.

Es precisamente Negi quien nos lleva de la mano, por su mundo íntimo, casi ignorante de aquel otro nombre, de aquel otro matiz de su «identidad».

I thought I had no nickname, until she told me my name wasn't Negi, but Esmeralda. –You're named after your father's sister, who's also your Godmother. –Why does everyone call me Negi? –Because when you were little you were so black, my mother said you were a negrita. Does anyone call Titi Esmeralda? Oh sure! People who don't know her well, the government, her boss; we all have our official names; our nicknames are like secrets, that only the people who love us use (p. 13).

Sobre esta dualidad, en nombre, territorio y lenguaje, nos expone Childers (1995):

Many theorists describe the subject of identity as perpetually in flux, pursuing an illusion of wholeness and selfhood that is ultimately unattainable; however necessary it may be to human functioning. One of the most influential

positions on this topic is Jacques Lacan's concept of the mirror stage, and his thesis that the subject is constituted in and by his language (p. 121).

Es en el discurso, en la forma en que Negi y su familia juegan con rasgos y apodos, donde demuestran su capacidad para modificar activamente su posición ante ellos mismos y ante los otros. Pero este predominio de lo privado sobre lo público no se limita a los nombres de Negi y de los suyos; existe también una relación paradójica entre las costumbres hogareñas y las sociales, entre el trato en confianza, alegre y poco delicado, y el contacto respetuoso, calculado y distante, utilizado para reconocer y mantener en «el otro», el estatus que a Negi le es inculcado por su madre como «dignidad». «Our neighbor, Doña Lola, was jíbara, although mami had warned us never to call her that!» (p. 12).

¿A qué se refiere entonces esta acepción de la palabra «dignidad»? ¿Qué tipo de discurso encierra? ¿Será acaso un signo de discreción y buenos modales, o tal vez oculte una intencionalidad diferente? Según los teóricos de los Estudios Post-coloniales, la definición contemporánea de dignidad se basa en el reconocimiento, en la posición que llegamos a ocupar, y en la subsiguiente calidad de vida que obtenemos,

ante la mirada aprobatoria de los otros; como lo afirma Taylor (1994).

We have the modern notion of dignity, now used in a universalist and egalitarian sense. We are talking of the inherent dignity of human beings, or of citizen's dignity. The unifying premise here is that everyone shares in it. It is obvious that this concept of dignity is the only one compatible with democratic societies. This has also meant that the forms of equal recognition have been essential to democratic cultures. For instance, that everyone be called Mr., Mrs. or Miss, rather than some people being called Lord or Lady, and others simply by their surnames, or even more demeaning, by their first name (p. 9).

Contradictorio a esto, el concepto de «dignidad» expresado en el lenguaje, y más específicamente en los apelativos en la novela, pareciera ser el síntoma de una sociedad que, aunque simple y humilde, maneja un claro y doble discurso, anteponiendo por una parte, el hogar sobre la calle; y proponiendo, por la otra, un silencio acerca de «lo jíbaro», para ellos, señal dicotómica de orgullo y de vergüenza, de riqueza cultural y de ignorancia, de poesía y de traición, familiar y amorosa. Por ende, el reconocimiento de su propia condición natural como jíbaros parece estar altamente afectado, incluso ante los ojos de la sociedad rural:

Dignidad was something you conferred on other people, and they in turn, gave back to you. It meant you never swore at people, never showed anger in front of strangers, never

stared, never stood too close to people you just met, never addressed people by the familiar «tú» until they gave you permission. It meant adults had to be referred to as «Don» so and so, and «Doña» so and so, except for teachers, whom you should call Mr. or Mrs. So and so. It meant, if you were a child, you did not speak unless spoken to, did not look at an adult in the eye, did not raise your voice, nor enter or leave a room without permission. It meant adults were always right, especially if they were old. It meant men could look at women any way they liked, but women could never look at men directly, only in glances, unless they were putas, in which case they could do whatever they pleased, since people would talk about them anyway... These rules had little to do with the way we lived at home (p. 50).

Según este testimonio, la «dignidad» abraza con su manto protector y señalador al pueblo jíbaro, trabajador y bohemio, debatido entre el adormecimiento del trópico y su fogosidad. No obstante, este término, más bien indicador de estatus que de sentimiento, parece abandonar o desproteger a un tipo específico de mujer. «You leave before the sun comes up, mami told him, and you don't show up until all hours, your clothes stinking like that puta!» (p. 23).

A diferencia de las madres e hijas jíbaras, dueñas y maestras de la cocina y del hogar, perennes paridoras y amantes fieles hasta la muerte, este tipo de mujer oculta, misteriosa, tan señalada como secretamente admirada, permanece en la periferia de una sociedad ávida de pasión y acercamiento,

pero temerosa de confrontar la marcada dominación masculina que se había ido delineando desde tiempos coloniales. Estas son ellas, vistas a través de Negi:

Chief, among the sins of men, was the other woman, who was always a puta, a whore. My image of these women was fussy, since there were none in macún, for all the females were wives or young girls, who would one day be wives. Putas, I guessed, lived in luxury in the city, on the money that sinvergüenza husbands did not bring home, to their longsuffering wives and barefoot children. Putas wore lots of perfume, jewelry, dresses cut low to show off their breasts, high heels to pump up their calves and hairspray... I wanted to see a puta close up, to understand the power she held over men, to understand the sweet-smelling spell she wove around the husbands, brothers, and sons of the women whose voices cracked with pain, defeat and anger (p. 30).

Al respecto Childers, al referirse al placer visual y a la dominación masculina, afirma:

Representations of women have traditionally been essential to moments of spectacle in mainstream films, from the show girls, dazzling number in musicals, to the fragmenting images of parts of the body in cinematic close ups. Women are objectified and exhibited to be looked at by men in the films, and correspondingly, by members of the audience (p. 173).

Cinematográfica, literaria o «real»; esta objetivización se repite una y otra vez, aun en las sociedades contemporáneas, prueba de lo cual traemos a las «pocavergüenza» en el caso

que nos ocupa. Y es que esta mirada del «sujeto» masculino al «objeto» femenino denota, más que admiración o mero placer, un evidente deseo de posesión. Si «ellas» se definen por la «falta», como afirman los psicoanalistas, y revierten las feministas; si el «falo» es la representación del poder, y «ellas» marcan su diferencia por la ausencia del mismo, entonces queda claro, aunque a la vez fácilmente desmantelable, el significado de dicho centro de poder. Así, probablemente surge de aquí el refugio en «lo privado», por parte de aquellas que, catalogadas como «diferentes» y dominadas, son inducidas por su sociedad a esconder las capacidades que las «pocavergüenza» sí ejercen con libertad: perfumadas e intensas, poderosas y dueñas de la calle, libres para desear y conseguir y, a la vez, tan sometidas y vulnerables como las demás, objetos de un deseo casi territorial por parte de esos hombres bohemios, y hasta solitarios, para quienes la familia representa un remanso apenas temporal, en cuyo seno logran sentirse servidos, dueños y señores, y hasta padres y maridos inspiradores, pero no saciados en su impenetrable fantasía de amor y posesión.

En el extremo opuesto de esa balanza entre «dignidad» e indecencia, tenemos a otro subtipo, también especial de

mujer; esa en quien nunca se materializan la poesía, la pasión, ni tampoco el desamor, del cual cantan los boleros y los chachachás puertorriqueños: nos referimos ahora a las llamadas «jamonas», ampliamente observadas y descritas por los ojos agudos y ambivalentes de la «negrita». Decimos ambivalentes, y nos referimos con esto a su tendencia a trascender las «miradas» estereotipadas del individuo común y corriente, marcado por los estigmas de su cultura, los cuales otorga o recibe, según el caso. Al respecto, críticos interesados en la «forma de ver», tales como John Berger (1972) en su importante obra *Ways of Seeing*, y Martin Jay (1994) en su trabajo *Downcast Eyes*, coinciden en expresar que la «mirada» del observador depende en gran medida de lo que él o ella cree y sabe. Así, no sólo es relevante lo que vemos, sino cómo lo vemos, más allá de lo biológico.

En efecto, Negi, una joven con marcada tendencia a la independencia y al desapego, pero a la vez ávida de vida y de pasión, percibe el rechazo de la sociedad hacia estas «solteronas», con gran empatía. Si bien es cierto que ellas no podrán un día experimentar en carne propia la magia de ese romanticismo que ella abraza e idealiza, también es verdad que nunca un hombre las dejará esperando, con la mirada

ausente y con la mesa servida, mientras regala su sensualidad a alguna pocavergüenza al acecho:

Papi, what's a jamona? –I asked as we left the market, our bellies full? –It's a woman who has never married. –I thought that was a señorita! –It's the same thing; but when someone says a woman is jamona, it means she's too old to get married. It's an insult. –How come? –Because it means no one wants her. Maybe she's too ugly to get married, or she has waited too long. She ends up alone for the rest of her life, like that woman in the Mercado. She was ugly, that was for sure! I hope that never happens to me! (p. 127).

Si algo lamenta Negi en su empático tratamiento del tema, es que ellas no recibirán esa mirada masculina que ella anhela sobre sí, aunque no con matices de posesión/entrega, sino con destellos de admiración y respeto profundos hacia su recién nacida feminidad; un respeto solo igualado con el que muestran los galanes de las novelas radiales que ella escucha hacia sus amantes heroínas. No obstante, en la vida cotidiana, esta «naturalización» de la mirada indiferente y superior hacia la mujer, la cual evidentemente afecta su autoestima de manera inconsciente, ha sido descrita así por Taylor:

Some women have argued that women in patriarchal societies have been induced to adopt a depreciatory image of themselves. They have internalized a picture of their own inferiority; so that, even when some of the objective obstacles to their advancement fall away, they may be incapable of taking advantage of the new opportunities; and

beyond this, they are condemned to suffer the pain of low self-esteem (p. 76).

Pero, si algo celebraría la joven, en caso de que su destino fuese permanecer «jamona», sería el hecho de no necesitar de una excusa, permiso o explicación para realizarse como profesional, al sentir los deseos de independencia y logro experimentados por su propia madre. «What do you call a man who never marries? I asked as we settled ourselves in the front of the público: –Lucky, the driver said, and the rest of the passengers laughed!» (p. 128).

«It seemed to me then, that remaining jamona could not possibly hurt this much; that a woman alone, even if ugly, could not suffer as much as my beautiful mother did. I hated papi; I sat on the bed, in his mother's house, and wished he died (p. 105).

Si hemos hablado de una balanza, lo hacemos siempre basándonos como referente en la dicotomía entre la casa y la calle. Ya es conocida por nosotros la asociación entre lo privado y lo femenino; y añadido a esto, nos parece pertinente resaltar esa fantasía jíbara a la cual hemos hecho mención; esa poesía y musicalidad, ese predominio de lo espiritual y lo sincrético sobre lo racional y objetivo, rasgos tradicionalmente reservados al varón; esa mágica capacidad para mezclar el humor con los sentimientos de soledad y

miseria. También esto refleja un dominio casi exclusivo de lo emocional, de lo mágico y esotérico, de lo romántico y lo natural, en la cultura jíbara. Es usual ver reflejada esta melancolía en las melodías populares, tristes o ruidosas, que cantan sobre la pasión y la ingratitud, que describen la soledad y la esperanza en la vida del jíbaro.

A man sang that he would never forgive the ungrateful woman he once loved, because she abandoned him at what was supposed to be the happiest time of year. A woman sang that the man she loved had betrayed her, so she would spend the holidays dreaming of what might have been. I felt sorry for the people in those bars (p. 61).

Como en esos boleros y chachachás, los padres de Negi se debaten permanentemente entre el amor y el desamor, creando en los hijos una extraña sensación de inestabilidad, de cambios improvisados, de desapego a lo material, de ráfagas intermitentes de protección y de miedo.

Monín stop it, you'll wake the children. –Now you worry about the children? why is it you don't even think about them, when you're partying with your women and your barroom buddies. Do those hijas de gran puta know you have children, in this God *forsaken world*? (p. 25).

«I'm sick of it too, Monín. Do you think I like hearing your complaints all the time? Of how much better life was in San Juan? Of how backwards Macún is? I'm sick of you» (p. 27).

It's me! –I whispered, walking in. Mami lay in papi's arms, her head on his shoulder, his left hand cradling her face. He quickly pulled their covers up, but I saw she was naked. She blushed, and even though papi's skin was too dark to show it, I knew he blushed too... Feeling left out, I lay on the living room couch, and fell asleep by the sound of my parents making love (p. 188).

Entonces, del rural barrio Macún a la populosa y urbana Santurce, la familia emprende constantemente sus viajes y fugas, escondiendo sus temores y frustraciones en una búsqueda aparente e infructuosa de algún grado de Movilidad Social Ascendente. Desde el punto de vista de lo femenino, consideramos que esta marcada condición nómada añade otro ingrediente fundamental a la cultura jíbara. En esos viajes, generalmente ideados por Monín, madre de Negi, la figura fuerte y matriarcal alrededor de quien gira la historia, se oculta evidentemente su interés por ahogar esa soledad que casi siempre la acompaña y que, paradójicamente, la ayuda en su búsqueda más bien proactiva por la superación de su familia. Luego de ires y venires, de cenas que se hacen frías esperando a un marido que no llega, de amaneceres de lecho tibio con mosquitero, de ciclos casi automáticos de reconciliaciones a nuevos insultos, Monín siempre retorna a su necesidad de huida y de búsqueda, urgente, pero

invariablemente confusa; ya que al fin y al cabo, regresa siempre con él a Macún.

Delsa, Norma and I struggled with the pillow cases full of clothes. I didn't know to say goodbye to our house and our barrio, nor to wave to the neighbors who looked out curiously, as we took our way to the main road. Delsa, Norma and I knew not to complain, not to ask for water or mention food, not to stop to rest or tie our shoelaces, or to brush the hair from our eyes. We followed mami in the same bobble of silence in which she walked (p. 42).

Tenemos así a una mujer que no tiende a la victimización; que mira con respeto a sus vecinas, representantes fieles de la cultura jíbara tradicional, pero que posee la convicción profunda de que su vida será distinta algún día. Ella refleja esta determinación, y Negi la percibe claramente, al retorno de una de las visitas de Monín a «los Nueva Yores».

Mami had come back from New York, with hair that formed a curly black ring around her face. Her nails were long and painted deep pink. She wore high heels and stockings, that shadowed the blue lines on her legs. But besides her appearance, there was something new about her, a feeling I got from the way she *talked, the way she moved: there was pride, determination, and self-confidence in her posture...* She was more beautiful than before... On the way to the bus, men stared, whistled, mumbled piropos. Eyes fixed straight ahead, (she pretended to ignore the gallantries, but a couple of times, her lips curled into a smile... She had become public property (p. 184).

Por esta determinación, ella fue la única mujer del barrio en buscar un trabajo, razón por la cual despertó un enorme revuelo, aparente rechazo y evidente envidia y admiración por parte de las demás féminas.

The barrio looked at us with new eyes. Gone was the blind acceptance of people minding their own business, replaced by a visible, angry resentment that became gossip, and name-calling in the school yard. I got the message that my mother was breaking a taboo I'd never heard about. The women in the neighborhood turned their backs on her, as if looking at her would infect them with whatever had made her go out and get a job... Papi seemed to have the same opinion about mami's job as the neighbors (p. 112).

Podemos verla arreglarse, ocultar por enésima vez su prominente embarazo en un vestido gastado, aunque impecable, y salir a la calle en busca del sustento que Pablo opta por no proporcionarle, aunque tampoco se lo niegue abiertamente.

Negi, come help me over here! –mami stood in the middle of the room, her dress bunched under her hips, hands holding fast a long-line brassier that didn't want to contain her. ... It's too small! ... Wow! It's been a while since I wore this thing –she said, pulling her dress up. –Where are you going? –There's a new factory opening in Toa Baja; maybe they need people who can sew. –Who's going to take care of us? –Gloria will be here in a little while. You can help her with the kids, I've already made dinner. –Will you work everyday? If they hire me! (p. 111).

Dicho revuelo es compartido, si bien por otras razones, por Negi y sus hermanos menores, ya que el cese de la dedicación casi exclusiva que su madre les había brindado hasta entonces, produce ahora un repentino vacío que los lleva, por un lado a explorar una especie de novedoso libre albedrío en cuanto a los juegos y a las normas y, por el otro, a extrañar, en medio de la confusión, precisamente esas normas que orientaban y alumbraban el camino a seguir. «With mami at work, I took advantage of Gloria's vigilance with the younger kids, to make my own getaway into the montes, up trees, and once on a dare, into Lalao's finca» (p. 120).

Adicionalmente, para Negi esto implicaría una enorme responsabilidad extra, para la cual confiesa no estar preparada.

«In a whisper, she gave me instructions for the day, told me when she'd be back, warned me to help Gloria with the children, promised to sew buttons on Hector's shirt when she came home that night» (p. 119).

What made my siblings so good, and me so bad? I asked myself. But there were no answers in Delsa's solemn eyes, or in Norma's beauty, or in Hector's eagerness to please. Every night mami told me how I had failed in my duty as a female, as a sister, as the eldest; and everyday I proved her right (p. 130).

Son estos algunos de los efectos de la conducta, disruptiva e innovadora, de una mujer profundamente atada a sus quehaceres convencionales y, a la vez, interiormente ansiosa de una libertad y autenticidad que de seguro la distancian del resto de las habitantes del barrio.

Esta dualidad, entre sentirse inmensamente jíbara, y a la vez ajena a su propia cultura, parece haber sido transmitida de madre a primogénita, en ejemplo y palabra. Por ende Negi, al comienzo reacia a dejar su tierra y sus raíces, desarrolla progresivamente el gusto por lo novedoso, en territorio y en reto. «I drew pictures of butterflies and flowers, trees on grassy hills, hummingbirds kissing in gardenia blossoms, all the things that didn't exist in El Mangle, Santurce» (p. 140).

El cambio se acentúa aún más una vez iniciada su adolescencia, cuando los juegos sexuales, en principio ingenuos intercambios físicos de roles en sus nuevas «relaciones de poder» con respecto al sexo opuesto, trajeron intempestivamente consigo un autodescubrimiento revelador, en lo intelectual, en lo físico y en lo espiritual.

You first, Tato said. –No way, you first. He pulled down his shorts, and just as quickly pulled them up. – Your turn,

he said. –I didn't see anything! –Yes, you did. –I didn't. I'm not gonna show you mine until I do.
... I don't have to see your silly old little chicken. I've seen my brothers, and I bet they're nicer than yours. –Those are baby pollitos! I'm already big; mine has hair on it. It can already go into a woman! (p. 125)

Adicionalmente, se hace palpable la influencia de elementos que poco a poco se añaden a su bagaje de experiencias: la cocina, los parientes de Santurce, el cambio constante de un colegio a otro, el contacto con la diversidad de religiones y creencias que la rodea y, finalmente, el descubrimiento de una segunda patria.

Es innegablemente la cocina el lugar en el cual Negi entra en contacto con su «ser» sensorial, con su espiritualidad y con su emotividad. Es allí donde el olor de su madre se revela: joven, bella y aromática, a leche materna y a especias «del país». I wrapped my legs around her, and burried my *face* under her chin. It felt good to have mami so close, so warm; touched by her softness, her smell of woodsmoke and oregano (p. 8).

Es este el centro de reunión familiar, tal como ocurre siempre en los países latinos y caribeños; es este el ámbito de sus más íntimas confesiones, en el cual se consolidan sus lazos

afectivos y culturales. Es la comida del hogar, mejor que cualquier otra para ella, un factor que amarra al personaje, al lector y al texto, de principio a fin.

For weeks, the house smelled of onions, fresh oregano and cilantro. Relatives I'd never met, appeared to sit for hours at the kitchen table with mami and papi, to eat rice and beans, morcillas, pastels wrapped in banana leaves, crispy fried green plantains and boiled yucca (p. 71).

Y es desde el hogar que Negi comienza a tener contacto más directo con su recién descubierta sexualidad juvenil. Por medio de peculiares encuentros, siempre furtivos, siempre incompletos, siempre indescifrados por ella misma, comienza a entretejerse su ensoñación e idealización del hombre, con su deseo de sentirse admirada, deseo que es progresivamente reemplazado por el descubrimiento de una realidad diferente.

It excited me that, being casi señorita meant, my piano teacher saw me as more than a gifted student. The next time I went for my lesson, I wore the sleeveless dress, which until then had been a favorite, only because it kept me cool. – So pretty! Don Luis said as I came in... so nice! (p. 162).

Viejo asqueroso! –I screamed in a tone borrowed from my mother. I shuttered with rage. I felt soiled, as if his gaze had branded my naked chest. He spoke, but I couldn't make sense of what he said, nor did I stay to listen... That night, when I told them what happened, mami and papi said I was not to study piano anymore, and papi was to have a talk with Don Luis. (...) And for the rest of the year (whenever we passed in the hall, Don Luis saught the distance directly above and beyond me, as if I had become invisible as dust (p. 164).

Es llamativo observar cómo, ante los ojos de Negi, la deseosa mirada masculina hacia su «objeto» adquiere gran fuerza en el momento inicial de la conquista, y luego, en caso de existir una imposibilidad para satisfacer su búsqueda, reduce a dicho «objeto» a la categoría de invisible. Esta invisibilidad es probablemente compartida por la mayoría de las mujeres de su tierra, que eligen vivir bajo los preceptos de la mencionada «dignidad».

No obstante, es también interesante ver cómo los instintos y emociones sexuales, fuertemente reprimidos y golpeados en el caso de su madre, afloran de manera espontánea en la joven, pese a sus conscientes e inconscientes reclamos hacia la conducta de su amado padre. Negi experimenta la ambigüedad de sentirse, por una parte, altamente identificada con el temperamento positivo, libre y romántico de aquel hombre y, por la otra, terriblemente afectada al comprender las huellas que ese preciso comportamiento deja en su madre, en sus hermanos y en su propio espíritu, inquieto y agudo.

I imagined that all the long-suffering heroins looked like me, or rather, that I looked like them. At night, I played out the fantasies, seeing myself, hair blowing wild, arms outstretched towards the waiting arms of a tall Armando or Ricardo, who kissed me passionately. I always fell asleep as Armando or Ricardo touched my lips. I woke to the same

embrace, and a warm feeling between my legs that I savored until it faded like morning mist (p. 190).

Esta nueva ambigüedad, esta vez entre el sentimiento y las experiencias, es lo que confunde a Negi al descubrirse «casi señorita». Primero fue su menstruación, tema que resultó ser tabú, incluso ante su madre.

What was inside the bag? –A cotex, Gloria answered. – What’s that? –How old are you? –Ten. –And Doña Monín hasn’t told you about being a señorita? – She told me I should stop playing with boys because I’m almost señorita, and that I should keep my legs closed when I sit. – Gloria laughed so hard, she almost dropped the knife she found near the fogón. – What’s so funny? I was embarrassed and pleased. Clearly, there was a lot more to this señorita business, and Gloria knew what it was. – Do you know where babies come from?- Everybody knows that! – Do you know how they’re made? – I’ve seen male dogs chase females... But until Gloria asked, I’d never put it together that, in order for us to be born, papi had to do to mami what roosters did to hens (p. 129).

Luego, las responsabilidades que su nuevo estatus conllevaría, primordialmente por ser ella la mayor de casi una decena de hermanos. «Negi, come help in the kitchen! I pretended not to hear, but felt her eyes in the back of my head. Papi stepped between us. –Let her stay! I can use her help» (p. 6).

En consecuencia, esta nueva etapa terminó trayendo para Negi más preocupaciones que satisfacciones: es el momento del adiós a su libertad de dedicarse por entero al placer del juego, en el cual al menos los chicos y ella se encontraban en perfecta igualdad de condiciones. «You're almost señorita, mami said. You shouldn't be running wild with boys. – But I didn't have anything in common with the girls my age. Juanita Marín had found kinder friendships at her end of the barrio» (p. 122).

Es el momento de marcar las «diferencias», y de evitar a toda costa el comportarse de manera atrayente o provocativa, mientras los chicos podrían dedicarse libremente a explorar territorio en cuerpo y alma.

Si bien no podemos afirmar que esta nueva posición, proclive a la subyugación y al recato, trajese consigo una victimización del personaje principal, sí es cierto que acentuó su personalidad retraída y solitaria, lo cual nos permitió adentrarnos en un mundo de descubrimientos y de dudas, traídos brillantemente a través de una narración chispeante, mezcla de risa y llanto, nostalgia y vivencia plena.

I dried my hands and leaned against the sink. I took the emptiness of abuela's room inside my head, the cold walls

desolate and hard... I gave in to my misery. Mami was leaving and, once more, she hadn't told me, hadn't included me in her plans (p. 180).

Una de las vivencias más intensas de Negi fue su contacto con la espiritualidad: era proveniente de abuelos paternos profundamente católicos, apegados a prácticas bastante firmes y algo ortodoxas.

I could hear the rhythmic clic of her rosary beats, and the softness of her voice reciting prayers, whose music was familiar to me, but whose words I'd never learned; and I wished I knew how to pray, because then I would speak to God, and maybe he, or one of his Saints, could explain things to me. But I didn't know any prayers, because mami didn't believe in Church, and papi, even though he read the Bible, and could lead Novenas for the dead, never talked to us about God. I determined not to cry... (p. 99).

No obstante, existía una gran contradicción entre estas creencias y sus vidas cotidianas. La abuela había echado al abuelo de su cuarto desde tiempos remotos y lo había confinado a una pequeña habitación en la misma casa.

My grandfather came back in the middle of the night, fed himself from whatever was left in the kitchen, went into his own room, slept, and woke up and left before the sun rose. It was days before I realized he lived in the small room near the front door, the only room in the house unadorned by abuela's crochet (p. 100).

Lo que a simple vista podría parecer una actitud egoísta y dominante por parte de esta mujer, fue leído entre líneas por la «casi señorita » de una manera diferente: la conducta típicamente jíbara del abuelo lo había sumido en su propio mundo de soledad. Su apego a los sueños y a la carne habían influido en su mujer, hasta el punto de transformarla en un verdadero ejemplo de fortaleza impenetrable. Lo que sí compartían aquellos dos seres, era la más profunda y total soledad.

After making sure I was settled, abuela went into her room, where I heard her moving about, her bed cricking as if she sat on it and got up again, sat, got up, until it seemed as if she were rocking herself to sleep (p. 99).

Abuelo was a quiet man, who walked with his head down, as if he had lost something long ago, and was still trying to find it... When he spoke, it was in the jíbaro dialect, his lips in an apologetic half smile (p. 100).

Este fue otro patrón para Negi; otro factor decisivo en la configuración de su mundo, tan rico como aislado. Sin embargo, la generación inmediatamente posterior, la de sus padres, era mucho más relajada a nivel de fe, aunque rica en valores humanos, eficazmente transmitidos a los niños:

Papi, What's a sin? –A sin is when you do something that makes God angry. –Like what? –Well, let's see: there's the first commandment, honor thy father and mother. –What's a commandment? –It's actually commandments. God

wrote ten of them, so people would know what to do... You can't say «ay, Dios Mío!» not technically! But everyone says it! –Very religious people don't. –We're not religious, right? We don't go to church. –But we do believe in God. –Are we Catholics? –Yes, but not very good ones (p. 72).

Moldeados por el sincretismo característico del jíbaro rural, Monín y su marido eran creyentes, aunque no sistemáticamente practicantes. En cambio, se daban permiso para explorar algunos rituales de corte pagano, que revelan la interesante mezcla étnica iniciada en tiempos precoloniales, y enriquecida con el español y el africano.

Quickly, keep your panties on, girls! Just take off your shirts, hurry! –She helped us undress one by one, while we laughed and asked her, why? –She carried Etna, who was a few days old, to the threshold, and let a few sprinkles of rain dot her forehead, and wrapped them over the baby's face and shoulders. –Follow me, come! Follow me. She ran and stood in the middle of the yard smiling. The black clouds raised across the valley, but where she was standing, it was still bright. She raised her head to the sky and let the rain fall on her face, and she pushed the drops into her hair, down her neck, into the crevice between her breasts, and down on her rounded belly. –What's she doing?, Delsa whispered. – She's taking a bath, Norma answered, her yellow eyes enormous... It's the first rain of May. It's good luck to get wet by the first May rain... We circled and sang a schoolyard rhyme: «que llueva, que llueva, la Virgen en la cueva, los pajaritos cantan...» (p. 89).

Fueron estas las experiencias que trajeron a nuestro personaje principal su primera vivencia de «desdoblamiento» palpable:

en una ocasión, tras un sinnúmero de insistentes preguntas a su padre, en su afán por descubrir lo que el «alma» significaba, y tras haber servido a unos vecinos necesitados de un «espíritu» puro en la sanación de un niño enfermo, Negi experimenta la sensación de estar caminando al lado de su propio cuerpo, como observándose de cerca y desde afuera; como proyectando su mirada escrutadora sobre sí misma, esforzándose por saber cómo sería percibida, qué imagen proyectaría, dónde estaría su propia alma, quién sería realmente. Este se convirtió en uno de sus favoritos ejercicios cotidianos en Santurce:

I walked to and from school beside myself, watching the Jíbara girl with eyes cast down, the home-cut hair, the too large gestures and too loud voice, the feet unaccustomed to shoes. I let that girl walk home, while I took in the sides of the city, the noise and colors, the music and smells of restaurants and car exhaust (p. 70).

Este evento, este matiz ficcional, introduce y reitera el interés de la autora en el retrato de su identidad, por un lado y, a la vez, separa y fortalece al personaje principal, como entidad libre en busca de su posición ante su pueblo, ante su familia y ante sí misma.

En este momento de la historia, Negi desea que Pablo comparta con ella sus simples y profundas concepciones sobre la vida y la muerte, sobre el «alma» y la poesía.

Papi, what's a soul? –A soul is that part of us that never dies. –What do you mean? –When people die, it's just the body that dies; the soul goes up to the sky. –I know, mami told me that already. What does the soul do? –It goes to live with Papá Dios in Paradise. –When people are alive, what does the soul do? –He massaged his forehead, as if that would make the answer come out quicker. Well... It is the soul of a person who writes poetry. –Does it ever come out when you are alive? (p. 84).

Esta inquietud surge particularmente a raíz del fallecimiento de un influyente y anciano jíbaro del barrio Macún.

While I was in school, mami was at the Marín's house, getting it ready for the velorio. Most of the women had spent some time washing the floors and walls, sprinkling agua florida all over, bathing Don Berto and laying him out in his box. By that night, the house looked festive, decorated with flowers and candles. Don Berto was in the middle of the living room, dressed in a clean white shirt. His eyes were closed, and his hands, which I'd never seen without his machete, were clasped on his chest, with a rosary wrapped around him, so that the large cross covered his fingers... You and Juanita are going to lead the procession (p. 79).

Así, la mezcla de elementos ortodoxos y sincréticos que va obteniendo de su más íntimo entorno va dejando en Negi el interés y la incertidumbre, que sólo el tiempo iría

parcialmente resolviendo, y va formando en ella sus propias concepciones acerca de lo espiritual, con una ambivalencia siempre manifiesta en sus múltiples desdoblamientos y cuestionamientos, a sí misma y a los otros, hechos con una paradójica simplicidad y jocosidad. «Don Berto had become a ghost, a creature that could haunt my nights and see my every move, like the phantoms he told us about, when we sat at his feet listening to his stories» (p. 82).

Su interés por la «mirada» exploratoria, por el autoanálisis y el propio cuestionamiento, serán premonitorios de una nueva vida, que llegaría con la inmigración, para confirmar que su propia «identidad» estaría siempre sujeta a la valoración de los otros; al escrutinio de los múltiples sectores de una sociedad cada vez más marcadamente heterogénea. Por ende, cada uno de estos sectores añadirá un nuevo ingrediente a su ya confusa percepción y valoración de sí misma. Lo que sí queda suficientemente claro ante sus ojos, es la existencia de diversos niveles dentro de su propio ser: de su jíbara y al mismo tiempo única configuración física, intelectual y espiritual, que la hacen fascinantemente intrigante y «diferente», en medio de una arrolladora y siempre ascendente atmósfera femenina.

No hemos querido en este espacio aclarar las dudas, del lector o del personaje principal, acerca de los elementos familiares, socioculturales o espirituales que configuran en cierto modo la vida de Negi, percibida por sus propios ojos y narrada en su estilo particular. Básicamente, nuestra intención ha sido el retratar esos rasgos en ella, percibidos esta vez por nuestros ojos y oídos lectores. Sabemos que nuestra percepción como lectores interfiere, se entrelaza, participa de ese juego de imágenes y vivencias que el texto permite, y hasta promueve. Esta afirmación es claramente ilustrada por Ingarden (citado por Childers, 1995), uno de los precursores de la Teoría de la Respuesta del Lector (Reader Response Theory):

Ingarden's theories have been especially formative. For him, the literary work begins with the author's intentional act of consciousness: Ingarden borrows the term «intentional» from Husserl, and by it, he does not mean guilt. Rather, he is referring to the consciousness as: it is aware of and open to some objects. The author's record of this conscious act is the text, which allows the reader to re-experience the work in his/her own consciousness. The text, however, is only schematic; full of a number potential, rather than realized elements. They are places of indeterminacy that an active reader completes and thus, co-creates with the author what Ingarden calls: a concretized work (Childers 1995: 227).

En este mismo ámbito de roce y juego constante con el texto, Eagleton ha recogido algunas premisas de Iser, uno de los

críticos de la llamada Segunda Generación en esta Teoría de la Respuesta del Lector, en cuanto al surgimiento, en el proceso de acercamiento al texto, de un intercambio entre el bagaje cultural del lector, su experiencia literaria, y el contexto de la obra en cuestión. Así nos lo expresa Eagleton:

...To do this, the reader will bring to the work certain pre-understandings, a context of beliefs and expectations within which the work's various features will be assessed. As the reading process proceeds, however, these expectations will themselves be modified by what we learn, and the hermeneutical circle moving from part to whole and back to part, will begin to revolt (1993: 7).

Con base en esta interacción entre el texto y nuestro propio «repertoire» como lectores, hemos intentado privilegiar algunos de esos rasgos, en la medida en que, pensamos, han sido exaltados por la escritora, con la finalidad de trascender un mero reflejo de sí misma en la obra, y de crear así un personaje semi-ficcional, cuya fuerza y confusión la reescriben con una magia jíbara, y con pinceladas de esos fragmentos de «ser» que Negi va entretejiendo, con el fin de descubrir ante sí misma su feminidad e «identidad».

IDENTIDAD Y BICULTURALIDAD

Ya todos hemos leído de manera profusa acerca de la multiculturalidad; sabemos que ninguno escapa a ella, que la tan nombrada «raza humana» no es otra cosa más que un conjunto de grupos étnicos, que se atraen y se repelen, en un proceso por el cual se van moldeando y reformando los individuos de cualquier sociedad, debido a las constantes interacciones entre dichos grupos. Por ende, cada vez se nos hace más difícil el catalogarnos como miembros típicos o «puros» de cualquier región, etnia o país. Son muchas las características que nos unen y nos diferencian como humanos que somos y, por eso, desde el punto de vista sociocultural, consideramos que este es un factor más que se añade a la descripción de nuestra ya confusa «identidad».

Más allá de esta multiplicidad de factores, sigue siendo una tendencia popular, en todo género literario, el seleccionar y exaltar los rasgos culturales de cualquier lugar específico del mundo, a través de paisajes y personajes, a veces en detrimento de otros. Así pues, pese a una valoración de la diversidad que va en aumento, la creencia de que el ser humano no logra escapar al prejuicio y a la parcialización no parece para nada descartable. De hecho, no podemos entender quiénes somos si no nos comparamos con un grupo o

individuo a quien nos oponemos o, al menos, de quien distamos en diversos rasgos.

Ahora bien, como ya hemos referido, una cosa es exaltar y otra etiquetar. Podríamos afirmar, como lo han hecho los teóricos de lo «políticamente correcto», que la valoración cultural es como la apreciación de la belleza: está en el ojo del observador. Al respecto, opine Thorne (1993):

... Political Correctness, in the U.S.A. opened up the difficult issue of cultural relativism: the idea that value judgement about art, literature, language, etc, are dependent on the view point of one's own culture, not on absolute standards; of the role of language on exercising power, and of society's attitude. Feminists, for instance, had already begun to identify the sexism inherent in language in the early nineteen seventies, and by the end of that decade, many supposedly masculinist terms (those ending in man, for example,) were taboo. Political correctness expanded this taboo to terms reinforcing racial or heterosexist stereotypes, eurocentrism in historical studies or discrimination against the physically or mentally disadvantaged (p. 188).

Pese a que esta teoría fue posteriormente cuestionada, por provocar un doble discurso en la práctica, consideramos que sus preceptos impulsaron al menos la preocupación por adecuar el lenguaje al tratamiento de la diversidad. De hecho, de esa tendencia a utilizar la ideología, la ubicación y el discurso con el fin de establecer un centro en las relaciones

de poder, se ha ocupado sistemáticamente Michel Foucault. Para ilustrarla, incluiremos un fragmento significativo que nos traen Richard Kearney y Mara Rainwater, en *The Continental Philosophy Reader*:

These self-regulating epistemes underlie the dominant discourses of any historical era, but are only synchronic during that particular era. Radical disjunctions occur during which the dominant epistemic paradigm undergoes change, and a new structure of knowledge emerges. Foucault suggests that by archeologically uncovering these rules of formation, which have never been made explicit, such discourses become vulnerable to critique. In this way, he links the epistemic structure that legitimates certain kinds of knowledge with the interests of domination, served by its subsequent diffusion throughout socially powerful institutions. Knowledge is, thus, always part of a cultural matrix of power relations (Kearney and Rainwater, 1996: 337.)

Aun así, se observa una tendencia a dejar de lado la exclusividad por la exaltación de lugares o culturas desde la perspectiva del llamado «primer mundo», una mirada desde la cual el «otro» se convierte en exótico, remoto, inferior. Es decir, parece existir la necesidad de negar la supuesta universalidad de rasgos impuestos por una sola cultura dominante; como lo afirman Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (1995) en *The Post-colonial Studies Reader*:

The myth of universality is thus, a primary strategy of imperial control, as it is manifested in literary study. The

universal myth has a pernicious effect in the kind of colonialist criticism, which denigrates the post-colonial text on the basis of an assumption, that «European» equals universal. But even a brief analysis of the «universal human condition» finds it disappearing into an endless network of provisional and specific determinations in which, even the most apparently «essential» features of human life become provisional and contingent (p. 6).

En la actualidad se ha puesto en boga el hecho de privilegiar lo «no privilegiado» anteriormente, añadiendo matices a esa diversidad cultural, que hablan de tonalidades intermedias, más que de simples oposiciones binarias: negro/blanco, desarrollado/subdesarrollado, colonizado/colonizador, etcétera; han dado origen a matices tales como: «mestizo», «en vías de desarrollo», país independiente, o miembro de una comunidad económica dada.

Han surgido en consecuencia, entre otras, múltiples exaltaciones de contextos asiáticos, africanos, afroamericanos y, por supuesto, latinos y caribeños; estos últimos catalogados como miembros de la más amplia «minoría» en los Estados Unidos de Norteamérica.

Como muestra de esta diversidad en contexto y matiz, volvemos entonces, pero ahora desde una perspectiva bicultural, a considerar la obra que ocupa nuestro análisis,

procurando seguir de mano con Negi, en su deseo de descifrar un futuro y un pasado que constantemente se mezclan y fragmentan.

Y es que el factor bicultural comienza evidentemente con el pasado de la Isla como colonia hispana, fuertemente reflejado en la novela. Son muy ricas las descripciones de las tradiciones en el ámbito religioso, educativo, lingüístico, familiar y socio-cultural, que revelan la conexión sólida con el Caribe hispanoparlante de mediados del siglo XX.

At home, we listened to aguinaldos, songs about the birth of Jesus and the joys of spending Christmas, surrounded by family and friends. We sang about the Christmas traditions of Puerto Rico, about the parrandas, in which people went from house to house, eating, drinking and celebrating (p. 71).

Lo religioso ha sido brevemente referido en nuestra sección anterior. No obstante, cabe destacar que a mediados del siglo XX, época de transición política para Puerto Rico, parece acelerarse el proceso de interacción sincrética entre los códigos católicos tradicionales, las otras Iglesias Cristianas – Evangélicas y Protestantes–, traídas para entonces de Estados Unidos, y las creencias paganas autóctonas del mundo esclavo y jíbaro. Vemos entonces en la obra de Santiago,

cómo todas estas manifestaciones de fe influyen de manera impactante en Negi, en cuya infancia se habían sembrado profundos valores, probablemente más humanos que específicamente cristianos. Al respecto, la siguiente descripción nos las trae Negi desde Santurce:

An austere Evangelico church rose next to a botanica, where one could buy plaster saints, african idols, herbs, candles, potions for finding love and driving away unwanted influences, and protections against the evil eye... If I walked fast, I caught a glimpse of the Catholic School children, lined up in twos, being led by Nuns, whose faces were milky white and waxy. The children's hair was neatly combed, and they looked cleaner than anyone I'd ever seen. I envied them, the order of their lives. I knew they were different, or rather, I was different (p. 67).

Esta formación transformó a la joven en terreno fértil para comprender con admiración, que sus compatriotas constituyen un conglomerado diverso y rico, en medio del cual su familia ha consolidado sus propios patrones de comportamiento público y privado: «All Gringos are imperialists, Ignacio said, and I was speechless, because mami and papi never let us say things like that about grownups, even if they were true» (p. 103).

Por ende, siendo aún muy pequeña, es expuesta por sus padres a los rituales sencillos y profundos de uso común en

poblaciones rurales como la suya, en los cuales se mezclan elementos paganos y cristianos. Entre ellos, es llamativo el momento en el que debe contribuir con un infante del barrio a sobrellevar la transición de su alma de la vida a la muerte, a una supuesta muerte en paz. Eso solo sería factible a través de un espíritu puro, como el de la muy joven Negrita.

Doña Conny had something sad happen. Her baby, her youngest son, died yesterday. –Oh! – Isn't that sad? –Yes, very sad! -Especially because when he died, his eyes didn't close. –How come? – No one knows, but he can't be buried like that. –Why not? What difference does it make? –He won't go to heaven! So Doña Conny asked me if you could close the baby's eyes. It will only take a minute. You'll wear your white dress, and I'll take you out for an icecream after. ... He's going to be an angel, but only if some one closes his eyes, because his soul is trapped in his body. Why do I have to do it? – Because the curandera saw you and picked you out from among many little girls for this honor. (...) I hoped to see its soul trapped inside its head (p. 140).

De esta forma, Negi va creciendo con una percepción de la fe, como un elemento libre y natural, aunque la sociedad lo haga sujeto a ciertos convencionalismos e interpretaciones en los diversos casos.

Ese limbo cultural entre la dominación española y la colonización y «neocolonización» norteamericana, es reflejado de manera peculiar en el sistema educativo del barrio Macún, como prototipo del macrosistema rural jíbaro.

Papi says by the time the new baby is born, we will have electricity. – Electricity!, Dona Lola sighed; and then they'll have to pave the roads, and bring cars, buses maybe, and... yes, oh yes, and then the Americanos will come looking for artesanías... Those Americanos are really something! (p. 85).

Papi, what's an imperialist?- Where did you hear that Word? – Ignacio says all gringos are. –I don't want you repeating those words to anybody. –I just want to know what they mean; are gringos the same as Americanos? – You should never call an Americano a gringo, it's a very bad insult. –But why? –It just is. It wasn't like papi not to give a real answer to my questions (p. 105).

Sumergido entre la pobreza y el atraso, pero salpicado también por la pujante Revolución Industrial, por la llegada del Estado Libre Asociado, Macún ofrece a sus niños y jóvenes una educación que se debate y se confunde entre el nacionalismo y las nuevas tendencias metodológicas, tecnológicas y lingüísticas: «pollito chicken, gallina hen, lápiz pencil, y pluma pen» (p. 91).

Negi nos lo trae, conjuntamente con sus propios sentimientos acerca de la situación, con sus simples y jocosos descubrimientos cotidianos, y, nuevamente, con el peculiar contraste entre su actitud en la escuela y en el hogar.

Miss Jiménez stood in front of the class as we sang and, with her ruler, pointed at the chicken scratching the dirt outside the classroom, at the hen leading them, at the pencil on Juanita's desk, at the pen on her own desk (p. 91).

In English she told us: - Nao gui estody about the Junaited Esteits Yeografi (p. 92).

She told us that, starting the following week, we were all to go to the Centro Comunal before school to get breakfast, provided by the Estado Libre Asociado, which was the official name for Puerto Rico in the Estados Unidos... They would teach our mothers all about proper nutrition and hygiene, so that we would grow up as tall and strong as Dick, Jane and Sally, the Americanitos in our book (p. 93).

El contraste se evidencia cuando Monín y sus vecinas son invitadas a una reunión para padres, con el fin de instruirles acerca de las nuevas tendencias en las áreas de alimentación, higiene y prevención:

There were no fathers; most of them worked seven days a week... The experts had colorful charts; they introduced each other to the group, thanked the Estado Libre Asociado for the privilege of being there, and then took turns speaking. The first expert opened a suitcase. Inside, there was a huge set of teeth with pink gums. –Ay Dios Santo, qué cosa tan fea! –said a woman as she crossed herself. The expert stretched his lips into a smile, and pulled a large toothbrush from under the table. He used ornate Spanish words, that we assumed were scientific talk for teeth, gums and tongue. With his brush, he polished each tooth on the model, pointing out the proper path of the bristles on the teeth. –If I had to spend that much time on my teeth –a woman whispered loud enough for everyone to hear, I won't get anything done around the house (p. 100). In heavily accented, hard-to-understand Castilian Spanish, he described the necessity of eating portions of each of the foods on his chart everyday. There were carrots, lettuce, apples, pears and peaches. The bread was sliced into a

perfect square, unlike the long loafs papi brought home from the bakery in San Juan, or the round pan de manteca mami bought at Vitín's store. There was no rice on the chart, no beans, no salted fish. There were big white eggs, not at all like the small ones our hens gave us (p. 101).

Aquí quedan nuevamente ilustrados dos elementos importantes: primeramente, la espontaneidad y humildad evidentes en el ciudadano común de esta región; y en segundo lugar, la forma en que Negi privilegia la comida y las normas hogareñas, como señal indiscutible de confianza en la fortaleza y sabiduría popular de sus padres, por encima de todo lo demás. «It's repugnant! I've never gone hungry, I screamed. My mami and papi can feed us without your disgusting imperialist food» (p. 112). «By the time I returned to school, the elections had been won, the breakfast ceased, and my classmates had found somewhere else to tease» (p. 114).

No obstante, su capacidad intelectual comienza a hacerse notar de forma creciente desde el comienzo: «She's the best student in her class, papi said! And you should hear her recite poetry!» (p. 130).

When papi saw how good I was with maps, he said I would grow up to be

a cartographer. When I had told Miss Jiménez, my teacher in Macún, she told me I was more of a topographer, because cartographers' maps were flat (p. 130).

Posteriormente, esos códigos naturales sufren una nueva confrontación, una vez que la familia decide mudarse a Santurce: un poco más urbana, esta población les muestra un ambiente en el cual lo jíbaro es abiertamente marginalizado. Ahora no es solo una cuestión de «dignidad», sino de lucha franca y agresiva por evitar la ridiculización, por parte de maestros y compañeros de estudio.

What a Jíbara! –The children said, when I recited the poems in the dialect of Doña Lola. What a Jíbara!, when Christmas came around, and I'd never heard of Santa Claus. What a Jíbara! What a jíbara! What a jíbara!!! (p. 68).

Esta nueva revelación mueve por primera vez ante Negi, su condición natural del centro a la periferia: lo jíbaro se disuelve en una pluralidad que, aunque étnicamente lo incluye, paradójicamente lo marginaliza, creando una abierta contradicción entre la teoría y la práctica, entre el nacionalismo y la creciente fragmentación sociopolítica observable en la época dentro de este territorio. Notemos este nacionalismo en el texto; específicamente, tomado del programa radial favorito de Pablo:

All those songs and poems chronicled a life of struggle and hardship. Jíbaros were rewarded with a life of independence and contemplation, of closeness to nature, of deeply rooted and proud nationalism. I wanted to be a jíbara, more than anything in the world, but mami said I couldn't, because I was born in the city, where jíbaros were mocked for their unsophisticated manners and peculiar dialect (p. 11).

Esmeralda Santiago refleja la mencionada dualidad entre nacionalismo y fragmentación, también en su forma de emplear el lenguaje, como elemento artístico, humorístico, y evidentemente comunicacional. Así, cada capítulo se inicia con un proverbio, pensamiento o frase en español, alusivos a su contenido en inglés. Destacan entre muchos otros: «Enamorado, hasta de un palo de escoba», relacionado con la tendencia del jíbaro a buscar múltiples compañías femeninas. O: «Al jíbaro nunca se le quita la mancha de plátano», acerca de las características simples y cotidianas en la vida de este pueblo. O: «Sacristán, Pakistán, ¿dónde están?», un chachachá casi inventado por Pablo.

Es pertinente en este sentido, citar las acotaciones de Ashcroft *et al*, acerca del dinamismo del lenguaje en el texto literario post-colonial:

The technique of such writing demonstrates how the dynamics of language change are constantly incorporated

into the text. Where «source culture» has certain functional effects on language, used in the English text, the employment of specific techniques formalizes the cross-cultural character of the linguistic medium. The use of English inserts itself as a political discourse in post-colonial writing; and the use of English variants of all kinds captures that metonymic moment between the culture affront on the one hand, as indigenous or national, and that, characterized, on the other, as imperialist, metropolitan (p. 53).

Además, las palabras y expresiones en su lengua nativa aparecen por doquier, graciosamente entremezcladas con la estructura gramatical predominante en la obra, muy al estilo conversacional puertorriqueño. «Ay, Bendito! –mami said. Here’s our spotty early riser!» (p. 9) «Ay Dios mío, bendícemela!» (p. 101) «Shut up, carajo! –We never heard a teacher swear» (p. 151).

De esta flexibilidad inherente al lenguaje, y acentuada en su proceso de interacción entre culturas, Foucault (1972) nos dice en *The Order of Things*:

All these analyses are always referring back to two principles, which were already those of general grammar: that of an original and common language, which supposedly stresses roots, and that of a series of historical events, foreign to language, which, from outside, bend it, ware it away, refine it, make it more flexible, by simply multiplying or combining its forms (invasions, migrations, advances in learning, political freedom or slavery, etc.) (p. 224).

Esta adaptación del espanglish a su propio estilo y conveniencia resulta ser, en nuestra opinión como lectores, una de las manifestaciones más atractivas de su siempre creciente sentido de ambivalencia en identidad. Evidentemente, Negi y/o Esmeralda adquieren el Inglés como segunda lengua, solo cerca del final de esta primera parte de su trabajo autobiográfico, ya que el sistema educativo puertorriqueño en el que le tocó vivir no le permitía un aprendizaje efectivo de ese idioma, pese a haber sido incorporado a los planes nacionales de estudios desde la Escuela Primaria. No obstante, su estilo retrospectivo, aunque fresco como el de una niña, la incita a todo tipo de licencias e intercambios entre ambas lenguas, desde el comienzo:

I'm not going to learn English, so I don't become American! –Being American is not just a language, negrita, papi replied; it's a lot of other things. –Like what? –Like the food you eat, the music you listen to, the things you believe in (p. 106).

De esta enseñanza-aprendizaje, que en el hogar se centra en simples y profundas discusiones y ejemplos prácticos, pero que en la escuela estaría basada en la repetición y no en la comunicación efectiva, Negi nos da fiel testimonio: «Are you sleeping? Are you sleeping, brother John?... Miss Jiménez

liked to teach us English through songs, and we learned all our songs phonetically, having no idea of what the words meant» (p. 109). «Esmeralda! you are supposed to be writing, not thinking! –Sorry, I couldn't help it! –I laughed. The idea that you were not supposed to think in school seemed funny» (p. 151).

Pero con el paso del tiempo, luego de instalarse en su Segunda Patria, se le hace sumamente cómodo el expresarse y sentirse como una «newyorrican»: altamente hispana en el hogar y, a la vez, humilde exploradora de su segunda lengua en la calle y en la escuela, en medio de un riguroso proceso de adaptación y asimilación de un nuevo y decisivo elemento para su identidad.

Añadido a esta ambigüedad de pensamiento, expresada en el lenguaje, se le presenta a Negi un impacto igualmente marcado, en el ámbito familiar, al momento de dejar su isla natal. Primero fue la separación de su padre, esta vez de forma definitiva, un paso que ella nunca pensó realmente se materializaría en la vida de su madre, y en la suya propia.

Does this mean you're divorcing papi? I asked. –We were never married, she answered; we can't get divorced. –Why doesn't he marry you? –He says he doesn't love me anymore. –Do you love him? –It doesn't matter! (...) Your

father is a good man, mami told me. Don't you ever think otherwise. –It didn't seem possible that he was a good man, when he wasn't fighting for her or for us. He was letting us go to New York, as if it no longer mattered where we were, as if the many leavings and reconciliations had exhausted him. ... –No, I'll never go there, he said when I asked, and a wound opened in my heart, that I was certain, would never heal (p. 205).

Posteriormente debió enfrentar la traumática despedida de su Patria Madre, lejos de la cual no creyó posible seguir viviendo; tan lejos ahora como su amado Padre Pablo.

Mami took my arm and forced me around, but I kept turning back to the horizon dotted with palmtrees in front of mostgreen mountains, that rose to an innocent, pink sky. Mami pushed me into the plain... Neither one of us could have known what lay ahead. For her, it began as an adventure, and turned out to have more twists and turns than she expected or knew how to handle. For me, the person I was becoming when we left was erased, and another one was created. The Puerto Rican jíbara, who longed for the green quiet of a tropical afternoon, was to become a hybrid, who would never forgive the uprooting (p. 210).

Y, por último, le correspondería conocer a un grupo de parientes muy cercanos, antiguos puertorriqueños, actuales «newyorricans».

It was my mother's mother, Tata. (...) She held me longer than I expected, wrapped me in the scratchy softness of her black lace dress; her powdered skin, her bittersweet breath, poignant of beer and cigarettes. Behind her was a man shorter than she, but as imposing. (...) No one could have

called him handsome, but there was about him a gentleness, a swiftness that made me wish he were a relative. He was, in a matter of speaking. Mami introduced him as Don Julio, Tata's friend (p. 112).

Al igual que ella y los suyos, estas personas vivían en condiciones bastante precarias, pese al hecho de tener acceso a ciertos privilegios tecnológicos, comunes en este Nuevo Mundo. «We had seen television before, but this was the first time we were captivated by the American figures on the screen» (p. 214).

Entre esos adelantos, fue la televisión el que evidentemente resultó impactar a los recién llegados, con excepción de Negi, quien por lo general prefería sumergirse en la lectura, y en todos esos mundos y personajes a los que era posible acceder a través de ella. «Everyday after school, I went to the library and took out as many children's books as I was allowed. I figured that, if American children learn English through books, so could I, even if I was starting later» (p. 260).

Leía incansablemente, como si las palabras en aquel retador y nuevo idioma acercaran y, a la vez, interrumpieran sus pensamientos, con cada vocablo desconocido. Leía y contaba aquellas maravillosas historias a su familia, transformando

sus muchos momentos de ocio, en verdaderos episodios mágicos.

One evening, as we all sat grouped around the stove, I told the kids a fairy tale I'd just read. Like my sisters and brothers, Don Julio frequently interrupted the story to ask for more details like, what color was the prince's horse? and, what did the fairy Godmother wear? The more they asked, the more elaborate the story became, until, by the end, it was nothing like what I'd started with (p. 256).

Sin embargo, pese a sus raíces comunes, y al ambiente de pobreza y estancamiento que a la par la une a sus nuevos parientes, estos demuestran tener diferencias, para ella insalvables, con respecto a sus anteriores relaciones familiares: sumidos en el ocio y en la cerveza, sumergidos en una especie de incomunicación invariable, su abuela y su tío maternos la desconcertaron por mucho tiempo. «This is your uncle Chico, Tata's brother, mami said. You remember him, don't you? –I remembered his name, but not this bonny man with a stale smell of sweat and beer» (p. 213).

Este hecho, unido al hostil ambiente de la escuela, le hicieron sentir que los llamados «newyorricans» carecían de algunas de las condiciones básicas necesarias para vivir como «ciudadanos». «The second driver gave us a hateful look and said some words I didn't understand, but I know what he

meant just the same... Don Julio said it was illegal for a driver to refuse, but that didn't stop them from doing it» (p. 112).

¿Cuáles eran realmente esas condiciones? ¿Cuántos tipos de puertorriqueños existían, después de todo? ¿Qué exactamente generaba aquel sentimiento de «diferencia» y de «ajenidad»? son preguntas a las que Negi no encuentra una respuesta convincente, al menos en esta primera parte de su autobiografía. El dilema entre ella y «el otro», socio-culturalmente hablando, es confuso ante sus ojos, así como también resulta problemático para los críticos que han escrito al respecto, tal como lo expresa Childers, en el *Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*:

... In a more general and older sense, the phrase «the other» has long been used by philosophers and social scientists, to refer to anything or anyone who is not I. «The other» actually defines me, because it is the ultimate signifier of everything I am not. In phallogo-centrism and Euro-centrism of Western philosophy, and in other social discourses, «the other» has often been defined as woman, or African, or Asian (1995: 216).

No obstante, es a la vez esta sensación de no pertenencia lo que la hace luchar con mayor intensidad por entender su situación, y por competir intelectual y socialmente con esos otros «ciudadanos» que la rodean.

Don Julio had told me that, if the students didn't speak English, schools in Brooklyn would keep them back one grade, until they learnt it (p. 243).

Mr. Grant, I said, sizing the moment, I go eight gray six months, if I no learn English, I go seven gray, ok? –That's not the way we do things here, he said hesitatingly. I good student, I learns quick, you see notes. –I pointed to the A's in my report card. So we made a deal. –You have until Christmas, he said. I'll be checking on your progress (p. 244).

«After the first week, she moved me from the back of the room to the front seat by the desk, and, after that, it felt as if she were teaching me alone» (p. 247).

Estos pensamientos la ayudan también a aceptar a los suyos, tal y como son, pese a su propia dificultad para compartir los pensamientos, el conformismo, la tristeza de estos, una tristeza diferente a la que ella misma había sentido tantas veces.

Tata cared for the kids while mami and I shopped. She sat them down in front of a black and white television set, gave each a chocolate bar, and they spent the entire day watching cartoons, while Tata smoke and drank beer (p. 234).

Con el paso de los días, Negi logra darse cuenta de que tampoco los demás «ciudadanos» de Nueva York son tan

homogéneos entre sí. Al fin y al cabo, se pregunta entonces quiénes son exactamente los verdaderos seres que representan y definen la vida en aquella cultura.

Don't stare! Mami pulled on my hand. –Why are they dressed so strange? –They're Jewish, they don't eat pork. –Why not? –I don't know! They all live in the same neighborhood, and only buy food from each other... The vendors always made it seem as if we were cheating them, even though mami said everything was overpriced (p. 129)

Y no solo se trata de las diferencias socio-económicas; lo que más impresiona a Esmeralda es la estratificación étnica que observa: judíos, italianos, latinoamericanos, chinos... y, ¿diferentes tipos de puertorriqueños? «There were two kinds of Puerto Ricans in school: the newly arrived, like myself, and the ones born in Brooklyn, of Puerto Rico parents. The two types didn't mix» (p. 249).

Do Italians like Puerto Ricans? –I asked as I bit into hot cheese and tomato sauce that burnt the tip of my tongue. –They're more like us than Jewish people are, she said, which wasn't an answer. In Puerto Rico, the only foreigners I'd been aware of, were Americanos... There was another group of people mami had pointed out to me, morenos; but they weren't foreigners, because they were Americans. They were black, but they didn't look like Puerto Rican negros. According to mami, they too lived in their own neighborhoods, frequented their own restaurants, and didn't like Puerto Ricans... They think we are taking their jobs. –Are we? –There's enough work in the United States

for everybody, mami said; but some people think some work is beneath them (p. 260).

En este orden de ideas, le resulta fácil pensar que, tal como a ella y a los suyos, también a estas personas debe de haberles costado tiempo y esfuerzo el asimilar y asimilarse a Nueva York, y darse cuenta de que su propia «otredad», conjuntamente con la intolerancia de quienes se sienten «mayoría», los une y los separa irreconciliablemente del sueño americano que vinieron buscando. Sobre esta otredad e indefinición clara de una «mayoría» étnica o social, y sobre nuestra tendencia como humanos a entender quiénes somos a través de la comparación y del contraste, escribe Tzvetan Todorov en *The Conquest of America* (1992):

The other is good or bad; I love or do not love him. He is my equal or my inferior, for there is usually no question that I am good, and that I esteem myself. Or: «I embrace the other's value. I identify myself with him, or else I identify the other with myself. I impose my own image upon him, between submission to the other and the other's submission» (p. 185).

¿A qué debería renunciar entonces ella, para poder alcanzar las metas impuestas por su sana ambición? ¿Cuánto de puertorriqueña sería preciso mantener? ¿Cuánto la define como tal, y cuánto la asemeja a los otros? Si bien es interesante la proyección de su «mirada» sobre los demás,

también lo es para Negi el comprender cómo es vista ella por todos esos subgrupos étnicos que la rodean. No en balde, según la teoría post-colonial, es la concepción que el «otro» tiene de nosotros, la primera referencia que tenemos para establecer nuestra «identidad».

Por consiguiente, una vez iniciadas y consolidadas sus metas en «América», una vez que hubiera demostrado ante sí misma y ante su madre, su capacidad de logro, se afianza a la vez en ella la convicción de que, al igual que en el resto de los suyos, habían sido muchos los cambios en ella, desde el tiempo aquel en que «era puertorriqueña». También de este proceso de adaptación y de búsqueda de reconocimiento social, nos habla Charles Taylor (1996) en su artículo «The Politics of Recognition», en *Multi-cultural Studies, a Critical Reader*:

The demand for recognition in these cases is given urgency by the supposed link between recognition and identity, where this latter term designates something like a person's understanding of who they are, of their fundamental defining characteristics as human being. The thesis is that our identity is partially shaped by recognition or often, by the misrecognition of others; and so, a person or group of people can suffer real damage, real distortion, if the people or society around them, mirror back to them a confining or demeaning, or contemptible picture of themselves. Non-recognition or misrecognition can inflict harm; can be a form of oppression, imprisoning someone in a false, distorted and reduced mode of being (p. 75).

Aun así, ¿podemos acaso afirmar que haya dejado de ser puertorriqueña? O más bien, ¿sería preciso considerar que Negi, como cualquier otro «ciudadano del mundo», es un ser en permanente cambio, fragmentación y crecimiento? «I ran into mami's arms, unable to admit that a part of me was looking forward to the morning, to the newness of our life, and afraid to let the other part show the part that was scared» (p. 227).

Del crecimiento de los suyos, la Negrita no se siente tan confiada; no obstante, si alguna cosa es cierta es que en su caso particular, todo ese proceso de desmontaje y reformulación constante de la «identidad» redundaría al fin en la obtención de su, tan esperada, movilidad social ascendente, aquella que sus padres no habían podido conseguir en su amada Isla, y que ella de seguro proveería para Monín, demostrando así su capacidad para «devolver la mirada» en forma positiva: sin resentimiento, sin sentimientos de victimización; una mirada competitiva, luchadora, aquella que usualmente otorgamos a quienes consideramos como nuestros «iguales». Este es el tipo de observador proactivo, definido por Jonathan Crary (1999) en *Techniques of the Observer*:

«Observare» means to conform one's action, to comply with, as in observing rules, codes, regulations and practices. Though, obviously one who sees: an observer, is more importantly, one who sees within a prescribed set of possibilities; immerse in a system of conventions and limitations. There never was or will be a self-present beholder, to whom the world is transparently evident. Instead, there are more or less powerful arrangements of forces, out of which the capacities of an observer are possible (p. 8).

Por consiguiente, la joven concluye esta parte de su vida y testimonio, en un tono que es mezcla de optimismo y de nostalgia, de amor por el porvenir y de memorias imborrables de un pasado que permanece y se renueva; como nos muestra en el prólogo, al que denomina «How to eat a guava», en el cual evoca la más simple experiencia cotidiana de su infancia, desde su segunda patria:

I had my last guava the day we left Puerto Rico. It was large and juicy; almost red in the center, and so fragrant, that I didn't want to eat it because I would lose the smell. All the way to the airport, I scratched it with my teeth.... Today, I stand before a display of dark green guavas, each perfectly round and hard; each \$ 1.59. The one in my hand is tempting; it smells faintly of late Summer afternoons under the mango tree. But this is Autumn in New York, and I'm no longer a child (p. 1).

Es finalmente su regreso a la patria natal, descrito en la segunda parte de su autobiografía –Almost a Woman–, el hecho que constata su conclusión final: sin dejar de ser quien

ha sido, Negi es a la vez una persona distinta, con marcas imborrables que la exposición a una nueva cultura han dejado en su amplia y plural «identidad». Pero ante todo, ella ejerce el «poder» mediante su propio discurso, mediante el uso de su propia «voz» jíbara, esa que nadie estaría autorizado a emplear en su nombre, aun cuando sintiese empatía hacia ese pueblo.

¿Es mejor o peor ahora? Negi no parece estar interesada en fijar una posición al respecto; es simple e increíblemente «diferente».

CONCLUSIONES

Leer, en contextos posmodernos, se ha convertido en una aventura diferente, ideada para lectores «diferentes». Leer como miembros de distintas e interconectadas etnias, clases sociales, regiones mundiales; leer como individuos con diferentes potencialidades físicas e intelectuales, preferencias sexuales, ideologías...; leer, y a la vez dejarnos llevar, modificar: leer, por textos en los cuales la ficción y la realidad no sólo se combinan, sino que adquieren un nuevo estatus, tan incierto y ambivalente, tan real y poderoso que las trasciende a ambas, para crear mundos alternativos, donde

lectores y personajes obtienen un poder sobre el texto, superior incluso al de la fuente creadora.

Como muestra de este tipo de contextos, hemos seleccionado irónicamente una obra autobiográfica, de lo cual se desprendería un apego casi fidedigno a la realidad, sólo desfigurable por ciertas brechas derivadas de la memoria del autor. Sin embargo, el caso que hemos referido involucra a un personaje principal, cuya capacidad para penetrar y describir su propia mente y espíritu femeninos, le hace trascender las meras y simples vivencias de la creadora de dicha novela. «Representation and reality exist in symbiotic relation, one feeding the other, since representation is acting in the world» (Susan Kappeler, 1986: 126).

Negi, el personaje creado por Esmeralda Santiago, reconocida escritora puertorriqueña de mediados del siglo XX, nos ha inspirado, como lectores participantes de su propia aventura de vida, a analizar brevemente este trabajo desde dos perspectivas que son igualmente cruciales para la comprensión de su fantasía y su realidad: lo femenino y lo bicultural.

Primeramente hemos abordado la íntima relación que ella retrata, entre ser mujer y jíbara. En este sentido, la espiritualidad simple de su ambiente natural, el predominio de lo emocional sobre lo meramente racional, el arte y las creencias, la magia de la cocina, entre muchos otros factores cotidianos, nos han llevado a detectar un elevado nivel de importancia y de «poder» femenino, en un ambiente paradójicamente dominado por la mentalidad masculina. En esta sección hemos intentado describir e interpretar algunas acciones y emociones de diversos «tipos» de mujer jíbara, traídos a nosotros bajo la mirada juvenil y aguda de este personaje. Paralelamente hemos querido relacionar estas formas de actuar y de sentir, con la idiosincracia jíbara, la cual ha sido percibida por nosotros como altamente femenina.

Seguidamente hemos pretendido centrarnos en los elementos biculturales que van modificando la «identidad» de Esmeralda, dentro y fuera de su tierra natal. Así, hemos tratado algunos elementos religiosos, educativos, lingüísticos, familiares y socio-culturales, que reflejan dos momentos significativos en la obra: A) la influencia de dos tipos de colonización sobre Puerto Rico: –la hispana y la norteamericana; B) el proceso de cambio y de adaptación del

personaje principal, al emigrar de una región rural caribeña, a la pujante y peligrosa Brooklin.

A través de estos dos enfoques, nuestro principal interés ha sido el de demostrar una vez más que la «identidad» no puede ser vista como un elemento sólido, fijo, típico, predecible; por el contrario, pensamos que es indiscutiblemente un factor que se halla en un proceso permanente de fragmentación, reformulación, cuestionamiento. Nuestra identidad como hombres o mujeres, blancos o mestizos, habitantes del Primer Mundo o de un territorio en vías de desarrollo, como creyentes o agnósticos, resulta ser tan plural y compleja que no nos permitiría obtener conclusiones simplistas acerca de nuestra «esencia», si es que acaso esta existiese. Como nos lo expresa Childers: «To abandon certain essentialist assumptions would seem to dismiss any standards for invaluating actions and effects; thus creating a relativized world in which the intrinsic value of an interpretation, argument or action is not greater or less than any other» (p. 100).

En consecuencia, rechazamos el surgimiento de acciones y calificaciones estereotipadas, que reducen y encasillan a un individuo, limitando por tanto sus potencialidades y logros, a

los de cualquier subgrupo al que este pueda pertenecer. Así, si Negi trascendió el estancamiento que mantuvo a sus parientes aislados en Nueva York; si Monín sobresalió entre las jíbaras del barrio, en cuanto a independencia y lucha por el logro personal, entonces no podemos ver a estas mujeres como típicas representantes de su «cultura» y de su tiempo, aunque tampoco podríamos afirmar que no lo son. Hay algo más, existen diferencias individuales que impulsan o inhiben, que atraen o aíslan a cualquiera de nosotros, con respecto a los múltiples sectores sociales, económicos, educativos o culturales de los cuales formamos y formaremos parte. ¿Somos entonces regla o excepción?

Si bien estos elementos ya han sido explorados profusamente por autores y críticos literarios de la posmodernidad, esperamos al menos haberlos reflejado en una obra que ha sido objeto de nuestro trabajo previo en las aulas de clase, y que consideramos digna representante del sentir jíbaro y femenino del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOFF, L. (1999). *Ethnic and racial studies today: philosophy and racial identity*. Edited by Martin Bulmer and John Solmos. London: Routledge.

ASHCRIFT, B.; GRIFFITHS, G. y TIFFIN, H. (1989). *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.

BANTON, M. (1998). *Racial Theories*. United Kingdom: Cambridge University Press.

BEAUVOIR, S. (1997). *Introduction to the second sex in the second wave: a reader in feminist theor.* Edited by Linda Nicholson. New York: Routledge.

BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. London: B.C. and Penguin Books.

CHILDERS, J. and HENTZI, G. (1995). *Columbia dictionary of modern literature and cultural criticism*. New York: Columbia University Press.

COPJEC, J. (1995). *Read my desire: Lacan against the historicists*. London: MIT Press.

CRARY, J. (1999). *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth Century*. London: MIT.

CULLER, J. (1993). *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. London: Routledge.

EAGLETON, T. (1998). *The Eagleton reader*. Edited by Stephen Regan. Massachusetts: Blackwell publishers LTD.

FOUCAULT, M. (1972). *The order of things*. London: Tavistock.

FOUCAULT, M. (1977). *The archeology of knowledge*. London: Tavistock.

GOLDBERG, D. (1992). *Multi-culturalism: a critical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers House.

GÓMEZ, L. (1990). *La deconstrucción: escritura y filosofía*. Madrid: Montesinos.

IRRIGARAI, L. (1996). *The power of discourse and the subordination of the feminine in the continental philosophy reader*. London: Routledge.

JAN MOHAMED, A. (1986). *The economy of the manichean allegory: the function of racial difference in colonialist literature in Henry L. Gates, writing and difference*. Chicago: Chicago University Press.

JAY, M. (1994). *Downcast Eyes, the denigration of vision in twentieth-Century french thought*. London: University of California press.

KAPPELER, S. (1989). *The pornography of representation*. Minniapolis: University of Minessota Press.

MOORE-GILBERT, B. (1997). *Post-colonial theory: context, practices, politics*. New York: Verso.

NELSON, D. (1993). *The world in black and white. Reading raze in American literature*. Oxford: University Press.

PERETTI, C. (1980). *Jacques Derrida: texto y reconstrucción* (Prólogo de Jacques Derrida). Caracas: Anthropos.

POWEL, J. (1998). *Post-modernism for beginners*. New York: writes and readers Publishing, Ink.

RUBEN, G. (1997). *The traffic in women in the second wave: a reader in feminist theory*. Edited by Linda Nicholson. New York: Routledge.

SANTIAGO, E. (1994). *When I was puerto rican*. New York: Vintage Books.

SARTRE, J.P. (1984). *Being and nothingness*. New York: Washing Square publications.

SARUP, M. (1983). *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. Georgia: University of Georgia Press.

SELDEN, P. y WIDDOWSON, B. (1997). *A reader's guide to contemporary literary theory*. London: Prentice Hall.

SPIVAK, G. (1987). *Subaltern studies: deconstructing historiography in Guja*. Ed. Subaltern Studies, Vol. 1, Tiffin. New York: Routledge.

TAYLOR, C. (1994). *The politics of recognition in multiculturalism: a critical reader*. Edited by David Theo Goldberg, Oxford: Blackwell.

TODOROV, T. (1984). *The conquest of America*. Translated by Richard Howard, New York: Harper Collins.

Traducción y literatura chicana: ¿Cuán efectiva puede ser la adaptación?

JUDITH HERNÁNDEZ-MORA
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Licenciada en Idiomas Modernos. UNIMET. Magíster en Literatura Latinoamericana Contemporánea. USB. **Algunas publicaciones:**
«Cultura e identidad venezolanas: ¿una memoria que se olvida?». *Revista Anales*, Volumen 2, Número 1, Universidad Metropolitana, 2002. «La literatura chicana más allá del inglés y del español» en MARTÍN FLORES, Mario and Carlos von Son (ed.) *Double Crossinas. Entrecruzamientos*. New Jersey: Ediciones Nuevo Espacio, 2001. «Literatura chicana, ¿cruce de fronteras lingüísticas?», en *Tema y Variaciones de Literatura 14. Espejos y reflejos: literatura chicana*. Universidad Nacional Autónoma Metropolitana de México, Semestre 1, 2000. «Letras para marcar diferencias» en «Papel Literario». *El Nacional*, Caracas 7 de noviembre de 1999. «Nuestras abuelas» (fragmento) en «Papel Literario», *El Nacional*, Caracas, 11 de julio de 1999. Traducción libre de un poema original escrito por Maya Angelou, *I shall not be moved*: New York, Batam, 1991

Los mexicanos que deciden (por razones ajenas al presente análisis) vivir en los Estados Unidos constituyen un grupo migratorio muy especial, entre otras razones porque mientras la cultura madre de otros grupos étnicos está alejada en la geografía o en el tiempo, la mexicana está muy cerca de aquellos nacionales que deciden cruzar la frontera norte. El lenguaje y su «preservación» constituyen uno de los lazos más fuertes que vinculan a estos grupos migrantes con su origen, con sus raíces y con sus tradiciones... Es el vehículo que les permite (re)conocerse en una tierra en la que las intersecciones se cruzan y la cultura se entreteje, convirtiéndolos en sujetos «transgresores » por su uso del lenguaje visiblemente afectado por la semántica y sintaxis del inglés. Constituye un reto traducir textos que apelan a sentimientos que surgen de la misma imaginaria, a pesar de ser recreados en otra lengua: nunca extranjera por el fenómeno del bilingüismo, nunca materna en tanto nace de un ser que es birreferencial.

El lenguaje permite nombrar al mundo y condensar el colectivo. Basaré mi análisis en la perspectiva de Lotman, quien entiende la cultura como sistemas de lenguajes (sistemas de comunicación) que sirven de signos organizados

de un modo no arbitrario o como «memoria hereditaria expresada en un determinado sistema de obligaciones y prescripciones»⁸⁴ que transforman la historia de las sociedades en lo que él describe como «la historia de la lucha por la memoria».⁸⁵

Esta problemática se ilustrará a través del análisis del conflicto descrito en el imaginario chicano, principalmente a través de los elementos que su literatura y los medios hacen suyos o desechan de la imaginería norteamericana y mexicana. Así, las dos visiones de mundo (aquella básicamente norteamericana y la otra de influencia mexicana y en gran medida latinoamericana, las cuales convergen en una misma cultura) se describirán y reconocerán en una tierra en la que las intersecciones se cruzan y la cultura se entreteje, haciendo sujetos transgresores en el uso del lenguaje. Al describir estas intersecciones se realizará un viaje corto a través de la raza, la clase, el género, la sexualidad y los conceptos de comunidad tal y como se aprecian en la experiencia chicana. Así lo vemos reflejado en el siguiente extracto de la obra seleccionada *Peel My Love Like an Onion*

⁸⁴ Lotman, Jurij M. (1979). *Semiótica de la cultura*. Cátedra, Madrid, p. 21.

⁸⁵ Ibid. p.2.

de Ana Castillo: «Here we go again, language complicating life for me, as it has from my first day of school. I was born in Chicago but my first language was not English. My first language was Spanish but I am not really Mexican»⁸⁶.

Peel My Love Like an Onion (1999) de la escritora chicana Ana Castillo es una novela que nos adentra en la vida de Carmen «La Coja» Santos: una reconocida bailadora de flamenco en la ciudad de Chicago, quien superó el polio de pequeña (aunque le quedaron secuelas físicas de ello, una pierna afectada) y vive un romance con un hombre casado llamado Agustín, director de una compañía teatral. Con los años, el romance entre Carmen y Agustín comienza a añejarse y Carmen inicia una nueva y apasionada relación con un bailarín de nombre Manolo, ahijado de Agustín, desencadenando así una furiosa rivalidad entre ambos hombres, a la vez que regresa la enfermedad de Carmen. La novela también nos muestra la enervante relación de Carmen con su madre, que toma un giro difícil tras la vuelta de su enfermedad. La trama nos revela la mirada femenina del vivir la vida con intensidad y en este vivir emergen conflictos de

⁸⁶ Castillo, Ana (1999). *Peel My Love Like an Onion*. Random House, Nueva York, p. 30.

valores como la maternidad, y de instituciones sociales como la familia, el matrimonio. Así, apreciamos las principales actitudes literarias chicanas, tanto de hombres como de mujeres: la autodeterminación y la autodefinición, junto con un proceso de autoinvención en los intersticios de varias culturas en búsqueda de una identidad. Esta muestra hasta cierta medida ilustra la existencia, en la literatura chicana, de una obsesión por la genealogía femenina tanto como por las circunstancias familiares inmediatas.

Escogí dos traducciones autorizadas al idioma castellano de esta obra de Ana Castillo: una realizada por Dolores Prida intitulada *Carmen la Coja* (2000) y la otra por Ricardo Vinós, *Desnuda mi corazón como una cebolla ¿qué tan fuerte es el poder del amor?* (1999). Al leerlas, desde una perspectiva bilingüe, se observa la dificultad en mantener esa mirada, esa descripción multicultural al necesitar el traductor llevar toda esa rica experiencia bilingüe, birreferencial del texto y cultura origen a una sola forma de nombrar «la realidad», a un solo idioma.

Organizaré el viaje corto en dos partes. La primera abordará el concepto de imaginario y los mecanismos semióticos de la cultura, lo cual me dará las bases para reflexionar sobre el

sentido de la cultura chicana. A través del análisis de los signos de carácter referencial usados en los textos y aquellos que hacen hincapié sobre el discurso mismo, lograré aproximarme al cómo se articulan los elementos que conforman el imaginario chicano a fin de descifrar lo que realmente nos quiere decir esta ficción. La segunda parte del recorrido se refiere a la ficcionalización del sujeto cultural chicano, donde describiré algunos de los valores culturales que permiten que la alteridad se construya y genere discursos literarios verosímiles.

Mi intención al abordar el análisis de la frontera interior de los sujetos chicanos a través de la traducción pretende problematizar la noción de significado que cada lengua atribuye al conjunto de signos llamado lenguaje, influenciado por la interpretación que cada cultura ofrece al estructurar la percepción de los individuos, lo cual se hace quizá más evidente en la literatura, y en particular en el caso de la traducción literaria de obras chicanas debido a la obvia conjugación de percepciones en un idioma y en otro.

En este sentido, la traducción debe acceder a las diferentes perspectivas, los diferentes enfoques que puede ofrecer un texto en su lengua origen, a los códigos usados en esta lengua,

y (re)producir, armoniosamente, una analogía del pretendido mensaje en la lengua término. Pero, ¿cómo un lector monolingüe (que habla español) puede «ver» las cosas desde dos perspectivas semióticas distintas, conjugadas en una única lengua término? El punto clave es que no hay una única lengua término: hay dos que conforman una. Entonces, ¿cómo apelar a sentimientos que se derivan de valores compartidos, de una misma imagería, pero que son recreados en otra lengua con una carga modelizadora mucho más fuerte, precisamente porque busca apelar a una identidad que es dos?

SOBRE EL IMAGINARIO CHICANO

La imaginación es una facultad inherente al ser humano que, a través de un activador perteneciente al mundo «real» externo, varía con los individuos y las culturas, permitiéndoles abstraerse de ese mundo y crear actos deliberados que *representan* lo «real» o se alejan de él. Esta facultad le concede al individuo la capacidad de imaginarse un mundo posible, lo cual a su vez, como señala Starobinski en «Jalones para una historia del concepto de imaginación», le sirve al individuo de catarsis. El imaginario, por su parte,

es lo que Wolfgang Iser, en «Fictionalizing Acts»⁸⁷, considera parte de una tríada donde participan lo real (entendido como lo factual), lo ficticio (una fantasía) y lo imaginario (aquello que alimenta a las dos categorías anteriores) y que determina el acto de ficcionalización. Carmen Bustillo propone, en «Metaficción e imaginario finisecular»⁸⁸, a lo imaginario como una categoría predeterminada desde el inconsciente colectivo que nos es impuesta por la cultura a la que pertenecemos a fin de vincularnos con la «realidad» común a nuestro colectivo. Tanto imaginación como imaginario se concretan (si bien pudieran en determinadas circunstancias separarse) en el discurso ficcional, en el cual la *identidad* cultural cargada de una deliberada imaginación estructura los sujetos.

El problema de la identidad es una constante manifiesta en el proceso de formación y transfiguración de los pueblos. La historia de las sociedades es una sucesión de eventos que organiza, por una parte, la experiencia humana que satisface

⁸⁷ Iser, Wolfgang (1993). «Fictionalizing Acts», en Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 1-21.

⁸⁸ Bustillo, Carmen. «Metaficción e imaginario finisecular», en VV.AA. *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, pp. 41-42.

necesidades individuales y, por la otra, la memoria de una cultura, de un colectivo, que marca las pautas a seguir por un grupo, de forma tal que quien no lo haga sea considerado «el otro». Por esta razón, analizar las estructuras y las funciones de las representaciones colectivas en determinadas situaciones históricas, las maneras colectivas de pensar, de creer y de imaginar permite apreciar la fragmentación del discurso histórico. Desde esta perspectiva, el texto histórico (lejos de ser simplemente una forma de discurso que puede ser llenado de diferentes contenidos o formas del imaginario) pareciera ser el encargado de «construir» una «realidad».

En el mundo social-histórico, señala Cornelius Castoriadis, los actos reales de tipo tanto individual como colectivo están indisolublemente tejidos a lo simbólico aunque no se agoten en ello. Las sociedades y las instituciones que le corresponden, afirma Castoriadis, se han organizado sobre la *funcionalidad*: «la correspondencia estricta entre los rasgos de la institución y las necesidades “reales” de la sociedad considerada, en una palabra, sobre la circulación íntegra e ininterrumpida entre un “real” y un “racional-funcional”»⁸⁹

⁸⁹ Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad I*. Tusquets, Barcelona (España), p. 199.

Para Castoriadis, la institución social es una red simbólica, socialmente sancionada, en la que se combinan un componente funcional y uno imaginario, en proporción y relación variables. La funcionalidad de las instituciones radica en asegurar necesariamente la supervivencia de la sociedad considerada. En el caso de la novela que analizaré, me interesa abordar el cómo se conforma en la ficción el sujeto cultural chicano a través del uso (y abuso) de ciertos valores culturales como la familia y la religión, los cuales modelizan la cultura chicana y, por ende, su «identidad» como colectivo.

Toda sociedad debe definir su «identidad» intentando dar respuesta a cuestiones fundamentales, tales como ¿quiénes somos como colectividad?, ¿Qué somos los unos para los otros?, ¿Dónde y en qué estamos?, ¿Qué queremos, qué deseamos, qué nos hace falta? Dar «respuesta» a estas «preguntas» permite «construir» una cultura, una sociedad, alejándola de lo que sería un caos indiferenciado, toda vez que genera un sistema de modelización para (en palabras de Lotman, en su libro *Semiótica de la cultura*) organizar *estructuralmente* el mundo del hombre. Las significaciones imaginarias que buscan dar una respuesta a estas preguntas

proporcionan el dispositivo estereotipador que necesitan los individuos.

De esta forma, la sociedad inventa y define para sí tanto nuevos modos de responder a sus necesidades como nuevas necesidades. Una sociedad organiza su vida económica, política, social, religiosa, uniendo símbolos a significados y haciendo de este vínculo resultante (el significante) un nexo más o menos forzado para la sociedad o grupo considerado. Entramos así en un concepto clave dentro de la categoría de lo imaginario, a saber: lo simbólico. Toda cultura, como bien describe la siguiente cita, posee símbolos que asociados a significantes permite la identificación o no con lo que permite a los individuos ser parte del colectivo, de sus valores, de sus anhelos y esperanzas: «Apá, being from El Paso –el Norte– prefers flour tortillas to the corn. Now my mother is adamant again about turning that task over to me, I guess as punishment for not having married and for not having a son for whom I would have to make tortillas one day».⁹⁰

Toda sociedad establece ciertas categorías de organización del universo natural y social, lo que hace que el mundo en vez

⁹⁰ Castillo, Ana. *Ob. cit.*, p. 33.

de caos sea una pluralidad ordenada que organiza lo diverso, pauta lo «verdadero» y lo «falso», lo permitido y lo prohibido. Desde esta perspectiva, hay una especie de «funcionalidad» de lo imaginario efectivo en tanto que es «condición de existencia» de la sociedad como *sociedad humana*.

La categoría del imaginario nos permite apreciar el hecho de que cada sociedad constituye *su* real a partir de un sistema de signos que construye un modelo de mundo. Esta afirmación se muestra particularmente interesante al retomar los planteamientos de Bronislaw Baczko, quien considera que las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, entendidas como ideas-imágenes, a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos.

Para Baczko lo social designa dos aspectos de la actividad imaginante: por un lado, la producción de representaciones globales de la sociedad y de todo aquello que se relaciona con ella, por ejemplo, el «orden social», los actores sociales y sus relaciones recíprocas (jerarquía, dominación, conflicto, etc.), las instituciones sociales, y en especial, las instituciones

políticas, entre otras; por otro lado, el mismo adjetivo designa la inserción de la actividad imaginante individual dentro de un fenómeno colectivo.

Visto que cada sociedad desarrolla fenómenos colectivos diferentes debido a las distintas modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el imaginario, los imaginarios sociales le permiten a una colectividad designar su identidad elaborando una representación de sí misma:

Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su «territorio» y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los «otros», formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas. Los modos de funcionamiento específicos de este tipo de representaciones en una colectividad se reflejan particularmente en la elaboración de los medios de su protección y difusión, así como de su transmisión de una generación a otra⁹¹.

El imaginario social constituye así una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva que no solamente indica a los individuos su pertenencia a una misma sociedad, sino que además define con bastante precisión los medios inteligibles de sus relaciones con esta, con sus divisiones internas, con

⁹¹ Baczczo, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 28.

sus instituciones: «De esta manera, el imaginario social es igualmente una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva, y en especial del ejercicio del poder»⁹². Por consiguiente, la categoría del imaginario constituye el *lugar* de los conflictos sociales y *una de las cuestiones que están en juego* de esos conflictos. Esto es precisamente lo que ilustraré acerca del imaginario chicano tal y como es descrito en los textos seleccionados.

Como ya señalé, los imaginarios sociales, como piezas de ejercicio del poder, se nutren de las representaciones ideológicas que permiten a una clase social determinada expresar sus aspiraciones, justificar sus objetivos, concebir su pasado e imaginar su futuro. Baczccko considera que a lo largo de la historia se puede apreciar cómo las situaciones conflictivas entre los poderes opositores han estimulado la invención de nuevas técnicas competitivas en el ámbito del imaginario y cómo dichas técnicas han buscado formar, por un lado, una imagen desvalorizada del adversario (especialmente invalidar su legitimidad) y, por el otro, exaltar

⁹² *Ibid.*

el poder y las instituciones cuya causa era defendida por medio de representaciones magnificadas.

Con respecto a las luchas sociales, presenta singular interés el caso de los oprimidos, quienes en su lucha contra la división de la sociedad en clases, «de mil maneras permanecen tributarios de lo imaginario que combaten por lo demás en una de sus manifestaciones, y a menudo a lo que apuntan no es más que a una permutación de los papeles en el mismo escenario»⁹³10. Así, se encuentran y desencuentran imaginarios sociales distintos que luchan por su supervivencia, transformando la «realidad» en un campo de batalla entre hegemónicos y contra-hegemónicos. Este es el caso del imaginario chicano y su lucha (a favor y en contra) del imaginario norteamericano, e incluso del mexicano.

Resulta obligatorio en este punto definir lo que entendemos por clases subalternas, puesto que ellas «representan un campo de lucha en la medida en que son tanto receptoras de una cultura dominante como portadoras de una cultura dominada»⁹⁴, y las mismas moldean el imaginario. La lucha

⁹³ Castoriadis, Cornelius. *Ob. cit.*, p. 270.

⁹⁴ Hernández Mora, Judith. *Cultura popular chicana en Sandra Cisneros*, p. 23.

de poderes que se establece entre hegemónicos (dominantes) y subalternos (dominados) determina los derechos de ambas clases a ser reconocidas y, por ende, a enunciar sus visiones de mundo y a mantener viva su memoria.

SOBRE LA FICCIONALIZACIÓN DEL SUJETO CULTURAL CHICANO

En esta segunda parte del recorrido me referiré a la ficcionalización del sujeto cultural chicano, donde describiré algunos de los valores culturales que permiten que la alteridad se construya y genere discursos literarios verosímiles. Aquí será clave el análisis del concepto de lenguaje. Vemos cómo se usa simultáneamente el inglés y el español en el texto origen, lo cual le da más fuerza a la percepción de la realidad textual, así como a la configuración del otro: el otro latino, el otro mexicano, el chicano.

Cinco: Why are you called Carmen la Coja?

Because I *am* crippled, I tell the fan. She shakes her head as if I have offended her. You shouldn't say that about yourself!

Maybe it's a cultural misunderstanding, I say. In my culture people get called by their most evident characteristic. I really am a coja! – so it's okay! Lifting up my dress. I put out my bum leg and she takes a peck around the signing table. She really looks bewildered since it isn't clear what culture I'm talking about. We're listed under Latin and Internatio- nal and World/Pop/Reggae. Although I'm

not sure why, we're even under Musicals. I won't help clarify things if I say I'm from Chicago (...) ⁹⁵.

Traducción:

Cinco: ¿Por qué te llamas Carmen la Coja?

Porque soy tullida, le digo a la admiradora. Ella menea la cabeza como si la hubiera insultado. ¡No debes decir eso de ti!

Quizá es un malentendido cultural, le digo. En mi cultura a la gente la llaman por su característica más evidente. ¡Soy coja! ¡No pasa nada! Me alzo el vestido, extendiendo la perna mala y ella se asoma a un lado de la mesa. Parece verdaderamente desconcertada, pues no tiene claro de qué cultura hablo. Nos han clasificado como música latina e internacional y mundial y pop/reggae. Incluso como comedia musical, no sé por qué. Sin duda no aclararía nada decir que soy de Chicago (...) ⁹⁶.

El lenguaje, entendido como un sistema de signos que cumple una determinada función social, en tanto que signo lingüístico comunica ideas concretas acerca de un referente a través de un código coherente, particular, a un destinatario. Así, toda cultura se estructura, ante todo, en un sistema de comunicación altamente codificado y socializado.

El lenguaje cumple una determinada función comunicativa que permite que el mismo sea estudiado como un sistema que funciona aisladamente, pero en el sistema de la cultura, el

⁹⁵ Castillo, Ana. *Ob. cit.*, p. 188 (El subrayado es mío).

⁹⁶ Vinós, Ricardo. *Desnuda mi corazón como una cebolla. ¿Qué tan fuerte es el poder del amor?*, p. 275.

lenguaje le proporciona al grupo social lo que Lotman llama una *hipótesis de comunicabilidad*.

El lenguaje actúa entonces como un «constructor de sentido» entre el mundo del texto (mundo representado, imaginado) y el mundo del lector (referente). Pero, ¿qué supone hablar de «mundos representados»? ¿Qué implica esto para la «realidad» textual?

Las acepciones de la palabra «representación» muestran dos familias de sentidos aparentemente contradictorios: por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la primera acepción, la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una «imagen» capaz de volverlo a la memoria y de «pintarlo» tal cual es⁹⁷.

Los «mundos representados» son campos de trabajo donde confluyen el texto y los sujetos sociales, «actores» directos o indirectos de la «realidad» de un referente. En este punto resulta sumamente útil detenernos en las características que definen a la ficción dentro de la literatura, de acuerdo con

⁹⁷ Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa, Barcelona (España), pp. 57-58.

Wolfgang Iser en su ensayo «Representation: A Performative Act». Iser opina que la literatura refleja la vida bajo condiciones que o bien no están disponibles en el mundo empírico, o son negadas por este. Así, el mundo del texto que «existe» (entre comillas) debe ser visto no solo *como si* fuera un mundo real sino como uno que no existe empíricamente, lo cual conlleva una oscilación constante entre el mundo representado (el de las comillas) y aquel del cual fue separado. La ficción, a través de lo que Iser llama el acto de develación, permite al receptor cruzar las fronteras entre la «realidad» y el referente.

Para Iser, el hecho de seleccionar qué se va a usar y qué se va a desechar con respecto al referente, divide cada campo de referencia, ya que los elementos escogidos solo pueden ser tomados de acuerdo con su significación a través de la exclusión de otros. En otras palabras, existen dos tipos de discurso que están siempre presentes y cuya simultaneidad activa una revelación y un encubrimiento de sus referencias contextuales respectivas. Iser opina que de este juego recíproco emerge una especie de inestabilidad semántica que se exagera por el hecho de que dos discursos son también dos contextos posibles para cada uno; en otras palabras, dos

discursos son modelizaciones de los contextos de los cuales estos emergen.

Esta selección es evidente en el proceso de traducción, en el que obligatoriamente aquello que se escoge, así como aquello que se «desecha » de la interpretación del texto original, influye en la percepción del texto meta: el texto traducido. Así se observa en los siguientes extractos:

The place smelled of something rancid. Probably the girls' spirits. Something in me went putrid too deep inside me at that moment I don't like this place, I whispered to my little mother who, because she had fed us and clothed us by working on assembly lines, did not seem as horrified by the scene as I was. She didn't respond but she did look a little distressed. Are you okay? I whispered. She put her hand over her heart. Yeah, I'm okay, she said in English. Hearing my mother speak to me in English for the first time startled me and I realized it was her work language⁹⁸.

Traducción, versión de Vinós:

⁹⁸ Castillo, Ana. *Ob. cit.*, p. 124.

El lugar despedía un olor rancio. Probablemente venía de los espíritus de las muchachas. Algo en mí se pudrió en ese momento, algo muy dentro de mí. No me gusta este lugar, le susurré a mi madrecita, a quien habiéndonos alimentado y vestido trabajando en líneas de ensamble, la escena no parecía horrorizar tanto como a mí. No me respondió, pero se veía un poco angustiada. ¿Estás bien? Le pregunté en voz baja. Se puso la mano sobre el corazón. Sí, estoy okay, me dijo en inglés. Al oír por primera vez que mi madre me hablaba en inglés me sobresalté y me di cuenta que era su lenguaje laboral⁹⁹.

Traducción, versión de Prida:

El lugar olía rancio. Probablemente emanaba de los espíritus de las muchachas. En ese momento, en el fondo de mí, también sentía algo podrido. No me gusta este lugar, le susurré a mi madrecita, quien, con su trabajo en una cadena de ensamblaje, nos había podido alimentar y vestir, no parecía estar tan horrorizada ante aquel panorama como yo. No me respondió pero miró un poco afligida. ¿Estás bien? Le susurré. Puso su mano sobre su corazón. Sí, estoy bien, dijo

⁹⁹ Vinós, Ricardo. *Ob. cit.*, p. 188.

en inglés. Al oír a mi madre hablarme en inglés por primera vez me sobresalté y me di cuenta de que utilizó su idioma de trabajo¹⁰⁰.

Para Lotman: «El lenguaje es comunicación y modelización, pero al mismo tiempo, no solo todo sistema de comunicación puede realizar una función modelizadora sino que también todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo»¹⁰¹. Desde esta perspectiva –como anotábamos anteriormente– la cultura se encarga de organizar *estructuralmente* el mundo del hombre, para lo cual usa lo que Lotman llama un «dispositivo estereotipizador» estructural que se halla en su interior.

Para Lotman existen dos ópticas posibles a la hora de afrontar una cultura en particular: «Como una determinada información significativa; como un sistema de códigos sociales que permite expresar esa información mediante unos signos determinados para convertirla en patrimonio de una colectividad humana»¹⁰². Acercarse a la cultura como sistema de códigos sociales nos permite pensar en la misma como una

¹⁰⁰ Prida, Dolores. *Carmen la Coja*, p. 128.

¹⁰¹ Lotman, Jurij. *Ob. cit.*, p. 25.

¹⁰² *Ibid.*, p. 32.

jerarquía de códigos, a partir de los cuales Lotman constituye los «fines de la *tipología de las culturas*»: la descripción de los principales tipos de códigos culturales a partir de los cuales se establecen las «lenguas » de las culturas, con sus caracteres esenciales; la denominación de los universales de la cultura humana; la elaboración en un sistema común de las características tipológicas de los principales códigos culturales y de las propiedades universales de la estructura general que es la cultura humana»¹⁰³.

Todo esto constituye el punto de partida del traductor de textos literarios y de su adaptación del texto origen, con sus códigos y símbolos específicos en los códigos y símbolos entendibles en el texto meta, en su lengua meta.

Establecer una jerarquía de los códigos culturales permite determinar un puesto de hegemonía (al que Lotman llama *código dominante*) o subordinación. Es necesario señalar que estos códigos culturales son (y deben serlo específicamente en el caso de culturas «híbridas» como la que es objeto de este estudio) analizados desde una perspectiva de multiculturalidad y sus incidencias en políticas de

¹⁰³ *Ibid.*

integración. La hegemonía cultural no es un proceso simple en el que dominadores controlan a dominados, sino que existen mediadores como por ejemplo la familia y el barrio o comunidad, entre otros, que permiten que tanto los emisores como los receptores de mensajes establezcan comunicaciones eficaces.

En este sentido, el puesto que establece una jerarquía de los códigos culturales es determinado por el consumo de bienes culturales: «Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo»¹⁰⁴. Quién va a «consumir» un texto es también factor a considerar en la traducción, puesto que de las obras chicanas traducidas resultan diferencias lingüísticas y semióticas significativas, dependiendo del mercado al que la traducción va dirigida: el de los latinos en EE.UU. o el mercado hispanohablante fuera de los EE.UU.

Esto nos vuelve a los planteamientos de Lotman, quien afirma que «la cultura, creando el modelo del mundo que le es propio, se modeliza igualmente por medio de sus sistemas

¹⁰⁴ García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, p. 44.

semióticos»¹⁰⁵. Según esos modelos del mundo –esos códigos culturales dominantes–, Lotman establece cuatro esquemas posibles de cultura que determinan el modo de organización de una cultura dada, a saber: únicamente semántico, sintáctico, ambos, o asemántico y asintáctico. ¿Dentro de cuál esquema posible de cultura podemos catalogar a la cultura chicana? Sería bastante impreciso dar una respuesta tajante a esta interrogante, puesto que, ¿acaso la cultura chicana se autodefine a través de un modelo de mundo que considera propio?

Precisamente, la constante birreferencialidad en los textos chicanos ilustra modelos semióticos altamente modelizados, como se aprecia en los siguientes ejemplos: «Leave that child alone! “Creature” is actually what she called me in Spanish. That’s okay. In English children are kids»¹⁰⁶. Traducción de Prida: «¡Deja tranquila a esa criatura! Así me llamaba en español. Estaba bien. En inglés a los niños se les llama *kids*»¹⁰⁷. Traducción de Vinós: «¡Deja en paz a esa criatura!

¹⁰⁵ Lotman, Jurij M. *Ob. cit.*, p. 33.

¹⁰⁶ Castillo, Ana. *Ob. cit.*, p. 99.

¹⁰⁷ Prida, Dolores. *Ob. cit.*, p. 101.

Amá me llamaba “criatura”. Sonaba un poco raro. En inglés a los niños les dicen *kids*»¹⁰⁸.

¿Cómo apelar a sentimientos que se derivan de valores compartidos, de una misma imaginería, pero que son re-creados en otra lengua con una carga modelizadora mucho más fuerte, precisamente porque busca apelar a una identidad que es dos?

En términos generales, la traducción debe acceder a las diferentes perspectivas, los diferentes enfoques que puede ofrecer un texto en su lengua origen, a los códigos usados en esta lengua, y (re)producir, armoniosamente, una analogía del pretendido mensaje en la lengua término. Pero, ¿cómo un lector monolingüe (que en el caso que nos concierne habla sólo español) puede «ver» las cosas desde dos perspectivas semióticas distintas, conjugadas en una única lengua término? El punto clave para situarnos en una perspectiva de análisis adecuada es que no hay una única lengua término: hay dos que conforman una.

¹⁰⁸ Vinós, Ricardo. *Ob. cit.*, p. 152.

Una de las cuestiones clave en las consideraciones teóricas sobre la traducción se sitúa en lo que tradicionalmente se ha llamado «adaptación». Rosa Rabadán propone que:

...la supuesta naturaleza diferencial entre un texto traducido y una adaptación no es tal, sino que se trata de distintas funciones o aplicaciones de la traducción en contextos de recepción determinados. El problema no es simplemente terminológico, sino que radica en la división excluyente traducción/adaptación que subyace al planteamiento tradicional¹⁰⁹26.

Entonces, ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? Al intentar responder a esta pregunta vale la pena mencionar los planteamientos de Nord respecto a cuatro supuestos cruciales de la comunicación literaria entre culturas: 1) la relación entre la intención del emisor y el texto; 2) la relación entre la intención del emisor y la expectativa del receptor; 3) la relación entre el referente y el receptor; y 4) la relación entre el receptor y el texto.

Partiendo del primer supuesto, el traductor tiene un conocimiento individual del texto origen y desde ese conocimiento inicia la traducción. Desde esta perspectiva, lo

¹⁰⁹ Rabadán, Rosa (1994). «Traducción, función, adaptación», en Aspectos de la Traducción inglés/español, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, p. 31.

que se traduce realmente no es la intención del emisor, sino la interpretación del traductor de la intención del emisor. Cabe destacar que el receptor meta, el lector, puede aceptar la traducción como una expresión de la intención del emisor, sin estar consciente de estar leyendo un texto traducido.

En el segundo supuesto el receptor meta toma la interpretación del traductor como la intención del emisor. El *gap* cultural entre la cantidad de información presupuesta con respecto a los receptores del texto origen y el conocimiento real de la cultura y del mundo de los receptores meta de ese texto meta puede a veces crear un puente mediante información adicional o adaptaciones introducidas por el traductor.

La tercera suposición indica que tanto las situaciones del texto fuente como del texto meta, la comprensión del mundo del texto depende del bagaje cultural y del conocimiento del mundo de los receptores. Desde el punto de vista de la traducción, esto significa que los mismos medios estilísticos sólo pueden lograr el mismo efecto cuando el bagaje literario es también el mismo.

En la cuarta suposición, los elementos del código literario meta solo pueden tener el mismo efecto en sus receptores que los elementos de la literatura fuente tiene sobre los suyos si su relación con la tradición literaria es la misma. Todo esto nos hace entender las variedades de distancias culturales (además de las lingüísticas) que el traductor literario debe salvar para lograr su encargo de traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

CASTILLO, Ana (1999). *Peel my Love Like an Onion*. Nueva York: Random House.

CASTILLO, Ana (2001). *Desnuda mi corazón como una cebolla. ¿Qué tan fuerte es el poder del amor?* Traducción de Ricardo Vinós. México: Alfaguara.

CASTILLO, Ana (2000). *Carmen la Coja*. Traducción de Dolores Prida. Nueva York: Vintage Español.

Bibliografía de consulta y crítica

BACZCKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BUSTILLO, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos.

BUSTILLO, Carmen (1995). «Metaficción e imaginario finisecular», en VV.AA. *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, Año 3, N° 6, pp. 41-57.

CASTORIADIS, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad I*. Barcelona: Tusquets.

CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

FRANCO, Jean (1989). *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

HERNÁNDEZ MORA, Judith (1995). Tesis de Grado: «Cultura popular chicana», en Sandra Cisneros, Caracas.

ISER, Wolfgang (1993). *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

LOTMAN, Jurij y la Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

RAMÍREZ, Axel (1992). *La comunidad chicana en Estados Unidos: Retrospectiva histórica*. México: De la Viga.

STEINER, George (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía de traducción

ÁLVAREZ LUGRIS, Alberto (1999). Anexo Fernández Ocampo (editores) *Anovar/ Anosar Estudios de Traducción e Interpretación*. Vol III. Servicio de Publicacións da Universidad de Vigo.

CANEDA CABRERA, María Teresa (1999). «Literatura, Translation and Ideological (Trans)Action» (167-173 pp.) en *Anovar/ Anosar Estudios de Traducción e Interpretación*. Vol. I. Servicio de Publicacións da Universidad de Vigo.

CARRERES, Ángeles (2005). *Cruzando límites. La retórica de la traducción en Jacques Derrida*. Berna: Peter Lang.

GÓMEZ RAMOS, Antonio (2000). *Entre las líneas. Gadamer y la pertinencia de traducir*. Madrid: Gráficas Rógar, S.A.

GORLÉE, Dinda L. (1994). *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam- Atlanta, G.A.: Rodopi.

KATAN, David (2004). *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.

NORD, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing.

RABADÁN, Rosa (1994). «Traducción, función, adaptación», en *Aspectos de la traducción inglés/español*. Purificación Fernández Nistal (coord.). Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Valladolid.

SIDEROPOULOV, María (2004). *Linguistic Identities through Translation*. The Netherlands: Editions Rodopi, B.V.

Hasta no verte Jesús mío (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o literatura contestataria?

MARÍA MIELE DE GUERRA
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Licenciada en Letras, mención: Cum Laude, Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Letras
Postgrado: Universidad Nacional Abierta. Maestría en Educación Abierta y a Distancia (Tesis en preparación).
1985-2007. UNIMET. Profesora de Lenguaje y Humanidades IV. Dpto. de Humanidades.
Profesora de Castellano I-II, Lecturas Latinoamericanas, Pensamiento Latinoamericano. Escuela de Idiomas Modernos.
Profesora de Lenguaje Área Inicial Común.
Profesora de Pensamiento Occidental. Departamento de Humanidades

Resumen

En los últimos años se ha podido observar un creciente interés por textos anteriormente excluidos como la expresión oral, la narrativa femenina y la marginal. Actualmente, la escritura de las mujeres en América puede leerse como una afirmación cultural y una expresión del espíritu de la época; su lenguaje ha sido formulado por voces de resistencia y de cuestionamiento hacia los sistemas injustos y represivos. Elena Poniatowska, a través de Jesusa Palancares, la narradora protagonista de *Hasta no verte Jesús mío* (1969), ha escuchado la voz de los oprimidos, cuya existencia transcurre entre la violencia y la ignorancia; la pobreza, el abuso y el vicio. Pero lo transformador es que su personaje, Jesusa (nombre ficticio de Josefina Bórquez), existe en la realidad. Ella representa una historia vivida, no de ficción, que conforma ese producto cultural denominado narrativa testimonial. La autora de la novela la entrevistó personalmente, tomó apuntes, grabaciones y reconstruyó la obra cuya protagonista es una lavandera mejicana que narra su vida desde su tercera reencarnación; su historia y su personalidad llenan todo el texto y de esta forma le dan un sentido histórico a la realidad, cuyo basamento verídico influye en el lector y hace que reaccione ante el personaje, comparta sus actos recreando el relato, convirtiéndolo en un texto contestatario y polémico, el cual comprobará la interrogante propuesta en este trabajo.

INTRODUCCIÓN

La obra literaria es un producto cultural elaborado por el ser humano en un momento y lugar determinados. Es el resultado significativo del juego entre los cánones literarios, reglas sociales y la libertad del autor para hacer uso de las mismas. La escritora contemporánea rompe con esas reglas y crea universos que corresponden a sus propios valores, y a su perspectiva de mujer. El resultado es una imagen de la realidad, pero visualizada con ojos de mujer a través de un discurso propio que da lugar a una abundantísima publicación de textos, anteriormente rezagados, como la expresión oral,

la narrativa femenina y la marginal. Ellos han llegado a constituir un *corpus* propio que merece sus propios créditos.

Entre estos aportes encontramos a la literatura testimonial o literatura escrita como testimonio, la cual además de explicar la condición de ser latinoamericano, subvierte, con las historias personales de testigos presenciales –reales o inventados– la «historia oficial» Su compromiso es reformar las estructuras del poder político, por lo que desempeña una función crítica en la sociedad y, en este sentido, el testimonio constituye su mejor aliado.

La tarea más urgente es la de analizar y definir los rasgos específicos de la escritura de estas mujeres; esos que comparten con la oralidad y que la sitúan en la marginalidad con respecto a otros discursos y que forman parte de la literatura de los oprimidos, las minorías, pero también de las mayorías silenciadas.

¿TESTIMONIO O LITERATURA CONTESTATARIA?

La escritura de las mujeres en América puede leerse como una afirmación cultural y una expresión del espíritu de la época; su lenguaje ha sido formulado por voces de resistencia

y de cuestionamiento hacia los sistemas que producen injusticia y represión.

Es esta la realidad que nos muestra Elena Poniatowska en su libro *Hasta no verte Jesús mío*, en el cual la protagonista, Jesusa Palancares, una mexicana, nos relata lo que ella ha debido luchar para sobrevivir y todos los vejámenes que debió enfrentar en su miserable vida. Ya desde muy niña, Jesusa sufre muchos quebrantos en su vida emocional, entre ellos la muerte de su madre y el abandono de su padre, quien a pesar de cuidarla y mantenerla, siempre estaba ausente.

La trama se desenvuelve en una sociedad corrompida, que la forzó a crecer súbitamente para sobrevivir, debido a que se encontraba lejos de su familia. La única solución para ella era someterse a trabajos mal pagados, lo que suponía una explotación infantil, muy frecuente en aquella época, en la cual los niños eran obligados a trabajar para poder sobrellevar la pobreza reinante en los hogares:

Como no tenía pensamientos jugaba con la tierra, me gustaba harto tentarla, porque a los cinco años todavía vemos la tierra blanca. Nuestro Señor hizo toda su creación

blanca a su imagen y semejanza, y se ha ido ennegreciendo con los años por el uso y la maldad¹¹⁰.

El destino hace que Jesusa se reencuentre con su padre, ahora perteneciente al ejército carrancista, al cual entra y conoce un mundo donde el objetivo es derrotar al enemigo, sin importar los derechos inalienables del hombre: vida, libertad y felicidad. La participación de la muchacha en la revolución mexicana nos permite conocer este acontecimiento desde otro punto de vista, más real y emocional, no solo con hechos históricos, sino que también con el día a día de esta joven, que debe asumir la dura vida de ser parte del ejército como un «soldado» más, dejando atrás su feminidad y la posibilidad de tener una vida propia y plena.

Además de todo esto, a los quince años se ve forzada a contraer matrimonio, lo que parece absurdo al contraponerlo con la actualidad, puesto que apenas es una niña y, por otra parte, la situación está alejada del verdadero concepto del matrimonio cuya base es el amor, y no solo el simple capricho de un hombre frente al desprecio de una mujer, el cual en la

¹¹⁰ Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. Editorial Era, México, 1969.

novela, tras lograr su objetivo, la deja sola y encerrada, mientras él lucha en la Revolución.

Como no se me concedió irme, forzosamente el oficial se casó conmigo, pero no por mi voluntad. Todo porque el capitán del barco no quiso hacerse cargo de mí... me llevó a su casa. Allí me encerró y luego se fue a parrandear...¹¹¹.

La libertad que siempre tuvo Jesusa se ve coartada, restringida y si a esto se le suma el abandono que sufre nuevamente, la joven, a manera de rebelarse y de pasar el tiempo, cae en un mundo de vicios, como el alcoholismo, única solución a sus problemas y a su soledad, Al enterarse su esposo de sus nuevos hábitos, decide llevarla consigo en las luchas y así se convierte en un guerrillero, con las características de cualquier hombre y recibiendo el mismo trato que ellos.

En el transcurso de ese tiempo la protagonista se ve sometida a constantes abusos físicos sin razón aparente, propinados por su pareja, hasta que un día, cansada de recibir las golpizas, la joven se enfrenta al abusador y lo amenaza de muerte, con lo que él deja de maltratarla.

¹¹¹ Ibid., p. 84.

Luego de estos incidentes su esposo muere en el campo de batalla y de aquí en adelante ella toma el control de su vida. «Como padecí tanto con Pedro dije yo: Mejor me quedo sola. Dicen que el buey solo bien se lame, ¿por qué la vaca no?»¹¹². Con esto reniega la imagen femenina de ese entonces, proponiéndose no volver a enlazarse con otra persona; «Son como el león y la leona; el león, cuando está conquistándose a la leona, la relame, la adula, la busca y todo. No más la tiene en sus garras y le pega sus buenas tarascadas, así son los hombres »¹¹³. Con esto Jesusa nos da a conocer su opinión acerca del sexo opuesto. Según ella todos son iguales.

Después de quedar viuda decide emprender rumbo a su tierra, pero algunos imprevistos la obligan a quedarse en la capital mexicana, la cual en ese entonces era conocida popularmente como «Defe». Impulsada por la necesidad se ve forzada a vivir de arrimada en cualquier parte donde le pudiesen brindar ayuda; además debe buscar trabajo, pero su analfabetismo hace que recorra un año las calles de la ciudad, sin darse cuenta de que en casi todas las puertas había ofertas

¹¹² Ibid., p. 173.

¹¹³ Idem.

Allí una muchacha le ayuda, y detiene su larga e infructuosa búsqueda.

Jesusa es analfabeta y esta característica le cierra las puertas para encontrar una salida a su miseria. Si bien es cierto, hoy en día este flagelo todavía es un problema para ciertos sectores sociales, la idea de educarse no está lejos de cada individuo, muy al contrario, todos sabemos y queda muy claro al leer la siguiente cita que: «La educación es un seguro para la vida y un pasaporte para la eternidad»¹¹⁴.

En un trabajo Jesusa conoce al grupo llamado «Obra Espiritual» (quizás su mejor época). En esta se mezclan la filosofía con ciertos rasgos del catolicismo. Este grupo le hace creer en la reencarnación y hasta la convence de que está viviendo su tercera existencia.

Así continúa hasta el fin –casi setenta años–, cuando recurre a la fantasía para pedirle a Dios que la deje morir en la punta de un cerro debajo de un árbol (como su padre) y devorada por los zopilotes.

¹¹⁴ Ibid 52.

Elena Poniatowska, a través de ensayos y entrevistas, nos relata el descubrimiento de Josefina Bórquez, una lavandera cuya vida y métodos de trabajo le interesaron y que más tarde se convertiría en la protagonista-narradora de su novela, aunque a través de un seudónimo, Jesusa Palancares. Este es el caso de *Hasta no verte Jesús mío*. El personaje de la obra es una mujer mexicana que existe en la realidad y a quien Elena Poniatowska entrevistó durante largas horas. La autora tomó el producto de sus entrevistas (grabaciones y apuntes) y lo reconstruyó. De esta forma surge el personaje de Jesusa (que no es el nombre real), cuyo valor radica en que sus palabras no son ficción, sino historia vivida. Ella nos la cuenta con sus creencias, diferentes situaciones y humillaciones de las cuales fue víctima.

Jesusa nos repasa una vida de casi setenta años, en la cual la idea de la muerte y el deseo de morir la obsesionan desde su infancia cuando presencia el entierro de su madre, a la que ella quiere acompañar en la tumba:

No sé si la causa era la pobreza o porque así se usaba, pero el entierro de mi madre fue muy pobre. La envolvieron en un petate y vi que la tiraban así nomás y que le echaban tierra encima (...) me aventé dentro del pozo y con mi

vestido tapé la cabeza a mi mamá para que no le cayera tierra en la cara¹¹⁵.

Yo no me quería salir. Quería que me taparan allí con mi mamá¹¹⁶.

El título de este trabajo «**¿Testimonio o literatura contestataria?**» encierra la urgencia de una comunicación y su diferencia en el testimonio femenino en Latinoamérica.

Siguiendo a Cándida María Sant'Anna¹¹⁷ definimos como literatura- testimonio aquella en la que el relato de una persona que pertenece a un determinado grupo social – generalmente marginado o subalterno y que no dispone de los medios propios– se da a conocer a través de otra, capacitada para expresar lo que la primera no puede hacer, pero que, sin embargo, sostiene los mismos planteamientos e ideales.

Igualmente Silvia Nagy-Zekmi en un artículo titulado «**¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas**» trata de definir y de ubicar al testimonio como producto literario

¹¹⁵ Ibid., p. 17.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Sant'Anna, Cándida María de Amorim Pita (2000). «Vertientes del testimonio latinoamericano». *Hispanista*, Vol. I, N° 3 (octubre-noviembre-diciembre), s/p.

posmoderno. La autora señala ciertas características que debe cumplir esta modalidad para ser aceptada como tal:

- Ser un relato de experiencias vividas que se publica en forma impresa. En este sentido la obra *Hasta no verte Jesús mío* cumple a cabalidad con lo estipulado.
- El testimonio femenino es ofrecido por una(s) mujer(es) marginadas cuyos derechos han sido violentados.
- En el caso de *Hasta no verte Jesús mío* el primer hablante quiso permanecer en el anonimato, hasta que Elena Poniatowska divulgó cómo se había hecho la historia, «porque ella está dispuesta a ser la voz de los mexicanos que sufren»¹¹⁸.

Así mismo, Jean Franco al referirse al testimonio asocia subalternidad con oralidad y enfoca la forma oral del testimonio como la materia prima del autor que escribe desde

¹¹⁸ Poniatowska, Elena. «La resistencia civil pacífica», *La Hora del Pueblo*, domingo, 22 de julio, 2007.

una «posición diferente que la del hablante»¹¹⁹. Para este autor novela es poder patriarcal y oralidad es el discurso del subalterno, esa es la explicación del testimonio en la novela *Hasta no verte Jesús mío*. El discurso de la obra no puede ser catalogado como patriarcal, poder, ya que la **autora** es un subalterno, marginado que habla por la boca de Elena.

- La literatura testimonial presenta un testigo o testigos auténticos. En la ejecución de la novela testimonial se habla de una supresión en el uso del yo, en la presencia del autor. El autor debe «despojarse» de su individualidad, pero para asumir la de su informante. Poniatowska interfiere en el texto, puesto que tuvo que armarlo, creando diálogos y capítulos, eliminando muchísimas alusiones a la Obra Espiritual. Es la perspectiva de Jesusa y su referente real lo que predomina en el texto. Lo que ve Jesusa y cómo lo ve es lo importante:

¹¹⁹ Franco, Jean (1988). «Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo». *Beverly y Achugar*, p. 109-116.

Mi mamá no me regañó ni me pegó nunca. Era morena igual a mí, chaparrita, gorda y cuando se murió nunca volví a jugar¹²⁰.

Mi papá se iba por toda la playa hasta llegar a una roca que está al pie del faro. Las rocas despuntan dentro del agua y cuando les da la ola se abre la concha del ostión y se alimenta con el líquido de la ola; luego se cierra la concha otra vez. Entonces con su machete ¡pácatelas! mi papá arrancaba las grandes ostras...¹²¹.

Estas citas presentan la interpretación de la realidad de acuerdo con Jesusa. El recuerdo de la madre se refiere a su carácter y a la identificación física –igual a ella–. De ahí el gran significado de la pérdida. La figura del padre, por otro lado, aparece como el proveedor, el hombre trabajador, fuerte y también creativo.

Jesusa Palancares es una mujer marginada que alcanza la posición de sujeto hablante en una narrativa que desmitifica los ideales de la revolución mexicana en cuanto retrata el reverso de una realidad.

Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos contra otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carrancistas, villistas, zapatistas, pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero ésas son cosas que, como dicen, por sabidas se callan¹²².

¹²⁰ Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mio*, ob. cit., p 20.

¹²¹ Ibid., p. 22.

¹²² Ibid., p.94.

El texto de *Hasta no verte Jesús mío* es un encuentro de dos fragmentos de la cultura mexicana. Hay una autoría doble: la voz es genuinamente de Jesusa, quien expone, a través del texto, su cosmovisión, sus ideas acerca de la revolución y de sus protagonistas, su crítica social:

Pero adoran al puesto, no al hombre. Así fue la revolución, que ahora soy de éstos, pero mañana seré de los otros, a chaquetazo limpio, el caso es estar con el más fuerte, el que tiene más parque... También ahora es así. Le caravanean al que está allá arriba encaramado¹²³.

En el relato oral se refleja y sobreentiende la ideología, su desarraigo, su defensa ante los malos tratos, su posición ante el destino de los que nada tienen. En una situación social de desigualdad e injusticia, la narración autobiográfica de Jesusa proyecta un carácter rebelde e independiente que se resiste a la explotación.

La trayectoria de vida que se narra es marcada no sólo por una existencia llena de trabajos, de un sinfín de atropellos, de miseria y fatigas, pero también de valor, independencia, decisión, lucha, de una capacidad de mirar críticamente su entorno y, por último, de una fe en la Obra Espiritual cuya

¹²³ Ibid., p.71.

creencia estaría centrada en la reencarnación –espacio para su consuelo y fantasía, ya que este camino sería considerado por Jesusa como el único cambio que cree posible, por lo mucho que ha purgado en esta vida. Una vida que, al fin y al cabo, se choca a cada paso con la inmensa urbe que crece a su alrededor y que, aunque se «modernice», sigue siendo clasista, pues no abre un espacio digno a la subalternidad – que sigue siempre en compás de espera.

El valor real de estas narraciones no se basa en la verdad de los hechos narrados sino en lo que representan, de allí su importancia para entender la etnia, el lugar, la época y las circunstancias del relato narrado. Sin embargo tenemos que reconocer que la escritura, aun siendo privada, en estos casos se convierte en pública y se hace difícil determinar lo que es real de lo que no lo es. La interacción de Jesusa con Poniatowska es sumamente interesante. La ilusión de la desaparición del autor anima al lector a aceptar la historia de Jesusa como «la verdad», pero no excluye la idea de que ella presente como la verdad sus ideas y opiniones y oculte inconscientemente ciertas motivaciones, como por ejemplo las raíces indias de su madre, la reiteración de que ella no es de piel morena o la integridad sexual ante el acoso masculino:

Yo nunca me quité los pantalones, nomás me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo, me voy a acostar, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no, tenía que traer los pantalones puestos a la hora que tocaran... Mi marido no era hombre que lo estuviera apapachando a uno... Era hombre muy serio¹²⁴.

Estas declaraciones de Jesusa nos sirven para darnos cuenta de que en ciertos momentos revela o encubre ciertos aspectos de su carácter: por una parte es una crítica acerva de la versión oficial de la historia mexicana, la voz de la mujer de clase inferior a la cual han hecho callar tanto social como literariamente, pero por otra reconstruye una imagen ante la Jesusa que quiere ocultarse: «Sé que está aquí por mis pertenencias, no porque me quiere. Me acuesto pero no me duermo. Siento coraje. Todo viene de muy lejos, de muy dentro»¹²⁵.

Elena Poniatowska ha servido de voz literaria a los marginados sociales y ha descrito su opinión sobre eventos y desarrollos sociales y políticos, «es el espejo estético de lo social»¹²⁶, lo que le ha valido recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *El tren pasa primero*, obra en la que

¹²⁴ Ibid., p. 86.

¹²⁵ Ibid., p. 314.

¹²⁶ *Razón y palabra: Lectura y plática*, p. 17.

el jurado ha destacado su torrente literario, su pasión por el lenguaje, el absurdo y el poder autoritario de los tópicos de la sociedad (economía-discriminación-explotación), lo que resalta aún más el valor literario y testimonial de la autora.

A partir del Premio Nobel de la Paz, otorgado a Rigoberta Menchú en 1992, el testimonio se ha concebido primordialmente como discurso de resistencia. La propia Elena lleva colgando de la espalda el cartel de «rebelde» por ser la conciencia crítica de México.

literatura que sube de la calle, la que sale de la boca de los hombres y mujeres, la de las voces que escuchamos, la del grito... la que hacemos entre todos apenas amanece. Es la crónica de nuestras horas, de nuestros días y de nuestras vías¹²⁷.

La experiencia histórica, política y social no puede ser desligada de lo que es la producción latinoamericana. Los hechos que se dieron durante el pasado y el presente marcan la historia, nuestra conciencia, valores, inclinaciones y temores. Jesusa representa la simbiosis y la heterogeneidad de la mayoría de nuestra realidad social. Pero esta mayoría ha sido marginada y hasta se le ha negado el derecho a ser

¹²⁷ «La voz de Elena Poniatowska», *La Hora del Pueblo*, p. 3.

escuchada. *Hasta no verte Jesús mío* tiene el gran poder de provocar en los lectores la reflexión, y con ella la esperanza en un mundo mejor.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, O. (1998). «Postmodernismo». *Espiral*, Vol. 1. <http://www.flm.miami.edu/flm/>

CORVETTO-FERNÁNDEZ, A. (2000). «El espacio-tiempo carnavalesco en dos momentos de la narrativa latinoamericana». <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/carnaval.html>

FRANCO, Jean (1988). «Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo », en *Casa de las Américas*, Año XXIX, N° 71, La Habana, pp. 88-94.

MARTÍNEZ, Adelaida (2004). «Feminismo y literatura en Latinoamérica». <http://sololiteratura.com/fer/fermiscelanea.htm>

MEDEIROS, María Teresa (2006). «Oralidad y autoridad en la voz de Jesusa Palancares». *Carleton University*. Canadá. <http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish>

MOI, Toril (2006). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

NAGI-ZEKMI, Silvia (1996). «¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas». Providence, *RI: INTI*.

NAPIORSKI, Patricia (2003). «Representatividad y heterogeneidad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska». *Discurso Org*, Año 2, N° 3.

PONIATOWSKA, Elena (1969). *Hasta no verte, Jesús mío*. México: Era.

PONIATOWSKA, Elena (2007). «La resistencia civil pacífica». *La hora del pueblo*, 22 de julio de 2007, s.p.

PONIATOWSKA, Elena. Revista electrónica. *Razón y Palabra* (Jun-Jul 2003). <http://www.razonypalabra.org.mx>.

SANT'ANNA, Cándida María (2000). «Vertientes del testimonio latinoamericano », *Hispanista*, Vol 1, N° 3 (Oct, Nov. y Dic. 2000). Estudios Hispánicos en la Red.

TANIUS, Karam (2003). «Periodismo, polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska». Revista Electrónica, *Razón y Palabra*, N° 33.

TEDESCO, Italo (2004). *Urdimbre Estética, Social e Ideológica del indigenismo en América Latina*. Universidad Pedagógica Experimental.

URBINA, Nicacio (2001). «La semiótica del Testimonio», *Itsmo*. Managua.

VERGARA, Jorge (2004). «¿La voz de los sin voz?», *Aposta, Revista de Ciencias Sociales*, N° 8 (Mayo 2004).

YÚDICE, George (1993). «Testimonio y concientización». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36.

Personajes femeninos inmigrados en dos escritoras latinoamericanas hijas de la Inmigración: Nélide Piñón y Elisa Arráiz Lucca

MARÍA DOLORES PEÑA
GONZÁLEZ
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Formación:

Licenciada en Letras en la Universidad Católica Andrés Bello (1981-1986).

Maestría en Historia de las Américas en la Universidad Católica Andrés Bello. Actualmente desarrolla la tesis.

Participación en eventos de carácter académico:

I Congreso de Investigación y Creación Intelectual de la Universidad Metropolitana. Caracas, 1998.

V Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello. 2004.

XII Congreso Anual de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC), Lecturas del Caribe. Imagen, letra y voz. Villahermosa, Tabasco, 2005.

Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales en Conmemoración de los 50 años de FLACSO. Quito, 2007.

Cargos académicos:

Profesora de la Universidad Metropolitana en las Cátedras Procesos del Lenguaje y Pensamiento Occidental desde 1989

Resumen

La República de los sueños (1984) y *Te pienso en el puerto* (2004) son dos novelas escritas por las autoras latinoamericanas Nélida Piñón y Elisa Arráiz Lucca, respectivamente. La primera de estas autoras es brasileña de ascendencia gallega, y la segunda es venezolana de orígenes corsos. Galicia y Córcega, Brasil y Venezuela, estos pueblos que emigran y estas tierras de arriba se encuentran presentes en estas obras, gracias al testimonio de las mismas autoras, a su condición de americanas descendientes de inmigrantes europeos, testigos de una efeméride que se convierte en su pasado; pero que, a la vez, siempre encarna su presente. La motivación de este análisis es conocer la condición de inmigrante a través de los personajes femeninos de estas novelas: mujeres que se atrevieron al viaje, al desarraigo y a una nueva vida en tierras desconocidas, en donde darán a luz a sus hijos. Mujeres transgresoras del orden social patriarcal porque dejaron atrás el siempre añorado pueblo donde nacieron para *hacer la América*; pero atentas, al mismo tiempo, al canon de madres y cuidadoras del hogar, de su descendencia e, igualmente, conservadoras de la memoria, de los recuerdos de la tierra lejana.

Los movimientos feministas de la década del 20 y de los años 60 y 70, fijaron su mirada en la literatura, pues consideraron que a través de esta no solo lograrían denunciar la situación de la mujer, criatura débil, confinada a los linderos de su hogar y oprimida por el varón, sino que además la entendieron como un medio para cambiar esta realidad¹²⁸.

En tal sentido, surgió una crítica literaria feminista cuyos objetivos se centraron en: enjuiciar la opresión de la mujer, crear una historia de la literatura distinta, establecer métodos

¹²⁸ Armengol, José María (2006), p. 438.

diferentes para el comentario y la interpretación literaria, así como la creación de nuevos grupos de escritura y lectura¹²⁹.

En este orden de ideas, el feminismo literario se desarrolló a través de dos tendencias: la angloamericana y la francesa. Pero aunque ambas persiguen los intereses antes señalados, difieren en sus estudios acerca de la literatura femenina. Así pues, la crítica feminista francesa, encabezada por Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray, se inclina sobre todo hacia un análisis psicoanalítico y posestructuralista, preocupado más por el lenguaje. A este respecto basta recordar el debate abierto por Hélène Cixous en 1975, acerca de si existe una literatura de mujer, una forma de escribir femenina. Por su parte, el feminismo angloamericano resalta el realismo literario, en el sentido de que considera a la obra como una representación de la vida y de la experiencia de las mujeres.

El presente análisis se inscribe más dentro de esta última corriente, porque pretende estudiar una literatura producida por escritoras latinoamericanas, cuyo contenido expresa y reproduce una realidad social, que ha tenido en América un

¹²⁹ Ibid., p. 442-443.

escenario de primer orden: el mestizaje, la multiculturalidad, del cual estas autoras participan de forma directa por ser precisamente hijas de la inmigración.

El interés de este estudio es conocer una literatura escrita por autoras latinoamericanas, descendientes de inmigrantes, concretamente de europeos, para descubrir a través de su obra las voces femeninas del desarraigo y del arraigo, del viaje, del destierro, de la memoria, y de las ilusiones que este viaje siempre suscita.

*La República de los sueños*¹³⁰ de la escritora brasileña Nélida Piñón, premio Príncipe de Asturias 2005, y *Te pienso en el puerto*¹³¹ de la autora venezolana Elisa Arráiz Lucca, son las novelas escogidas para llevar adelante este objetivo, pues comparten muchos aspectos: sus autoras tienen orígenes europeos: Galicia y Córcega, respectivamente, y además reflejan esta condición porque guardan el testimonio de la inmigración de hombres y mujeres originarios de estas tierras, que llegan a América, a Río de Janeiro, Brasil, y a

¹³⁰ La novela apareció publicada por primera vez en 1984 con el título original de *A República dos Sonhos*. En este trabajo se utiliza la versión traducida por Elkin Obregón Sanín, de la editorial Alfaguara, Madrid, 2005.

¹³¹ Editorial Ala de Cuervo, Caracas, 2004.

Carúpano, Venezuela, en el primer caso, a comienzos de siglo XX y en el segundo, durante el XIX.

La República de los sueños es Brasil, América: nombres que muchas veces se hacen sinónimos en esta novela, y es la historia de un inmigrante gallego que en 1913, apenas con trece años y un puñado de monedas que su tío Justo finalmente se decidió a prestarle, llega a Río de Janeiro en compañía de un taciturno y melancólico andaluz, al cual conoce en el barco inglés que lo trae a América, y quien, no solo lo acompañará en la travesía de cruzar el Atlántico, sino que además será testigo de su lucha por la conquista de América, entendida como la lucha por la riqueza, aunque nunca la comparta ni alcance a entenderla.

A los diez años de vivir en Brasil, Madruga vuelve a Sobreira, su pueblo natal, a casarse con Eulalia, quien se convertirá en la madre de sus hijos brasileños: Miguel, Esperanza, Bento, Antonia y Tobías. En estas tierras americanas acumulará una fortuna y amará especialmente a su nieta Breta. Al final de sus días, cuando ya Eulalia ha fallecido, sentirá el cansancio y el hastío de tanto esfuerzo, y del árido empeño por moldear el carácter y el propio destino de sus hijos.

La novela cuenta con 37 partes y se inaugura con la muerte: la lenta agonía de Eulalia, cuyo deceso ocurre 29 capítulos más adelante o una semana después. Entre un episodio y otro, tres narradores: Madruga, Breta y uno anónimo en tercera persona, relatan la historia de esta familia de inmigrantes gallegos que convierten a Brasil en su nueva patria. Este país, escenario principal de sus luchas y pasiones, Galicia y España toda, parecen en ocasiones personajes de carne y hueso, que incluso llegan a atormentar a los verdaderos personajes, como es el caso, sobre todo, de Venancio. En este sentido, la obra hace constantes y largas referencias a la historia de estas dos naciones: las revoluciones brasileñas de los años 1930 y 1937, la dictadura de Getulio Vargas, el gobierno de Kubitschek, la Guerra Civil Española, el franquismo, entre muchos otros acontecimientos de carácter histórico.

Te pienso en el puerto se abre con este subtítulo: «Las llegadas», y cierra sus episodios con este otro: «Capítulo Único. Los que llegan tarde». Estos encabezados, junto con el propio título de la obra, sugieren partidas, viajes, trayectos, arribos. Y es que, precisamente, su argumento trata acerca de estos actos: la llegada a Carúpano, en la Península de Paria, durante el siglo XIX, de habitantes oriundos de Córcega,

quienes se dedicaron de manera espacial al comercio y cultivo del primer producto agrícola de esta región del oriente venezolano: el cacao.

Desde el punto de vista formal, la novela está estructurada en tres partes, cada una de las cuales contiene un número determinado de subtítulos: la primera, diez; la segunda, siete y la última, uno solo. Estos condensan el contenido de las acciones que se desarrollan seguidamente. Debajo de cada uno de estos aparece el nombre del personaje que relata las acciones en primera persona, y a su lado el año en que tienen lugar estos hechos, como en forma de un diario.

En la primera parte, estos actores son Agustín y Felicité. La vida que cuentan transcurre entre 1865, año en que arriban a Carúpano, procedentes de Bastia, Córcega, en donde se han casado recientemente, y 1874, fecha en que muere Felicité a raíz del parto de su única hija hembra: Virginie. Para Agustín, no es la primera llegada a este puerto: ya tiene cinco años viviendo allí.

Paralelo a estas dos historias y dentro de esta misma primera parte, un narrador en tercera persona relata acciones, entre 1834 y 1865, que pertenecen al pasado de Santos Morandi:

un curso que levantó una próspera casa comercial, como tantos otros que se asentaron en esta zona del país, y que incluso son citados en la novela: Franceschi, Raffali, Massiani, Prosperi, Lucca, familia de donde desciende precisamente la misma autora.

En la segunda parte, Agustín continúa relatando su historia. Ahora, esta transcurre entre 1876 y 1902, cuando fallece. Pero ahora su relato corre acompañado de otro: el de su nueva esposa, con quien vive durante estos veintiséis años: Mariana, la hija de Teresa y Santos, de cuya unión nace Julieta. Por otro lado, en esta parte también hay un narrador en tercera persona que en esta ocasión relata las peripecias de Nicolás, el primero de los dos hijos que Santos Morandi tuvo fuera de su matrimonio y, al igual que en los primeros capítulos, la intervención de este narrador aparece registrada con letra cursiva. La tercera y última parte de esta novela es relatada por Juan Bautista, uno de los hijos de Agustín, por Marina y por el propio Agustín; asimismo, todo transcurre en un mismo eje temporal: 1902.

Al igual que en *La República de los sueños*, la ficción y la historia se mezclan en esta obra. En ella hay constantes referencias a hechos históricos concretos que tuvieron lugar

en esta zona de Venezuela, así como en el resto del país. Es común encontrar los nombres de héroes de la Independencia, presidentes de la República, enfrentamientos bélicos como la Guerra Federal, y tantas otras revueltas que caracterizaron la historia política venezolana decimonónica.

Ahora bien, para cumplir con el objetivo propuesto: conocer cómo viven los personajes femeninos el viaje de desarraigo y arraigo, este trabajo se concentrará en las figuras de Felicité, Eulalia y su nieta Breta.

Mujer: viajera inmigrante, desarraigo y arraigo

Cuando Eulalia se encontró con Madruga, con el «ardor de su mirada (...) que la hirió por primera vez en la plazoleta de Sobreira»¹³², su vida cambió para siempre. De no haber sido por este encuentro «se habría internado en un convento, contra la voluntad de Don Miguel»¹³³, su padre. Hasta aquella tarde, «(...) Eulalia despertaba en las mañanas segura de repetir los gestos consagrados la víspera. Ninguna crispación

¹³² Piñón, *Op. cit.*, p. 74.

¹³³ *Ibid.*, p.112.

le perturbaba la rutina, previamente escrita en un documento conservado bajo la tutela del tiempo»¹³⁴.

Madruga había vuelto a Sobreira a buscar una mujer gallega para casarse con ella y llevársela a Brasil. Estaba decidido: esa mujer sería Eulalia; así se lo hizo saber a Don Miguel: «su hija (...) también hace parte de mi sueño americano»¹³⁵.

En la otra novela, *Te pienso en el puerto*, Felicité se casa con Agustín en Córcega y se va a vivir con él a Carúpano, en donde este ya tiene cinco años residenciado. Ella desea abandonar su pueblo, Pino, porque siente que allí no tiene ningún futuro y que su única oportunidad de cambiar de vida es Agustín; así se lo hizo saber a este: «Deseaba venirse conmigo (...) Deseaba conocer otros sitios, estaba convencida de que no había futuro para ella en Córcega, y con gusto emprendería el largo viaje a América»¹³⁶.

De modo, pues, que tanto Agustín como Madrugá deciden volver a sus lugares de origen a buscar una esposa, una mujer de su misma aldea para que los siga en el largo viaje que aún

¹³⁴ Ibid., p. 75.

¹³⁵ Ibid., p. 80.

¹³⁶ Arráiz Lucca. *Op. cit.*, p. 12.

tienen por delante. Agustín piensa que Felicité será «(...) una buena compañera en la nostalgia» y siente «alivio al pensar que volverá familiarmente acompañado a Carúpano (...) que no tendrá que encadenar su vida a una extraña mujer americana»¹³⁷.

Ahora bien, es verdad que la idea de inmigrar no se le ocurrió a Eulalia ni a Felicité; pero no es menos cierto que esta fue una decisión que asumieron por sí mismas; no se trató de una imposición de los hombres a los que unieron sus vidas. Eulalia se dejó seducir por las «aspas voluptuosas y apasionantes del sueño de Madruga»¹³⁸. Felicité, por su parte, vio en este viaje la posibilidad de dejar atrás «una vida anodina en Pino, siempre a la sombra de Odette»¹³⁹, su hermana. Es ella quien le propone a Agustín convertirse en su esposa cuando se entera de que Odette ha cancelado su compromiso con este último. No le importó que se tratara de un extraño a quien había visto muy pocas veces; era imperioso marcharse de Córcega.

¹³⁷ Idem

¹³⁸ Idem., p. 452

¹³⁹ Idem., p. 32.

En cualquier caso, arraigarse en la nueva tierra no resultó fácil para estas mujeres inmigrantes; por lo menos, no en un principio: «Durante los primeros meses, Eulalia sentirá en América nostalgia de su tierra»¹⁴⁰. La misma que sin duda sintió Felicité cuando divisó las costas de Paria, la bahía de Carúpano:

Veo a lo lejos unas montañas que abruptamente se hunden en el mar, sospechosamente parecidas a las del Cabo Corso (...) bajo un cielo completamente azul a fuerza de puro sol; un color muy distinto al azul profundo del Mediterráneo; pero, definitivamente, en la silueta de la costa se podría adivinar Bastia, y atravesando la montaña que se ve detrás, estará el pueblo de Pino, de donde vengo¹⁴¹.

A pesar del empeño que mostró Felicité por abandonar Córcega, «una isla sin futuro», como ella misma la califica¹⁴², echar raíces en su nuevo hogar, en tierras carupaneras, no le resultó sencillo; quizá nunca llegó a lograrlo: el idioma, el clima, las costumbres, el calor, los sabores, los olores, la plaga, se unieron en su contra: «El cambio de clima es muy fuerte para ella y las costumbres de Carúpano se le hacen extrañas. Es difícil para una corsa, acostumbrada a apreciar

¹⁴⁰ Piñón. *Op.cit.*, p.81.

¹⁴¹ Arráiz Lucca. *Op.cit.*, p. 14-15.

¹⁴² *Ibid.*, p. 15.

el silencio, vivir día a día con las sirvientas negras (...) tan bulliciosas». ¹⁴³

Su situación no parece mejorar con el tiempo: cinco años después de su arribo a Carúpano, su alejamiento del mundo que la rodea es patente:

Me quedo en mi habitación para no ver la sequía que me enfurece (...) Luego, me arrepiento de mi furia y me propongo pasar un rato al día con mis hijos, me arreglo, me peino y voy hacia la puerta, me asomo y paso rato parada en el dintel, tomando fuerzas para salir, y me devuelvo ¹⁴⁴.

Finalmente, comienza a integrarse: «(...) ha ido cultivando la amistad de algunas vecinas... ha hecho un gran esfuerzo y ahora se siente mejor en Carúpano; habla español un poco más fluido (...)» ¹⁴⁵. Para este momento, 1872, Felicité ya tiene tres hijos y siete años residiendo en esta población; apenas vivirá dos años más, y, a pesar de esta mejoría en su estado de ánimo, sus gestos, su cotidianidad, guardan la sensación de que nunca llegó a arraigarse completamente.

No obstante, a pesar de lo duro que se le hizo adaptarse a su nueva vida, en muy escasas ocasiones Felicité se mostró

¹⁴³ Ibid., p. 21.

¹⁴⁴ Ibid., p. 39-40.

¹⁴⁵ Ibid., p. 62.

nostálgica; aparte de aquella añoranza que sintió cuando arribó a estas costas venezolanas, este es otro de esos pocos momentos de melancolía:

Siento el Cabo Corso muy lejano. También está muy lejana Bastia. Tal vez no vuelva a ver nunca más a mi familia. Sólo llegan cartas de vez en cuando; ya ni siquiera recuerdo con claridad la cara de mi madre, se ha ido borrando. Aparto rápidamente los pensamientos tristes porque quiero seguir bien¹⁴⁶.

Aunque Eulalia no sufrió las limitaciones del idioma, pues la lengua gallega le facilitó entender el portugués, y aunque tampoco padeció los rigores del clima, porque más bien cambió una tierra húmeda y fría por otra más cálida, no por esto dejó de sentirse una extranjera, incapaz de asimilar las costumbres que encontraba en su nueva patria: «Muchos de los hábitos y costumbres de ese pueblo se le escurrían por los dedos, no conseguía retenerlos»¹⁴⁷.

En este sentido, y a pesar de su esfuerzo por «(...) aprender a lidiar con los objetos, las verduras y las frutas brasileñas. Prestando para ello atención a los sonidos extranjeros que le llegaban de las casas vecinas »¹⁴⁸, Eulalia, por ir tras el sueño

¹⁴⁶ Ibid. p. 57.

¹⁴⁷ Piñón. *Op.cit.*, p. 64.

¹⁴⁸ Ibid. p. 132.

de Madruga, «¿No se obligó (...) a ser parte de un continente cuya cultura estaba lejos de entender?»¹⁴⁹.

Por otra parte, y a diferencia de Felicité, Eulalia evocará constantemente el recuerdo de Galicia, de España y del padre que dejó allí, como mejor se explica más adelante. Su tierra vive en su memoria sin entrar en conflicto con Brasil; de allí quizá su «(...) poder de abarcar en sus brazos dos países, y de amarlos sin esfuerzo ni antagonismo»¹⁵⁰.

Sin embargo, la muerte del padre, de nuevo le hizo sentir el peso de vivir lejos de su tierra: «La angustiaba el pensar que no podía acompañarlo a la sepultura... De nuevo se veía prisionera del Brasil, el país de sus hijos, lejos de su padre muerto. El implacable Atlántico los separaba, ahora para siempre»¹⁵¹.

La aseveración de que la nueva patria solo es de los hijos, recuerda que Agustín y Madruga también regresaron a sus lugares de origen en búsqueda de una madre para sus descendientes, para darle hijos a América: «(...) en breve otra

¹⁴⁹ Ibid., p. 492.

¹⁵⁰ Ibid., p. 307.

¹⁵¹ Ibid., p. 524.

leche manará de los senos de Eulalia para nutrir al hijo que está por nacer. El cuarto ya de una prole brasileña. Nacida toda del vientre de Eulalia»¹⁵². Por su parte, Agustín, después de aceptar a Felicité como su compañera, piensa inmediatamente: «ella será la madre de mis hijos»¹⁵³.

Es interesante destacar que en estas dos novelas son los hombres los que tienen verdadero interés por los hijos, sobre todo en el caso de Madruga. Para él es muy importante tener descendencia brasileña porque siente que, en la medida en que nazcan los hijos, tuvo cinco en total, más brasileño se hará él mismo: «Solo un hijo garantiza la conquista de la lengua nacional y el acceso a la realidad. La definitiva apropiación del país»¹⁵⁴.

En este sentido, la mujer-madre se convierte en dadora de arraigo, porque los hijos que procee significarán la conquista de la nueva tierra. Pero esta idea solo la concibe Madruga. Eulalia no se plantea semejante ambición; es más: «Después del nacimiento de Miguel y Esperanza, descubrió que parir

¹⁵² Ibid., p. 157.

¹⁵³ Arráiz Lucca. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁴ Piñón. *Op. cit.*, p. 159

no le regalaba la intensidad esperada »¹⁵⁵. Muchísimo menos interesada en la maternidad estuvo Felicité, quien sufrió mucho con cada uno de los cuatro embarazos que tuvo; de hecho, el último le ocasionó la muerte. Después de cada alumbramiento se prometía no permitir que Agustín se le volviera a acercar; era una de las situaciones que más la atormentó: «Cómo me enfurece haber aceptado una vez más a Agustín»¹⁵⁶.

La maternidad simboliza, pues, arraigo para estos inmigrantes; mas no para ellas. Así, por ejemplo, Eulalia «no pasaba de ser una extraña en aquel país, a pesar de ser ya madre de hijos brasileños»¹⁵⁷.

La República de los sueños se inicia con estas palabras: «Eulalia comenzó a morir el martes»¹⁵⁸, es decir, las acciones de esta novela se inauguran con la declinación de la travesía de Eulalia. Mientras ella se dispone a recorrer el viaje físico hacia la muerte, el relato se abre al viaje del Atlántico, de la

¹⁵⁵ Ibid., p. 112

¹⁵⁶ Arráiz Lucca. *Op.cit.*, p. 40.

¹⁵⁷ Piñón. *Op.cit.*, p. 38.

¹⁵⁸ Ibid., p. 9.

inmigración, de los sueños de Madruga, Venancio y sus descendientes.

Este viaje final se describe como una entrega de Eulalia a la muerte, ante lo cual Madruga se rebela; pero ya nada puede hacer. Ahora no ocurre como muchos años atrás: él fue hasta Sobreira para seducirla y traerla a Brasil. Eulalia se muestra dispuesta a seguir adelante, hacia la muerte, tras sentir su presencia, independientemente del desacuerdo de Madruga; este ya no puede «definirle su destino»¹⁵⁹. Es, sin embargo, el heraldo de su muerte. El rostro de Madruga le anuncia el fin.

Otro viaje que también culmina es el de Felicité. Sus días en Carúpano llegan a su término cumpliendo, precisamente, con la tarea que vino a desempeñar: parir hijos. Y es justo en este momento, marcado por la muerte, que realiza el viaje de retorno a su tierra a través de la memoria; gracias a esta vienen a ella recuerdos que parecían olvidados para siempre: sus padres, la casa donde nació, pero para volver de nuevo a América:

¹⁵⁹ Ibid., p. 18.

Cierro los ojos pero no me duermo, más bien estoy atenta a las imágenes que desfilan en mi mente. Veo desde lo alto el mar profundo, volteo hacia lo lejos donde está la costa, y más allá suben las montañas; llego en un instante y me interno en ellas, entro de una vez en una casa que no es en América, es la casa de mis padres. ¡Estoy en Córcega! (...) mis padres se asoman a la ventana, por donde se divisa el camino que sube hacia la casa, y señalan a una pareja que viene con un niño. Voy hacia ellos (...) Los dejo subiendo hacia la casa y me devuelvo en un viaje rápido por el Atlántico (...)¹⁶⁰.

En ambas novelas, pues, los personajes femeninos inmigrantes mueren. Pero en *Te pienso en el puerto* el recuerdo de Felicité se desvanece, mientras que el de Eulalia perdura. Ella fallece en el capítulo 29; sin embargo, continúa presente hasta el 37, cuando finaliza la obra.

Mujer: depositaria de los recuerdos y relatora de la memoria. Eulalia y Breta: palabra oral y palabra escrita

En la páginas de *Te pienso en el puerto*, Felicité, lo mismo que Agustín, los cuales representan a los dos únicos inmigrantes corsos que fungen como narradores, no se muestra interesada en conservar la memoria de Córcega. A decir verdad, en toda esta obra no se siente la añoranza por la tierra de origen; sus páginas no intentan preservar la memoria

¹⁶⁰ Arráiz Lucca. *Op.cit.*, p. 88-89.

de Pino: sus costumbres, sus mitos, sus viejas historias. Quizá esto se deba a que la isla nunca se ofrece como una tierra distante a la cual no se volverá jamás. Todo lo contrario, muchos de los personajes de este relato visitan Córcega: Santos y Agustín Morandí, los hijos de ambos, Marina. La única que no vuelve es Felicité.

A este respecto, las únicas alusiones a la vida en Córcega corren por cuenta de Florencio, uno de los dos hijos de Santos, nacido de una relación que mantuvo con una mulata de la zona, y Virginie, la última hija de Felicité y Agustín. En efecto, a través de un diálogo entre ambos, recrean algunas costumbres del pueblo corso.

En *La República de los sueños*, la realidad es otra. Madruga, Eulalia, los hijos, simbolizan la familia originaria, responsable de guardar la génesis de su estirpe. Ahora bien, quienes cumplirán esta tarea serán dos mujeres, Eulalia y Breta: depositarias de la memoria, del recuerdo, de los sueños. La primera lo hará a través de la palabra oral y la segunda, por medio de la palabra escrita.

Eulalia llevó consigo hasta Brasil las viejas historias y leyendas gallegas, que desde muy niña le contó su amado

padre, Don Miguel, quien encontró en ella a una fiel confidente:

Era él, sin duda, el último defensor de las tradiciones familiares. Bajo el yugo de la historia gallega, le ilusionó la idea de que esta historia llegase a reproducir (...) la memoria de su propia estirpe. Pero ya no quedaba en su grey quien se empeñase en preservar el inestimable patrimonio (...) Sólo Eulalia parecía comprenderlo, porque había heredado su melancolía: los mismos ojos hacia el firmamento, conciliando así espíritu y materia; esta última bajo la forma de leyendas¹⁶¹.

En esta nueva tierra, buscó cautivar a sus hijos con esos mismos relatos: «(...) solía convocar a Esperanza y a Miguel para hablarles de Galicia. Preparándolos para el sueño de tierras lejanas. Era la adolescencia un período propicio a las leyendas»¹⁶². Pero ella no solo les habló de su padre sino también del abuelo de Madruga, Xan, a quien, sin lugar a dudas, había conocido por los relatos que este mismo le contó:

(...) Eulalia dificultó siempre la entrada de los hijos al mundo contemporáneo (...) al regalarles, desde la infancia, las sólidas figuras de Don Miguel y de Xan. Empeñada en conservarlos como pilares de la familia (...) Así, aquellos viejos debían a Eulalia su supervivencia. Pues ella, en las noches, regaba sus memorias con agua fresca¹⁶³.

¹⁶¹ Piñón. *Op.cit.*, p 81.

¹⁶² *Ibid.*, p. 306.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 681

Ahora bien, ¿Eulalia logró que las voces de estos antepasados, las mismas que ella llevaba en su memoria, se perpetuaran a través de su descendencia? Es la misma pregunta que se hace Tobías, su quinto y último hijo: «¿Habrá sido inútil el empeño de la madre? ¿Logró al menos que uno solo de nosotros repitiese las historias de Don Miguel y del abuelo Xan, con absoluta fidelidad?»¹⁶⁴.

La respuesta es negativa si se toma en cuenta lo que cada uno de estos hijos hizo con los cofres, con las arcas-historia que atesoró para ellos y en donde guardó sus memorias, las cuales les entregó justo antes de morir: su única herencia, su legado. No podía ser otro tratándose de una contadora de cuentos. Así pues, Bento encerró su cofre en la caja fuerte de un banco, Miguel vació su contenido sobre las aguas del mar, Antonia lo guardó en un armario, ni se percató de él, ocupada como estaba en la herencia; Tobías tampoco lo abrió, lo dejó en su habitación, solo sobre una mesa. Desdeñaron pues su propia memoria. ¿Qué interés, entonces, podrían guardar por las de dos viejos campesinos gallegos, y sus recuerdos y leyendas de una tierra lejana? Incluso, Miguel, el hijo a quien Eulalia más le dedicó estas historias, reniega de esta tradición oral

¹⁶⁴ Ibid, p. 700.

cuando asegura: «Solo tú lograrás darnos continuidad, Breta»¹⁶⁵, es decir, la escritora de la familia.

Por otra parte, así como Xan le contó a Madruga, desde pequeño, allá en Sobreira, las «Leyendas que desde siglos atrás eran parte de la esencia gallega»¹⁶⁶, el mayor deseo de él ahora «...era precisamente, que Breta fuese parte viva de Galicia. Ansiaba legarle un patrimonio formado con las leyendas del abuelo Xan»¹⁶⁷.

Madruga encarna a este último y esta encarnación se cumple gracias a la nieta: oidora de historias, como lo fue él una vez: «-A partir de hoy, Breta, seré también el abuelo Xan, ¿Aceptas? Comenzaremos una historia ahora mismo. Pero no habrá plazo seguro para terminarla. ¿Prometes escucharme hasta el fin de mi vida?»¹⁶⁸. Asimismo, Breta también es contadora de historias, como lo fue el abuelo Xan; pero a diferencia de este último, ella apelará a la palabra escrita, y con esta no solo salvará la memoria del tatarabuelo sino la historia de su abuelo Madruga: «-!Ah, Breta! ¿Acaso vagué,

¹⁶⁵ Ibid, p. 762.

¹⁶⁶ Ibid., p. 124.

¹⁶⁷ Ibid., p. 170.

¹⁶⁸ Ibid., p. 605-606

vencí las aguas del Atlántico, sufrí humillaciones solo para que tú, mi nieta, narrases un día nuestra historia? ¿Las historias del abuelo Xan, de Don Miguel, de Eulalia, de Odete, de todos los que no sabemos escribir?»¹⁶⁹.

En efecto, Madruga ambiciona que Breta «...llegue a escribir un día un libro sobre aquellos inmigrantes que vencieron el Atlántico, en distintas épocas, con el deseo de arraigarse para siempre en Brasil »¹⁷⁰. Conocedora de este anhelo, imagina a Madruga pronunciando estas palabras:

–Eulalia, Venancio y yo llegamos a Brasil con la intención de mezclar las historias de Xan con las que ya existían aquí. No fuimos capaces de hacerlo. Dimitiendo de la empresa, apenas si logramos vivir un episodio de este libro. Ahora sólo contamos contigo. A ti te cabrá escribir el libro entero, al precio que sea... Yo viviré en el libro que vas a escribir, Breta. Y también Eulalia y Venancio y nuestros hijos y Galicia y Brasil. No dudes en herirnos e incluso en matarnos (...) Sólo así, Breta, podrás restaurar nuestra memoria y conservarla viva¹⁷¹.

La última línea de *La República de los sueños* anuncia que Breta iniciará tal libro al día siguiente: «Solo sé que mañana comenzaré a escribir la historia de Madruga»¹⁷². De modo

¹⁶⁹ Ibid., p. 728.

¹⁷⁰ Ibid., p. 764.

¹⁷¹ Ibid., p. 765.

¹⁷² Ibid., p. 766.

que esta novela es solo un episodio de ese libro entero que Breta aún no ha escrito y que conformará la historia definitiva de Madruga; es el viaje de este gallego desde su pueblo, Sobreira, hasta Brasil, recordado por él, por Breta y por ese otro narrador en tercera persona que no se identifica.

La República de los sueños es el registro de los momentos en que Madruga le cuenta a Breta su historia, mientras Eulalia se dispone a morir. Nélide Piñón nos promete, así, otra obra, otra historia, una en donde solo ella, encarnada en Breta, narre esta gesta, cuando ya sus principales protagonistas, los inmigrantes gallegos: Madruga, Venancio y Eulalia, hayan muerto.

El libro que Nélide / Breta se dispone a escribir, y que ella misma calcula que le llevará tres años, simboliza la conquista definitiva de Brasil por parte de este ya viejo y cansado inmigrante: «¿Será mi castigo esperar la llegada de un nieto, y depender de él para conquistar esta tierra ya en mi vejez, y lograr al fin una ciudadanía completa?»¹⁷³. Pero en lugar de un nieto, como quizá siempre supuso, resultó ser una nieta. Y si las palabras del abuelo Xan son ciertas: «Un país se

¹⁷³ Ibid., p. 165-166.

empobrece rápidamente cuando le roban sus historias. O cuando sus hijos se olvidan de describir o inventar otras en su lugar»¹⁷⁴, esta obra constituye, entonces, un nuevo nutriente para la tierra brasileña, y representa, al mismo tiempo, la certeza de que la tradición narrativa heredada de Xan y de Don Miguel no se ha perdido.

La República de los sueños y ese libro que vendrá después representan un pacto entre Madruga y Breta; una promesa, un acuerdo entre el abuelo inmigrante y su nieta brasileña. Pero esta narrativa solo está dedicada a guardar la memoria del hombre: «Solo sé que mañana comenzaré a escribir la historia de Madruga»¹⁷⁵, porque Breta «(...) desde siempre, confió en la posibilidad de contar a través de un libro la historia de un hombre»¹⁷⁶.

Cabe preguntarse, entonces, si *La República de los sueños* no es también la historia de Eulalia, la inmigrante gallega, madre de cinco hijos brasileños, abuela de Breta. Sí lo es, pues su nombre y su presencia están en cada página de esta obra aunque no sea a través de su propia voz en primera persona,

¹⁷⁴ Ibid., p. 129.

¹⁷⁵ Ibid., p. 766.

¹⁷⁶ Ibid., p. 653.

sino de esos otros narradores, Madruga y Breta. Habrá que esperar a que Eulalia escriba su propia historia y la de su familia: «—¿Cómo habrá sido realmente nuestra historia? ¿Nuestra historia contada por la madre?»¹⁷⁷, le pregunta Miguel a Breta. Pero esta no respondió. De cualquier forma, esa historia se ha perdido para siempre pues Eulalia ha muerto.

En esta novela los narradores orales son Xan, Don Miguel y la misma Eulalia. Como tales recelan de la escritura. Así pues, el primero de estos confiesa que «No estaba acostumbrado a la palabra escrita, cuya naturaleza arrogante y estática, chocaba de frente con los relatos orales. Él sólo dependía del habla (...) Pues era cosa sabida que los libros, en más de una ocasión, traicionaban la realidad»¹⁷⁸. Asimismo, Eulalia recordará, con respecto a su padre, que este «(...) no era amante de los libros. Desconfiaba de ellos. A su modo de ver, traicionaban la realidad, pasando por alto lo esencial»¹⁷⁹. Incluso la propia Eulalia, cuando en una ocasión debió acudir a la palabra escrita y «tomó en su mano la pluma, (...) al apoyarla sobre la hoja, se detuvo exánime.

¹⁷⁷ Ibid., p. 621.

¹⁷⁸ Ibid., p. 466.

¹⁷⁹ Ibid., p. 701.

Eso le ocurría siempre que necesitaba acudir al papel para registrar sentimientos íntimos. Bajo la influencia del padre, miraba con desconfianza el acto de escribir»¹⁸⁰. No hay que olvidar que «Desde niña, en Sobreira, la educación de Eulalia (...) giró alrededor de los sortilegios nacidos de la garganta humana»¹⁸¹.

De manera, pues, que es muy probable que estos seguidores de la tradición oral no hayan ambicionado formar parte de un libro. En este orden de ideas, Madruga, con su deseo de que Breta escriba uno, parece olvidar que en Sobreira, siendo aún un niño, se disgustó con su maestro porque este le insinuó que «(...) las palabras de Xan, por su carácter oral, estaban destinadas a un olvido que solo el libro podía detener. De nada valdrían pues, finalmente, los esfuerzos de aquel campesino sabio»¹⁸². No dejaba de tener razón el viejo maestro de la aldea; de modo que a despecho de estos narradores orales, *La República de los sueños* atesora sus voces.

¹⁸⁰ Ibid., p. 689.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Ibid., p. 124.

En una ocasión, Eulalia le preguntó a Breta, tratando de consolarla, pues esta pretendía «(...) convertir en palabras escritas las palabras habladas de Don Miguel y el abuelo Xan, —¿Quién puede contar una historia completa?»¹⁸³. No obstante, Breta lo intentará: «Aun así, escribiré el libro»¹⁸⁴.

La decisión de abandonar la tierra natal por una completamente nueva y desconocida, significa desarraigo y arraigo; es un viaje cuyo puerto de salida son los recuerdos, la memoria, y el de llegada, las ilusiones. *La República de los sueños* es la tierra de llegada en donde las ilusiones quizá lleguen a concretarse. *Te pienso en el puerto* tiene un trasfondo nostálgico. Bien podría leerse: te recuerdo en el puerto. Es un sentimiento de dos aristas, sueños y recuerdos, que lleva consigo el inmigrante. Felicité y sobre todo Eulalia no son la excepción.

El otro sentimiento del que no pueden desprenderse es la necesidad de registrar su historia, la necesidad de que no se pierda su viaje, su epopeya. Este afán se nota sobre todo en la novela de Piñón, especialmente en el personaje Madruga, quien antes de morir quiere contarle a su nieta Breta,

¹⁸³ Ibid., p. 764.

¹⁸⁴ Idem., p. 764.

descendiente de su travesía, de su viaje trasatlántico, toda su historia, para que esta la narre después. En todo caso, ambas obras sacian esa exigencia por salvar las historias de los hombres y las mujeres, que inician un viaje que los aparta de sus tierras para ligarlos a otras.

Sobreira y Pino no se resienten por la partida de estas mujeres. «Con una especie de mirada ilusionada y esquiva, Felicite subió conmigo a la goleta (...) ante el asombro mudo de todos sus parientes»¹⁸⁵. Su viaje, su partida, solo suscitó sorpresa, no causó aflicción. *La República de los sueños* es una referencia constante a Galicia como un pueblo condenado al destierro: «el destino de los gallegos era partir, aun sin la garantía cierta del regreso»¹⁸⁶, y al sufrimiento que esto ocasiona: «una tierra estigmatizada por el dolor de la separación»¹⁸⁷; pero únicamente de los varones: «Infelizmente, esta tierra gallega tiene el terrible don de expulsar a sus hombres»¹⁸⁸. Galicia no parece sentir la pérdida de sus mujeres, incluida Eulalia, cuya ausencia solo sería percibida por su padre. Sin embargo, el valor de estas

¹⁸⁵ Ibid., p. 12.

¹⁸⁶ Piñón. *Op. cit.*, p. 351.

¹⁸⁷ Ibid., p. 214.

¹⁸⁸ Ibid., p. 79.

mujeres inmigrantes, bien hayan vivido en el siglo XIX, como Felicité, o en el XX, como Eulalia, es invaluable desde este otro lado del Atlántico.

BIBLIOGRAFÍA

ARMENGOL, José María (2006). *Literatura y mujeres: la crítica literaria feminista como paradigma de epistemología de resistencia*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

ARRAIZ LUCCA, Elisa (2004). *Te pienso en el puerto*. Caracas: Ala de Cuervo.

MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

MONTALDO, Graciela (2001). *Teoría crítica, teoría cultural*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

MORA, Rosa (2003). «Nélida Piñón hace un canto a Brasil, al cosmopolitismo y a la cultura del mestizaje». *El País*, 11 de julio.

PIÑÓN, Nélida (1984). *La República de los sueños*. Madrid: Alfaguara.

PFEIFFER, Erna (2005) (Eds.). *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid: Iberoamericana.

SOLÓRZANO, Lilia (2005). «Los sueños de Nélida, los sueños del ser humano ». *Expreso, suplemento cultural del periódico de Guanajuato*, 19 de marzo, pp. 37-38.

REFERENCIAS DIGITALES:

ANTUNES MEYERFELD, Regina María y María Zilda Ferreira Cury (2006). «Mémoires exilies: trajectoire d´ un immigrant dans le roman *A república dos sonhos* de Nélide Pinón», (en línea). Disponible en: <http://www.nelidapinon.com.br/obra.php> (2008, 1º de agosto)

MARTÍNEZ, Adelaida (2004). «Feminismo y literatura en Latinoamérica» (en línea). Disponible en: [http://www.gobernabilidad.cl./modules.php?name=News&file=article](http://www.gobernabilidad.cl./modules.php?name=News&file=article&sid=454) (4 de abril de 2006)

PERILLI, Carmen (2004). «Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura » (en línea). Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html> (2006, 23 de mayo)

PIÑÓN, Nélide (2006). «La memoria femenina en la narrativa» (en línea). Disponible en: http://www.nelidapinon.com.br/panorama/inte/pan_textos_memoria_esp.php (2007, 1º de agosto)

PIÑÓN, Nélide (2006). «Cotobade eterno» (en línea). Disponible en: http://www.nelidapinon.com.br/panorama/inte7pan_textos_memoria_esp.php (2007, 1º de agosto)

Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: *La última cena de Stefanía Mosca* (1957) y *Trance de Isabel González* (1963)

LAURA FEBRES
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Profesor Titular Tiempo Completo, Universidad Metropolitana. Departamento de Humanidades.

Editora de la *Revista Anales* de la Universidad Metropolitana del Decanato de Investigación y Postgrado.

Licenciado en Letras, Universidad Católica Andrés Bello.

Magíster en Literatura Latinoamericana Contemporánea. Universidad Simón Bolívar.

Doctor en Historia. Universidad Católica Andrés Bello.

Miembro del Programa de Promoción del Investigador (Venezuela).

Miembro del Círculo de Escritores de Venezuela.

Algunas publicaciones:

Perspectivas críticas de la obra de Teresa de la Parra;

Pedro Henríquez Ureña. *Crítico de América; Sor Juana*

Inés de la Cruz (Compiladora); *La Historia en Mario*

Briceño-Iragorry, A los amigos invisibles de Arturo Uslar Pietri (Compiladora)

Resumen:

La Caracas que trasciende sus límites espaciales, los cuales se entrecruzan con los de París, Andalucía, Roma, La Habana, Puerto Rico, Nueva York, Londres, Paquistán y Sydney, es uno de los centros de interés de estos relatos escritos por mujeres que no dejan de entroncarse con una tradición dentro de cierta literatura latinoamericana que enfoca el fenómeno de la multiculturalidad como un espacio para la libertad e imaginación femenina, pero también para la ajenidad y falta de identidad. El discurso femenino privilegia los espacios marginales de la extrañeza y de la no identificación con una cultura dominante, porque usualmente las mujeres han tenido pocos espacios de participación en ella. Cuestionar a una sociedad como la venezolana, en la cual todavía perviven patrones tradicionales de comportamiento, es uno de los focos principales de estos dos textos literarios que serán objeto de nuestro análisis. Un viaje de ida y vuelta donde el amor, los trajes, las comidas y bebidas, la lucha por obtener dinero, la estratificación social, las costumbres en general y la creación literaria son descritos como retazos de un mundo en el cual la muerte, el último viaje, acecha detrás del relato para ponerle punto final o para permitir su nueva reescritura.

INTRODUCCIÓN:

La ciudad de Caracas se encuentra dibujada e imaginada en estas dos novelas. La metrópoli, como el París de Balzac o el Dublín de Joyce, manipula la vida de sus personajes.

Las escritoras de *La última cena* y *Trance* construyen lugares insustituibles en los que se vive y se muere. Si hubieran estado situados en otra parte de la urbe real o ficcional, sus recorridos existenciales habrían sido distintos. Caracas no solamente es de los caraqueños en la década de los ochenta y noventa, sino lugar de encuentro para múltiples nacionalidades que han emigrado a ella en búsqueda de un futuro mejor. Son novelas que muestran un sueño. Sueño que

en ambas novelas se convierte para los personajes en pesadilla.

Además, la ciudad como tema de exploración literaria, junto con el deterioro y la desilusión están muy presentes en la novelística caraqueña de la década de los noventa, como señalan las autoras de *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*:

Esta utilización carnavalesca de subgéneros cinematográficos, así como la temática de la marginalidad urbana, comienzan a introducir un tema muy propio de los años 90 como es la literatura del deterioro, ya anunciada en los relatos *Banales*, en los que oliendo a basura y el maltrato de cualquier ilusión se hacen dolorosamente evidentes¹⁸⁹.

Además hay que acotar que según los estudiosos de la literatura venezolana Julio Miranda, Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres, los temas de la emigración y la ajenidad en la literatura venezolana de finales del siglo XX parecen haber sido tratados fundamentalmente por mujeres en la novela y en la lírica:

Ante el fenómeno de que tanto la escritura de la emigración como la escritura de la ajenidad parecieran haber sido

¹⁸⁹ Pantín, Yolanda; Torres, Ana Teresa (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas, Fundación Polar, p. 121.

abordadas fundamentalmente por mujeres, proponemos como hipótesis el hecho de que la condición de marginalidad, de lateralidad a la historia, de pertenencia a una doble cultura, en tanto la mujer integra la comunidad pero, a la vez, carece de representación, la tradición de hablar desde un «no lugar», concede a su mirada (la mirada femenina) la particularidad de «extrañarse », o de inmiscuirse por caminos alternos¹⁹⁰.

El tiempo de la enunciación de la escritura de nuestra primera novela a analizar, *La última cena* de Stefania Mosca, está situado en el año de 1988, aunque el relato de la familia principal se inicie en Venezuela desde la época medinista, por los años cuarenta, y sus raíces italianas sean exploradas desde mucho antes. La primera fecha será de mucha importancia para la descripción de la Caracas multicultural que intentaremos analizar aquí:

Ahora cuando todos los comensales de esta novela que refieren la historia leída están muertos; ahora en 1988, el Puma (José Luis Rodríguez) ¹⁹¹ es como si fuera el Libertador¹⁹².

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹¹ Artista protagonista de una novela televisiva que sirve a veces como sub-texto de *La última cena*.

¹⁹² Mosca, Stefania (1991). *La última cena*. Caracas, Monte Ávila Editores, p. 92.

Mientras que inferimos que el tiempo de enunciación de la segunda novela, *Trance*, está cercano al 12 de octubre de 1992, día en que Helena escribe la última carta que aparece en el relato, antes de su muerte.

Preferimos hablar de multiculturalidad cuando nos referimos a la Caracas de estas novelas, que a diversidad cultural, porque los personajes no insisten mucho en diferenciar las culturas de las que provienen, sino al contrario en fundirlas, fenómeno que, en el caso de Helena, personaje principal de la segunda novela, refleja una falta de identidad, su ajenidad. Las barreras culturales se diluyen y desaparecen. Las culturas terminan por no darles sentido a las vidas de algunos de estos personajes.

Entre la escritura de la primera y segunda novelas transcurren cuatro años, y ocurre en ellos el movimiento político-social del 27 de febrero de 1989 que daría un vuelco, inesperado para algunos, a la historia político-social de Venezuela.

¿Refleja la segunda novela (*Trance*) ese cambio con respecto a la novela de Stefania Mosca? Es una de las preguntas que nos han motivado a escribir este trabajo. Para ello analizaremos las descripciones del fenómeno de la

multiculturalidad en ambas novelas, las apreciaciones sobre la identidad venezolana y latinoamericana presentes en el relato, sus visiones del proceso histórico venezolano, latinoamericano, así como el cuestionamiento del destino, que como una fuerza escondida está acechando contra todas las luchas humanas que realizan los personajes para conseguir un futuro mejor.

MULTICULTURALIDAD Y MODERNIDAD EN LA *LA ÚLTIMA CENA*

Stefania Mosca ha sido calificada entre las escritoras venezolanas como perteneciente a la década de los ochenta por las autoras de la antología *El hilo de la voz*: «Es Stefania Mosca (1957) quien representa la radicalización de los signos ochentistas, tanto en sus colecciones de relatos como en sus novelas y ensayos»¹⁹³.

La pareja principal de la novela viene a Caracas en busca de negocios; su hija, la niña de trenzas rubias, es una de las voces principales de la historia. Se rodea, debido a distintas vicisitudes, de una serie de personajes cuyas descripciones van construyendo el ambiente de Venezuela «la puerta grande

¹⁹³ Pantín, Yolanda.; Torres, Ana Teresa. *Ob. cit.*, p. 120

de América del Sur (...) Dirán en los sesenta que Caracas es el extremo del Kundalini, que será la nueva Jerusalén Celeste»¹⁹⁴ de los inicios de la segunda mitad del siglo XX, marcada por un alto porcentaje de emigrantes, no solo de Italia sino de otros países como Cuba, España, Perú, Córcega, Colombia, Turquía, por el éxodo del campesinado venezolano hacia la ciudad capital y por la represión de la dictadura perezjimenista.

Sin embargo, no se olvida la época en que la novela es confeccionada, a finales de la década de los ochenta, como los vestidos de Marcela, en los años cincuenta, para la esposa del dictador Marcos Pérez Jiménez. Esta confección novelística, como los trajes, necesita diferentes telas. Por lo que la autora se permite utilizar, como si fueran aquellas, el lenguaje de la prensa, de la televisión, del cine, de los cabarets y de las canciones juveniles e infantiles.

Caracas se presenta como una ciudad que todo lo permite y que acuna como una madre a veces cariñosa, pero en otros momentos sádica y criminal, a aquellos que se cobijan bajo su seno.

¹⁹⁴ Mosca, Stefania. *Ob. cit.*, 1991, p. 86.

Uno de ellos es Salustio:

Elsa abrió los ojos, era él, Salustio, hecho un asco. El pobre lo que hacía era tener su botiquín, y el cuarto listo para cuando el general dispusiera y necesitara. El no se opuso a nadie, no sabía de las ideas. Colaboró con el progreso en su barrio, puso los primeros televisores sobre la mesa, él no podía decirle que no a mi general: era un hombre pequeño, un hombre menor (...) Como podía saber él que entre parranda y parranda se decidían los negocios y los muertos del día. Yo no sé nada, les gritó a los nuevos esbirros, lo juro, nada. (...) La noche se le había metido por dentro hasta dejarlo hecho un nombre para nada,...

¹⁹⁵

Se describen las costumbres de distintos países, pero no solo acoge Caracas distintas maneras de pensar, sino también, como muchos estudiosos afirman, la ciudad expresa dos tipos de cosmovisión totalmente diferentes cuando se inquiera acerca de la forma como sus habitantes conciben y solucionan la realidad:

Estos datos de hecho ofrecen mayor fundamento a la hipótesis de la ciudad de la desconfianza y el miedo de los años 90, que caracterizamos en el capítulo previo. La imagen de una concentración excesiva de personas, edificios, carros, más allá de su endeble examen objetivo (demográfico, infraestructural y estadístico que ya indicamos), está expresando también un rechazo antagónico a ciertos otros considerados espurios, no dignos de la ciudad, sobrantes, en la perspectiva de un discurso tradicional, mantuano, o considerados como no productivos

¹⁹⁵ Mosca, Stefania. *Ob. cit.*, p. 115-116.

y con tendencia a la informalidad empobrecedora, por parte del discurso moderno socialista o progresista¹⁹⁶.

Ambos grupos, con todos sus matices, son pintados por la novela que estamos analizando aquí. El grupo marginal está representado por algunos personajes, entre quienes destaca la señora de la limpieza de la familia principal: «Ana era delgada, el pelo lo llevaba siempre recogido en un moño maltrecho donde quedaban impresas todas las voces de su resignación, todos los ecos de sus abatimientos, todos esos cuatro hijos sin padre presente»¹⁹⁷.

Ana también es producto de una migración. Viene del campo a la ciudad. En su tierra había sido víctima de la pobreza y de la muerte del padre de su primer hijo. Pertenece a un grupo que es excluido. Sin embargo, la escisión entre estos dos grupos sociales, el de los marginales y el de los incorporados a la sociedad, no es tan profunda en la novela como en los estudios sociales que se realizan después de la década de los noventa. Por ejemplo, uno de los cuatro hijos citados, Carmen, estudia gracias a la generosidad de Marcela y luego,

¹⁹⁶ González, Silverio (2005). *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, p. 171.

¹⁹⁷ Mosca, Stefania. *Ob. cit.*, p.75

con una pequeña ayuda internacional y política, puede triunfar como fotógrafa en el mundo cultural. La novela expresa así la forma en que el compromiso político contribuye a acentuar o atenuar la diferenciación social en la segunda mitad del siglo XX venezolano.

Carmen nos habla también de esa sociedad que permitió la incorporación de la mujer a muchas tareas que habían sido tradicionalmente reservadas al ámbito masculino. «Se señala para 1988 una tendencia a la feminización del egreso universitario en casi todas las carreras. Cuando en 1960 las mujeres representaban 33,8% de la matrícula de educación superior, en 1988 alcanzan 51,1%»¹⁹⁸.

Ana, la madre de Carmen, a pesar de su situación social no había perdido la ternura ni la calma, vivía en su propio país, pero tuvo que aceptar por necesidad los modos de vida distintos que le imponía Marcela, la señora de la casa, que vino de Italia. Se adaptó, entonces este personaje, a un ritmo diferente. Modernidad que sería fatal para Ana porque la máquina de lavar que ella se resistía a usar, le dejaría inútil una de sus manos para toda la vida. Metáfora que expresa lo

¹⁹⁸ Pantín, Yolanda.; Torres, Ana Teresa. *Ob. cit.*, p. 106

que significó la modernidad para esta clase social, que no pudo incorporarse a los modos de vida que temporal y tecnológicamente su «progreso» exigía. Ana, junto con Elsa y Agustín Martínez, serían tres de los venezolanos aniquilados por la maquinaria «moderna» construida por la dictadura.

Agustín Martínez «minero de la región de Paragua» había conseguido la esmeralda denominada la Evángelica que brillaba en el pecho de doña Flor Pérez Jiménez, esposa del dictador. Sin embargo, nadie le pagó su hallazgo. «*La Evangélica* se la quedó el Estado por *Causa del beneficio público*: y su tío, Agustín Martínez, estuvo pudriéndose en la SN o en los sótanos de Miraflores y su cursi pomposidad, aunque eso sí, al pan pan y al vino vino: los presos del general ahora son ministros con Rómulo, menos el tío de Elsa, gente común y corriente»¹⁹⁹11.

La novela detalla junto con la tragedia de los venezolanos que emigran del campo a la ciudad, la vida de los numerosos emigrantes que estarán por Caracas a los finales de los años ochenta. El contacto entre los dos grupos se realiza por medio

¹⁹⁹ Mosca, Stefania. *Ob. cit.*, p. 112

del esposo de Marcela y padre de la niña de trenzas rubias, Lucio, cuya pasión por el juego es tan fuerte que lo arroja a diferentes ambientes que generalmente no son frecuentados por el resto de los personajes de la novela. Esta pasión también le salvará la vida, debido a que no estaba en su hogar cuando ocurre el terremoto del 29 de julio de 1967 que acaba con el relato novelístico.

En la novela, ni las costumbres italianas ni los italianos pretenden ser modelos a seguir. Sin embargo, los personajes principales de la novela pertenecen a este grupo migratorio y son los más descritos. Se sienten los encargados de la modernización del país, y a muchos de ellos el presupuesto de la dictadura de Pérez Jiménez les permitió hacer realidad su sueño modernizador. Tienen una carga positiva ironizada dentro de la novela porque «Hay que ver compadre que los italianos sí le han dado cosas buenas al país». Sin embargo, tumbaron muchas construcciones con verdadero sabor criollo para levantar otras que para los venezolanos no tenían, en aquel entonces, significación ninguna como nos expresa Salustio, el personaje perezjimenista que muere a manos de los defensores del nuevo gobierno acciondemocratista, del que hablamos al principio de esta parte del trabajo:

Concluida la imagen de la Caracas moderna. Y yo me pierdo en el mismo barrio donde nací, porque cercaron la plaza de la iglesia, cementaron todo su centro y segaron el mango antiguo con unos ladrillitos rojos y una fuente estúpida con bolitas rococó. Deben ser los mismos italianos que llegaron y le pusieron esas casas a la avenida Victoria como si estuvieran en la Plaza Venecia de Roma²⁰⁰.

Continuamos con los cubanos, quienes participan activamente en la trama de negocios y actividades clandestinas de la ciudad. Están representados por los Castroman, a quienes conocieron en Maracay y con los cuales decidieron probar suerte en Caracas debido a que no habían podido triunfar en esta ciudad del interior, pareja que junto a Marcela se mete en el negocio de la costura. Los Castroman son descritos de la siguiente forma en la novela:

Los Castroman, unos cubanos que llegaron contando la subida de Batista al poder, recamando odas a su nombre, afirmando que, por supuesto, a Batista el poder le tenía sin cuidado, su misión era salvar a la patria, a Cuba, esa isla atunera y de caña de azúcar productora, convertida toda en un lustroso *cabaret*. En el mismo orden por el que ahora podían disfrutarlas aquí, en este país hermano, que entra sin ambages a la modernidad²⁰¹.

Sin embargo, los Castroman, después de compartir ratos de intimidad con la pareja principal de la novela y estafarla,

²⁰⁰ Ibid., p. 72.

²⁰¹ Ibid., p. 55.

emigran a Miami donde pasan sus últimos días en un bar de mala muerte. Otra cubana a quien la niña de trenzas rubias, una de las voces más importantes de la novela, ayuda en el servicio doméstico, también forma parte de este mosaico cultural que nos describe esta novela:

Un hombre de espaldas enormes, vestido de franela, tenía agarrada a Teresa, la cubana del trece. Estaba irreconocible, en el último estado de la pea, con un traje de satén drapeado y pegadísimo al cuerpo. Él la sostenía por un brazo, mientras la cintura y el cuello de Teresa bailaban hasta desarticularse. (...) Puta, imagínese usted, no se puede creer en nadie...²⁰².

También se describen ambientes conformados por muchos emigrantes, sobre todo los mercados donde se aglomeran uno sobre otro, vendiendo sus productos: «Ibamos al mercado de San Jacinto... Este sistemático ejercicio de curso en curso, y de andino a toche, de cucuteño a italiano recién expulgadito en Maiquetía, lleva su tiempo. Un maquediche halándole la camisa a uno, diciendo mira esta maravilla, una maravilla»²⁰³.

La multiculturalidad de esa Caracas moderna se ve acentuada por las canciones, artistas y películas que ven y oyen los ciudadanos, quienes siempre parecen estar pensando en otro

²⁰² Ibid., p. 42 y 48

²⁰³ Ibid., p. 85.

lugar lejano. Las personas parecen tener valores y creencias que vienen de otros sitios distintos al país en el cual viven:

Los modelos mimetizaban al estilo de Gina Lollobrigida, exageraban una que otra proposición de la colección Vogue otoño-invierno. Las líneas de los modistos de París que aun en esa Caracas perezjimenista es lo único que importa. París era el mundo²⁰⁴.

Y Arturo Córdova, hasta se parece a mi Salustio, así, oscuro, engominado el pelo cano, vestido de galán en un botiquín de mala muerte como si fuera Humphrey Bogart en *Casablanca*. Igualito, abrazando el cuerpo desmayado de la bellísima María Elena Márquez. *Cuando levanta la niebla*. (...) El cine mexicano con sus quejas, sus redundancias, sus exaltaciones, es –qué se le va a hacer– nuestra educación sentimental²⁰⁵.

En muchas ocasiones se recurre a la imaginación católica para comunicarnos las interpretaciones de los hechos de acuerdo con sus preceptos. Sobre todo en el caso de Marcela, la madre, personaje principal de la novela, que llena su vida de sentido a partir de ella. Sin embargo, este sentido es muchas veces ironizado por las otras voces de la novela. En el caso concreto de la siguiente cita, esta interpretación del mundo es confrontada con el refranero popular:

En el mes de mayo se pisan los callos, decíamos los niños en la fila del patio en el colegio y empezaba un desorden de salticos para ver quién le pisaba los pies primero a quién.

²⁰⁴ Ibid., p. 58.

²⁰⁵ Ibid., p. 71.

No señor, es el mes de la Virgen, de la madre de Dios, así que mucho orden, mucho fundamento²⁰⁶.

En el mes de mayo se llevan flores a la Virgen María y la madre de Marcela no tiene con qué pagarlas. Sin embargo, Marcela sabe que tendrá dinero en diciembre: «Era el mes de más trabajo, el mes de las ganancias»²⁰⁷.

Los imaginarios del cine mexicano y del refranero popular se mezclan sin orden ninguno con los de la imaginería cristiana, e incluso con los de la mitología griega que estudiaremos más a fondo en la novela *Trance*. Las mentes de los caraqueños también son heterodoxas y multiculturales. Recurren a todos ellos para construir la explicación del mosaico de sus vidas, el cual no jerarquiza ni analiza la trascendencia de ninguno de ellos.

Caracas, para las fechas que describen las diversas voces de *La última cena* es una ciudad en la cual hasta los niños juegan a la multiculturalidad:

Allí estábamos las niñas peruanas del ochenta y cuatro y yo jugando a las estatuillas. Uno, dos y tres pollito inglés. Uno, dos y tres. Y Leslei siempre se ponía de Bolívar y reclamábamos las demás, te moviste, no se vale. Yo de

²⁰⁶ Ibid., p. 12.

²⁰⁷ Ibid., p. 12.

bailarina flamenca, quieta, uno dos tres pollito inglés, y en el segundo que debía descubrirnos pétreas, estatuitas como de mármol en carne y hueso,...²⁰⁸.

Como conclusión podemos terminar con la cita que tipifica esta novela como el «antirrelato de la emigración»: «Seres que vinieron en busca de bienestar, durante la época perezjimenista, cuyas promesas de progreso, desarrollo y modernidad tuvieron su expresión más directa en los cambios urbanísticos, pero cuyos destinos permanecen inconclusos»²⁰⁹.

MULTICULTURALIDAD Y ANOMIA EN *TRANCE*

En *La última cena* vemos un mosaico de culturas que se muestran como en un calidoscopio y aunque la identidad cultural de hombres como Salustio es agredida, aún se manifiesta la conciencia en ellos, del lugar al cual pertenecen. Como los mosaicos compuestos de diferentes tipos de mármol de la época perezjimenista, que aunque los mezclen en una construcción, esta permite que cada uno de ellos conserve su diferencia. Algo cambió después del 27 de febrero de 1989, fecha que aparece reseñada en esta corta

²⁰⁸ Ibid., p. 78.

²⁰⁹ Pantín, Yolanda; Torres, Ana Teresa. *Ob. cit.* p. 121.

novela, la cual a veces por sus ritmos, podríamos calificar de poema en prosa:

Las abejas de Caracas destruyen el panal. La ciudad está tomada por el pueblo; los cerros han bajado y destruyen las casas del Country Club. Se habla de más de mil muertos. Se oye: «Revolución». Elena, tú estás en el medio, indiferente. Sales a la autopista a tomar fotografías pensando que un nuevo presidente no cambiará las cosas. «En este país todo sigue igual». La novedad se deshace en muy corto tiempo. Se matan unos a otros por una nevera, por un televisor, por un betamax, por una chaqueta de cuero. Hambre de aparatos electrodomésticos, señal indiscutible de la clase media. La clase media agoniza, la asesinan en el bulevar de Sabana Grande²¹⁰.

Creemos que esta situación influye en la pintura de los personajes de esta segunda novela, quienes se caracterizan por una gran indiferencia y por la ausencia de búsqueda de una pasión duradera, la que inundaba a los personajes de *La última cena*. Elena, el personaje principal de *Trance*, no pertenece a ningún país, no encuentra sus raíces en ningún lado: «Has de quedarte allí, en el lugar de ninguna parte» (p. 61). Elena también es una «Muñeca de arena convertida en tiempo» (p. 9). «Viajar continuamente cansa, te hace ciudadano del mundo, pero destruye las raíces» (p. 71). Pero este personaje, a pesar de su falta de identidad existencial,

²¹⁰ González, Isabel Cecilia (1993). *Trance*. Editorial Areté, Caracas, p. 57.

mantiene una dependencia con su país de origen: «No comprendían cómo pudiste viajar a tantos países y estar en eterno retorno, unida a Caracas por un cordón umbilical»²¹¹.

Unida viceralmente a Caracas, Elena no tiene una cultura que sienta como propia. Está constantemente viajando. A pesar de esa unión biológica a su ciudad natal, *Trance* no es ni siquiera la novela del país portátil, sino del país fantasma, de la Venezuela que ya no existe: «Venezuela murió en un cruce de caminos. La Venezuela de tu niñez, Elena»²¹².

Aquí podemos introducir un tema que las autoras que elaboran *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX* traen a discusión con respecto a la década de los noventa, del cual Elena puede ser una expresión muy fiel porque es venezolana de nacimiento; sin embargo se siente ajena al país. Es más extranjera en él que muchos de los emigrantes que aparecen retratados en *La última cena*:

Se plantea aquí una interesante discusión al introducir el tema del «extranjero» que permite dos lecturas. La «extranjería» de quien proviene de la emigración familiar o ha sido emigrante en la vida adulta, y la de quien, por distintas razones, se siente ajeno a su contexto, lo que, por supuesto, puede ser coincidente. La que podríamos

²¹¹ Ibid., p. 23.

²¹² Ibid., p. 58.

llamar escritura de la emigración que sugieren algunas páginas de Elisa Lerner, Mária Russotto, Stefania Mosca, Bárbara Piano, Alicia Freilich, Judith Gerendas, es un aspecto que consideramos distinto a la mirada de la «ajenidad» como apartamiento o distancia frente al contexto nacional. Valga la coincidencia con Miranda en cuanto a que tampoco encontramos narradores hombres que sostengan esta mirada²¹³.

Nuestro personaje principal analizado comparte ambas característica porque está constantemente viajando; pudiera ser tipificada como una emigrante, pero además de eso se siente ajena en su propio país. Elena, de manera distinta a la niña de trenzas rubias de *La última cena*, no tiene familia en el tiempo de la enunciación de la novela. No tiene nexos afectivos. Se presenta desde las carencias y las ausencias. Describe a una madre y una abuela distantes cuya función principal es contar historias y las cuales solo aparecen en el relato cuando el psiquiatra la indaga como paciente. En cuanto a esto último también es representante de la novelística caraqueña de la década de los noventa, porque como otra compañera, Nuni Sarmiento (-1956) en *Señoras*: «recoge la conocida temática de la diada terapéutica entre la mujer y su psiquiatra, para retomarla desde la subversión de

²¹³ Pantín, Yolanda; Torres, Ana Teresa. *Ob. cit.*, p. 129

la relación, de modo que aquí es el analista quien queda dominado por la analizada»²¹⁴.

— ¿Por qué los psiquiatras hacen tantas preguntas?

— Deseamos hacer surgir lo que llevas por dentro.

— Mentira, son unos grandes curiosos.

El psiquiatra sonríe y anota la observación.

— La casa de la hacienda era grande. Tenía seis años cuando me llevaron la primera vez.

Mamá no hacía más que hablar de su infancia. Fueron tantos hermanos, fueron tantas historias.

— Descubrieron el petróleo.

La abuela no festeja la noticia. El general se mantendrá en el poder²¹⁵.

Como vemos, en la novela Elena habla de la dictadura gomecista que tanto marcó a los venezolanos. Su abuela había vivido en ella. La situación económica de Venezuela cambió gracias al descubrimiento del petróleo. Sin embargo, esta ventaja minera se convirtió en desventaja política. Ayudaría a que el dictador se mantuviera en el poder.

La riqueza del Gobierno venezolano no favorece la democracia ni la honestidad. Además, esta circunstancia económica contribuyó a minar las bases históricas de la identidad del venezolano porque Venezuela, de sociedad netamente agraria pasa a convertirse en una sociedad minera,

²¹⁴ González, Isabel Cecilia. *Ob. cit.* p.123.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

en un país portátil como afirma Adriano González León. Esta sociedad minera no incentiva la reflexión ni el estudio. Elena es el resultado de ella. Escuda su mediocridad diciendo: «Verlaine no fue alumno de veinte. Mallarmé tampoco. Los grandes poetas no son *summa cum laude*»²¹⁶.

Frente a esto, la voz del narrador exclama: «Elena, no tienes para vender más que sueños. Venezuela los compraba con un barril de petróleo » (p. 58). Elena también, como muchos personajes de *La última cena* consigue trabajo gracias al Gobierno venezolano. Sin embargo, no sentimos relación entre su profesión y su identidad como persona. Su trabajo de cineasta es una forma de pasar el tiempo, de demostrar a otros que ha triunfado, de aparentar.

Soy cineasta. Elena pronuncia la frase con altivez; has producido un cortometraje de quince minutos y un amigo del canal del Estado lo proyectó por la televisión. Ese triunfo insignificante te es suficiente; la gloria a lo latinoamericano, se reparte en segundos por los miembros de un partido político...

«En este país no se avanza sin el gobierno»²¹⁷.

²¹⁶ Ibid., p. 57.

²¹⁷ Ibid., p. 59.

Esta profesión funciona como la excusa para construir la novela como un guión fragmentado, en el cual podemos elegir cualquier escena para iniciarla o terminarla:

- Si fueras a editar una película, ¿por dónde la comenzarías?
- Por el principio.
- ¿Y si te hubiesen entregado la cinta en pedazos y no lo supieses?
- Entonces sería igual, cualquier secuencia quedaría bien.
- Quizás sí. quizás no²¹⁸.

Ambas novelistas insisten en la relación entre ambos países. ¿No será que existen para ambas, semejanzas entre Venezuela y Cuba? Una de ellas es la falta de identidad: «—I am Cuban. Cuba no existe, tu Cuba murió»²¹⁹.

Ernesto, «Hermes», el principal amante de Elena en el relato es, como dijimos antes, un joven cubano de nacimiento, quien desde sus catorce años es enviado a la ciudad de Nueva York, y en sus primeros tiempos vivirá en un orfanato. La descripción de su identidad es la siguiente: «Te sientes liquen en simbiosis entre dos mundos. Es el exilio porque, cuanto

²¹⁸ Ibid., p. 60.

²¹⁹ Ibid., p. 67.

más lo piensas, eres un exiliado: te vuelve ajeno. Perteneces al regreso, es un eterno retorno»²²⁰.

Luego se reunirá con sus padres, quienes lo sacaron de la isla para evitar que la situación política lo arrastrara. De la misma manera que Marcela, la madre de la novela *La última cena*, la mamá de Ernesto sobrevive en los Estados Unidos cosiendo, para que su hijo adquiriera el nivel de vida que ella deseaba. El exilio cubano es un tema muy importante para las décadas de los ochenta y noventa, por eso lo tratan ambas novelas.

Mamá trabaja. La máquina de coser encalambraba sus dedos. El pie sobre el pedal constante, uniendo patrones de vestidos en serie, que van a parar a las vitrinas de la Quinta Avenida. Mamá ofrenda sus manos, se pincha con la aguja y ella, en silencio. El supervisor revolotea revisando los detalles; ciento diez emigrantes sin papeles. Primero el trabajo y después, los derechos. Mamá calla, su hijo americano, su hijo no manchará sus manos de cicatrices. Sí hijo, Ernesto, esperanza de una casa, de un jardín, de un carro de cuatro puertas²²¹.

En este párrafo vemos por qué los padres de Ernesto se sacrifican por su hijo. Quieren que obtenga la nacionalidad americana, un carro y una casa con jardín. Además desean

²²⁰ Ibid., p. 20.

²²¹ Ibid., p. 25.

evitarle a su hijo las molestias que la situación cubana les traerá: «Te han convertido en hombre,

Ernesto; a tus catorce años, te envían a la soledad de un mundo que te es indiferente. No quieres ir, ellos deciden lo que no entiendes. Se apremian por explicarte las necesidades, las situaciones políticas, un hombre con barba que no se baña. No te interesa la barba, el habano, el vestido de militar»²²².

No obstante, esta vida hermosa que supuestamente Ernesto va a tener termina de manera contraria a lo que sus padres habían pensado: «Papá te sacó de Cuba para que no crecieses a la sombra de un rifle y un cañón. No es tu deber ir a guerras que no te pertenecen. Tú trabajas, estudias, trabajas. Comprarás un carro, la casa, pagarás los impuestos y obtendrás la jubilación»²²³.

No participaría en las guerras que planificaba Cuba en otras partes del mundo, pero tiene que enrolarse en el ejército norteamericano para ir a pelear en Vietnam, guerra en donde encuentra la muerte: «Agonizas sin saber quién te mató. Ignoras cómo se llama el país donde abrirán tu sepultura.

²²² Ibid., p. 15.

²²³ Ibid., p. 67.

Mamá recibirá cualquier pedazo. El ataúd relleno de Smith»²²⁴.

Miami, además de Caracas, es otra de las urbes que no deja de ser mencionadas en ambas novelas, pero sobre todo en *Trance*. Ernesto deja de tener identidad propia para convertirse en la ciudad misma. «Miami soy yo» (p. 77). Pareciera como acotamos al principio, que no son los individuos los que construyen su vida en la ciudad sino lo contrario, es la ciudad la que determina sus vidas. Nueva York también es descrita en la novela con ese halo de soledad que produce en sus habitantes. En el caso de *Trance* no solamente describe a estas ciudades, sino a la urbe por sí misma, que aparece dibujada a través de todas las ciudades que visitaba Elena: «Las ciudades son iguales. Se asemejan por las ventanas de los trenes. Ellos te pedían detalles. ‘Estambul es sorprendente. Los atardeceres se dibujan en cantos musulmanes’»²²⁵.

A propósito de esto, Venezuela recibe una gran oleada de musulmanes que son generalmente tipificados como turcos. *Trance* refleja la afluencia de ellos a la isla de Margarita, un

²²⁴ Ibid., p. 68.

²²⁵ Ibid., p. 63.

lugar considerado idílico por sus hermosas playas y promisorio futuro económico. Isla que puede ser la imagen de Venezuela, mezcla y sincretismo, venezolanos, inmigrantes y turistas. Tanto que allí se llega a olvidar el castellano:

Margarita, símbolo de mi país. (...) Dicen que la isla se llenó de turcos, que el comercio los atrajo en clanes; son dueños de la mayoría de las tiendas del puerto libre. Por las tardes, antes de cerrar, se oyen sus rezos musulmanes. Quedan pescadores de perlas, buscan la más grande y hermosa, pero su sino está anclado a sus barcos, apenas sobrepasa sus redes²²⁶.

El supuesto progreso de la Isla no tiene que ver con la vida de sus habitantes nativos, pescadores de oficio, cuyo destino continúa siendo el mismo, atado solamente al alimento que su trabajo puede darles. Los italianos son mencionados también en *Trance*. Además de ellos figuran los argentinos, quienes se interesan en conseguir como pareja a una mujer adinerada.

Danny no está satisfecho. Muchos argentinos se casaron con mujeres ricas. Las venezolanas son presa fácil. El hablado cantado, el balaíto, el sombrero de tres picos y, che, el hombre macho. Las venezolanas tienen mucho dinero; no piden descuento, pagan lo que se les pida aunque la exageración suene a robo²²⁷.

²²⁶ Ibid., p. 65.

²²⁷ Ibid., p. 49.

La última cena hace uso en algunas ocasiones de la mitología griega, *Trance* la utiliza con más frecuencia. En ambas obras se convierte en un instrumento de análisis de los hechos que suceden y forma parte de los imaginarios expresados. La realidad será comparada con la visión del Olimpo que poseen las dos autoras. En *Trance* el personaje masculino principal, Ernesto, cambia su nombre por el de Hermes, el dios viajero. Y en su estado de enamoramiento Elena lo compara con un Prometeo moderno, indicando que es él quien podría salvarla: «Prometeo, los dioses necesitan el correo y no somos arañas para inmolar la vida. No te retendré, te vestiré con túnica dorada, colocaré sandalias nuevas en tus pies alados, besaré tu boca melocotón, te entregaré tu maletín de cuero y te despediré»²²⁸.

Como también sucede en *La última cena*, se ironiza este imaginario al entregarle a Prometeo un «maletín de cuero». Pareciera que las autoras disfrutaran mezclando mundos de sueño con la realidad que ellas observan.

²²⁸ Ibid., p. 75.

EL SUEÑO CULMINA CON LA MUERTE

Ambas novelas, como dije en la introducción, nos describen un sueño. La familia italiana y muchos de los personajes de *La última cena* buscan un futuro. Elena, la joven de *Trance*, busca el amor perfecto. Coincidentalmente en ambas novelas los personajes caminan hacia la muerte. Desde el principio de las novelas se nos advierte que este será el final de sus relatos. En *La última cena* Marcela, el personaje principal hace un brindis:

— Por el futuro...

— ¡¿Cómo?! —exclamó la audiencia en el mismo asombro ante tan inverosímil parlamento. Todos sabemos lo que sucederá. Glen, aunque no lo haya plasmado al principio, nos descubrió al final, y terminó por contarnos el argumento donde vivimos, y al final todos estaríamos muertos²²⁹.

De la misma manera, *Trance* nos advierte que la muerte se encuentra detrás del relato con la dedicatoria que aparece en sus primeras páginas: «Esta novela se escribe para asesinar a un personaje».

Tal como lo prometen, *La última cena* acaba con la muerte de casi todos sus personajes con el terremoto que ocurre en

²²⁹ Mosca, Stefania. *Ob. cit.*, p. 85.

Caracas el 29 de julio de 1967, y *Trance* con la declaración de Elena: «Me estoy muriendo, lo supe ayer. Una sombra pasó cerca de mí cuando hablaba por teléfono. Comprendí que sería muy pronto. No tengo miedo: los pequeños dioses somos mortales»²³⁰.

Esta novelas pudieran ser estudiadas desde otras ópticas, una de ellas sería la descripción del machismo y sus particularidades, que aparece en cada una de ellas; otra, la de la construcción de la ficción. La primera la estudiaremos a continuación.

EL MACHISMO COMO ACTITUD MASCULINA PROTAGÓNICA EN LAS NOVELAS *LA ÚLTIMA CENA DE STEFANÍA MOSCA* Y *TRANCE* DE ISABEL GONZÁLEZ

Como ya hemos trabajado en «Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas *La última cena* de Stefanía Mosca (1957) y *Trance* de Isabel González (1963)», ambas obras nos hablan de una mirada ajena y extranjera que suele caracterizar a la escritura femenina, tanto en la lírica como en

²³⁰ González, Isabel Cecilia. *Ob. cit.*, p. 85

la novela de la Venezuela de finales del siglo XX y principios del XXI.

Concluimos antes que estas muestras literarias serían ideales para estudiar el machismo latinoamericano, venezolano, y por qué no, también el italiano. Es lo que nos proponemos hacer ahora en este nuevo trabajo.

EL MACHISMO ITALOVENEZOLANO PRESENTE EN *LA ÚLTIMA CENA* DE STEFANÍA MOSCA

La novela, con la gran carga irónica que la caracteriza, nos muestra frases como esta: «Hay que ver compadre que los italianos sí le han dado cosas buenas al país»²³¹. Entre estas cosas «buenas» podemos señalar al machismo, que en ningún momento es exclusivo de los italianos, ya que esa actitud encuentra un terreno abonado para fortalecer sus raíces en nuestro país.

En esta novela de Stefania Mosca el machismo de la sociedad venezolana está reflejado, primero en varios sucesos relacionados con el poder de las Fuerzas Armadas del momento en la dictadura perezjimenista, recreadas por la autora ya que su descripción contiene una mezcla de realidad

²³¹ Mosca, Stefania. *Ob. cit.*, p.65

y ficción, investigada la primera en la prensa de la época, y luego en algunas actitudes de la pareja italiana protagonista de la historia.

La formación de Marcela, la protagonista de la historia, tiene un componente militar muy importante ya que: «El padre de Marcela era fascista, *Cavaliere. Il Duce, viva il Duce*, Marcellina. (...) Y en la alcaldía era una de las veinte secretarías que archivaban los recibos y las recaudaciones del impuesto para la causa del *Duce*» (p. 22).

El componente militar y machista en la novela está presente por igual en la realidad venezolana y en la conducta de los emigrantes que llegaron a estas tierras, desde que *La última cena* pinta a la familia principal en el suelo italiano, cuando el padre de Marcela no valora la educación que ella ha recibido en el convento de monjas y en la escuela de comercio. Este recibe a regañadientes a su hija en casa y dice: «pero qué se le va a hacer, una hija aunque culta es una hija, y ahora trabaja, pues para eso me fastidiaste todos estos años» (p. 23).

En *La última cena* la madre, en Venezuela, sustenta precariamente su hogar con la costura, porque su marido

Lucio es un jugador empedernido. Al mismo tiempo que es vista por él como un animal de presa, aunque es innegable que existe entre ellos un nexo afectivo bastante fuerte:

El chal de seda gris de Marcela se enredó en una de las volutas del paraván que dividía el *hall* de la entrada, y la sorpresa de sus hombros descubiertos y la media luz, la hizo tropezarse y caer en los brazos de un bebedor que la atajó como debieron atajar el maná en el desierto, se le abrió el pecho de satisfacción y Marcela se mantuvo un instante quietecita, tentada por el deseo. Lucio, alerta, aseguró su presa. Tomándola por el brazo la incorporó, la tuvo contra sí. Marcela volvió a sentir en esos momentos la recia seducción, el cobijo, la audacia que la enamoró cuando joven, del otro lado del mar, de este mismo hombre que entonces vestía finísimos trajes de lino blanco y tenía la mirada más limpia y más azul. Lucio... (p. 66).

Marcela le pasa frecuentemente factura a su esposo Lucio por su irresponsabilidad y le aplica la ley del Talión: «Y qué me puede decir, irresponsable, con qué cara, a ver, digo yo, con qué dinero juega mi maridito, a ver. Y lo de la subversión no, eso son tonterías, si ya lo he dicho, si se lo dije a Miriam, en este país se respira libertad» (p. 61).

También debemos destacar que la pareja principal conduce toda su energía a educar al varón, quien se gradúa de médico y se olvida de la formación de la niña de «trenzas rubias» (p. 158), quien acude a clases aburridas de piano. Esta niña

recibe una educación informal constante, en su deambular en una moto «Benotto roja» (p. 42) por el este de Caracas y de la experiencia que comparte con sus amigas: «Marisela y yo compartimos muchas cosas. La falta de madre, su ausencia más bien, cada una trabajaba en lo suyo» (p. 41).

En la realidad venezolana de la época de Marcos Pérez Jiménez la novela describe la figura del General López García, representante de los militares que apoyaban la causa del dictador, quien expresa que la mujer casada debe vivir a la sombra del varón y no se le puede permitir ninguna libertad:

Pero a Marcela, de padres fascistas, le encantaban los militares. Les tenía un no sé qué de respeto, de admiración. Ella, tan recatada, no podía evitar que sus caderas temblaran visiblemente bajo el plisado de su falda gris.

—El gris es el color de este año, general. ¿Por qué no le lleva a su esposa, la señora Nieves, una falda como esta? Son muy cómodas para andar por ahí.

—Mi mujer no anda por ahí, ¿oyó doña Marcela? Mi mujer tiene o ropa de casa o ropa formal de cuando sale conmigo. Mi mujer no tiene ropa ni siquiera para salir de compras. Las compras, como usted sabe, las hago yo mismo. (...) La pobre. Siempre anda tan pálida, muy pálida. Ahora me lo explico: si no le dejan ni asomar la cara por la ventana. Qué animal este hombre. Parece mentira, tan bien que le queda el uniforme (pp. 31-32).

El General López García traiciona a esta esposa pálida por Carmen la empleada del negocio de Marcela, a quien deja embarazada de una niña que llamará Lucía. La señora Nieves también había querido tener una niña a quien hipotéticamente pensaba darle ese mismo nombre, porque solo había podido concebir hijos varones. La novela ironiza de manera muy cómica la historia de Santa Lucía:

La señora Nieves no estaba pálida sino traslúcida. Los labios rojos y el pelo gris ceñían el cuadro de su expresión en la ventana de su casa, frente al Círculo Militar, en el Paseo Los Ilustres. Ya no tenía nada. Ninguna razón, los hijos en Miami, estudiando aeronáutica y veterinaria. Puro varón, la hija nunca llegó. Ella quería llamarla Lucía, como a esa santa que un moro, ansioso de sus favores, persiguió hasta más allá de Granada; pero la santa, que eso ayudó a que lo fuera, se negó en todo momento a ceder a las exigencias del moro febril, hechizado por sus ojos bellísimos; herido hasta la demencia por su rechazo, una noche sin luna, el moro vació esos ojos, los dejó gelatinosos y palpitantes sobre una bandeja de plata y se quedó allí, contemplándolos, hasta la madrugada del día siguiente. (...) Santa Lucía. No pudo tener a la niña y aunque la señora Nieves sabía que Marcela misma y otras amigas habían parido a los cuarenta, ella no tendría esa suerte: hace años que el general López García ni la toca siquiera... (pp. 141 y 142).

La madre de la empleada del negocio de Marcela advierte a su hija, Carmen, de los daños que los hombres ocasionan a las jóvenes porque ella lo había sufrido en carne propia: «Ana, su madre, siempre repetía que su padre era así, fuerte

y tirano, pero de amores lo supo todo hasta que me quedé de ti en las entrañas hecha y, entonces, me saludó una mañana después del café y hasta el sol de hoy, mijita» (p. 34).

Sin embargo la hija decide continuar con la relación, que terminará igual que la de su madre, con la única diferencia de que debido a que el general posee una cámara fotográfica, Carmen aprenderá con el tiempo a utilizarla y se apasionará por el arte de la fotografía, después de que el general la abandona. De esta manera Carmen obtendrá el triunfo personal a través del arte:

Y puso la cámara en las manos de Carmen, que en su vida había manejado un aparato de esos. Carmen sostuvo el peso negro, especialmente excitada vio los mecanismos, y reconoció algo muy íntimo, el murmullo de un secreto, la forma de un destino: el suyo. Hizo las fotos, tomó al general con su galardón desde diversos ángulos, y en el recuadro pudo ironizar lo chabacano que le quedaba de los besos vespertinos en el hotelucho de Los Chaguaramos donde el general la llevaba los viernes por la tarde (pp. 143-144).

La esposa del general se venga de Carmen a través de la brujería. Esta no tiene claro su objetivo porque Marcela piensa que está dirigida hacia ella, y Carmen sabe que esta se debe a su relación amorosa con el General López García:

Allí estaba de nuevo el líquido amarillento de la brujería que la señora Nieves de López García le había echado por

despecho. Carmen sabía que ella era la verdadera responsable y no como creía Marcela, que la pobre señora Nieves la celaba sin razón de su marido y por eso rompió la sociedad. No se preocupe Marcela, vamos a buscarle remedio al asunto, mi mamá conoce a una santera de las de verdad a la que no se le resiste ningún mal por fuerte que sea, si usted me da permiso yo le digo que consiga una cita (p. 148).

Marcela, italiana y educada, debiera mantenerse escéptica frente al ensalmo que observa en su tienda, pero como ha acumulado gran cantidad de deudas y pagarés, piensa que tal vez la brujería la ayudará a salir de sus problemas.

El machismo es puesto de relieve en la novela en la pintura que se hace del general Marcos Pérez Jiménez y de los militares que lo acompañan, quienes antes de presentarse en la fiesta de gala habían pasado por una casa en La Pastora donde:

El traje de gala del excelentísimo señor presidente el general Pérez Jiménez, de impecable blanco, con toda su charretera, sus medallas y condecoraciones, bandas de honor, botones, el Libertador, Andrés Bello, Francisco de Miranda (...) reposando entre sus hombros y su pecho saciado de los deseos del día.

Bien amado en la casa de familia que le cuida Matute. Hay militares buenos de verdad en este país, militares leales, ubicados. Las mejores y más tiernitas muchachas de la ciudad que no pueden tener casa de familia están allí, en La Pastora, reunidas y bañadas y seleccionadas por mi querido Matute, esperando a mi señor Presidente Excelentísimo

General, mi general Marco Pérez Jiménez. Esas muchachitas son bien hacendosas, tienen buena sazón.
—¿Satisfecho mi general?

Salustio, uno de los personajes principales de la novela, le conseguía muchachas jóvenes del interior, quienes venían a satisfacer sus deseos en el momento en que se organizaban fiestas clandestinas en las islas de La Tortuga y de La Orchila. Cuando acaba la dictadura aparece una prueba de esto y tiene que pagar con su vida ese delito:

Pero ahí estaba su firma para traer a las muchachas de Canoabo y llevarlas a La Orchila, un favor especial que le había pedido don Matute, y el señor Matute se había portado más que bien con su persona, le sacó el permiso para tener el primer televisor del barrio en su establecimiento, y desalojar también a las viejitas de arriba y agrandar el lugar y abrir con prudencia los cuartos de... de diversión pues. Él sólo sabía de los tragos y punto, ¿esas firmas? ¿Esos testimonios? Qué iba a saber el pobre Salustio de los millones (p. 115).

Pero la novela no deja de hablarnos de la personalidad de Salustio, que junto con su mujer Elsa tipifican la conducta en pareja de muchos de los venezolanos:

Pues Salustio a sus años había aprendido a no demostrar debilidad ante nadie, y menos ante las mujeres que jamás han sabido apreciar la agonía en sus amantes, sólo la tiranía las subyuga, las conmueve, las seduce (...) Las cosas en su lugar: el de siempre, el que debe ser. Así que usted, Elsa, aquí, es mujer, pero de servicio. (...)

Elsa ni miraba a Salustio cuando se ponía así. Asentía con su cabeza por inercia: qué mujer de servicio iba a ser si dependía de ella el bar completo, las cuentas, los arreglos del patio, las compras, el menú de los sábados, la decoración de las habitaciones, y la dulzura para ti Salustio, para que no te me mueras (p. 50).

La conducta machista del hombre venezolano también se demuestra en el deseo que expresa el jefe de la Seguridad Nacional, Pedro Estrada, de tener un hijo varón. Contra sus deseos, su mujer concibe una niña en la novela, María Alejandra, personaje que participa de la cena que se encuentra en el momento inicial de la novela y que culminará el 29 de julio de 1967 con el terremoto de Caracas donde muere la mayoría de los personajes ficticios de la novela como ya dijimos.

Como vimos, en ella se funden el machismo de la cultura italiana con el machismo existente en Venezuela. Esta conducta se ve acentuada en ambos países por una fuerte dosis de poder y militarismo. El maltrato económico y psicológico hacia la mujer es frecuente. El maltrato físico y el abuso sexual se manifiestan más cuando ella está sin familia y desprotegida económicamente, como lo muestra la novela *La última cena*.

EROS Y MACHISMO EN EL IMAGINARIO DE LOS PERSONAJES DE *TRANCE*

El machismo en la segunda novela estudiada en este trabajo, *Trance*, de Isabel González, está dado por el imaginario amoroso del narrador y de los personajes involucrados en la trama, porque la pareja principal convive junta poco tiempo. Su trato es más imaginado que físico.

Esta está constituida por Hermes, Ernesto y Helena. El narrador los pinta frecuentemente recordando las aventuras de Penélope y Odiseo. Aunque Penélope se convierte al igual que Odiseo en una viajera incansable. Situación donde se subvierte el mito clásico. Sin embargo, no falta Nausícaa, quien se encuentra en el camino con el héroe. «Tal vez... Pero una joven doncella, Nausícaa, te encontró en la playa y se enamoró. El amor está tan cerca que se hace infinitamente lejano»²³².

El imaginario amoroso occidental determina la relación de pareja y la función que la mujer va a tener en ella, como en la novela, en la que se recurre frecuentemente al personaje de doña Inés. «Don Juan, Doña Inés te conocía la hora de la

²³² González, Isabel Cecilia. *Trance*, p. 35.

Gloria» (p. 10). Aunque esta figura femenina, Helena, entrega su cuerpo con más naturalidad que en el pasado, no deja de tener el mismo destino trágico que doña Inés.

Este imaginario también contribuye a explicar los estereotipos que se asignan al hombre: «Eres fuerte, eres un vencedor» (p. 29) y trabaja con base en la división de roles. La novela refleja una sociedad latinoamericana llena de barreras y prejuicios.

— ¡Métele el gallo!

Los hombres se divierten en cubierta. Las mujeres a las bodegas, con la excepción de Lourdes Varela, un valle complaciente que se presta al juego por medio dólar, porque la situación apremia, compañeros:

«Óyeme, tú» (p. 15).

Refleja el ego inflado del hombre, mientras que la mujer se mantiene al margen y sus deseos deben ser sometidos al orden social. Estructura sociológica que se expresa en el lenguaje de las telenovelas, el cual la obra recrea con frecuencia. Lenguaje que alimenta la estructura psicosocial que manifiestan personajes como Hermes-Ernesto, quien seguidamente expresa: «—Apareció el sinvergüenza ese...— Terminarán juntos. La muchacha lo perdona y entonces...» (p. 11).

La madre de Hermes actúa en consecuencia con la estructura psicosocial. El joven siente una diferencia entre su conducta y la de su madre, pero sin embargo repite los mismos patrones que esta cumple:

—Ernestico... El desayuno.
No acostumbras a hacerlo, se lo dices cada mañana. Los padres no comprenden el lenguaje de sus hijos.
«Más que una brecha generacional es una brecha entre códigos».
Mamá habla: habla durante el desayuno, el almuerzo, la cena. Escuchas: escuchas un universo de etiquetas de tienda, de pedidos a domicilio, de lavanderías, de cuidar tres hombres (p. 20).

Ernesto trata a su madre de manera despreciativa y no ve que en el fondo cumple los mismos patrones que ella le ha enseñado:

—¿No quedan cervezas en esta casa?
Te frota las sienes. La rutina diaria te parece pesada. Te sientes envejecido.
—¿Qué quieres chico? Si no viniste para llevarme al supermercado.
—¿En esta casa no hay más nadie? (p. 36).

Sin embargo, la novela nos muestra también que el hombre se siente agredido por la posición que la mujer quiere tomar en la sociedad: «Ninguna foto femenina invade el espacio.

Las mujeres pretenden conquistar cada rincón, la cartera, el maletín, el escritorio» (p. 25).

Se muestra en la novela el poder del imaginario mencionado y de la costumbre social sobre las distintas parejas que muestra el relato. Además de la pareja principal, la novela trata dos tipos diferentes de esta relación que encontramos en la realidad latinoamericana. La primera pareja en cuestión, constituida por Fernanda y Danny, relata la historia de una venezolana que se casa con un argentino. El padre de Fernanda que piensa más en su honra, «“Cuestión de honor”. Sin honor mejor es morir. Una siciliana llega virgen al matrimonio o se queda viuda de novia» (p. 48) que en las cualidades personales del futuro esposo, en el amor que puede unir a su hija con Danny o en la madurez que para un futuro enlace pueda tener su hija, es quien celebra este matrimonio. El marido posteriormente la explotará y le sacará en cara lo hermoso de su país de origen: «Trata a Fernanda como una sirvienta. Le grita si el agua del baño no está caliente, si la comida es muy poca, si no hay vino en la mesa. “¡Che! ¡En la Argentina todo es mejor”» (p. 49).

La segunda pareja, integrada por Susana y Jorge, se junta en una relación fugaz. Ella es muy niña, es virgen cuando conoce

a Jorge pero sin embargo, posteriormente concibe a un niño. La inmadurez es tan grande que no se dan cuenta de las consecuencias de su acción:

Un hijo, otro ser humano. Su padre te propone un aborto de cinco mil bolívares. Cinco mil bolívares vale tu dignidad, tu buen nombre. ¿Él? Una bragueta abierta, unos lentes de playa, una sonrisita estúpida.
«¿Es mío o de otro?». Ojalá fuese de otro, de una historia de rosas y claveles, no un engendro de la oportunidad (pp. 46 y 47).

La novela refleja, como los espejos, las situaciones arriba mencionadas, que pudieran haber sido las de la pareja principal, Hermes- Ernesto y Helena. Los padres o la generación anterior no entienden los problemas que enfrentan sus hijos y pretenden resolverlos con un código social que no soluciona las situaciones planteadas:

No se puede vivir fuera de las normas sociales. Mamá habla. No puedes hacer lo que quieras porque existe la sociedad para censurarte. Si no cumples con sus normas te relegan. Tú tienes un nombre, un nombre que se sostiene en alto, con orgullo, con un marido que te respete...
No entiende. Elena, no te entienden. Ellos recibieron instrucciones de un pequeño manual y sus afirmaciones son absolutas (p. 47).

La novela pretende «asesinar a un personaje», como nos lo dice el narrador desde el principio del relato y este no parece ser Helena, quien muere de muerte natural, sino que el

personaje que se asesina es el amor romántico que se encuentra en la trama de todas las historias que se tejen en el relato. Ninguno de los sujetos que lo andan buscando lo encuentra y en esta búsqueda no consiguen sino la infelicidad. La estructura psicosocial y el imaginario que fundamentan la relación de pareja parecen ser los responsables de este fracaso, como ha sido demostrado aquí.

BIBLIOGRAFÍA

FORGUES, Roland (1999). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Mérida: Universidad de Los Andes.

GONZÁLEZ, Isabel Cecilia (1993). *Trance*. Caracas: Editorial Areté.

GONZÁLEZ, Silverio (2005). *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

MIRANDA, Julio (1995). *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.

MOSCA, Stefania (1991). *La última cena*. Caracas: Monte Ávila Editores.

PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis; GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (2006). *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio.

PANTÍN, Yolanda; TORRES, Ana Teresa (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.

ZAMBRANO, Gregory (compilador) (2004). *Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina*. Mérida: Universidad de los Andes.

Diversidad e interculturalidad en la narrativa de Elsa Drucaroff y Julia Álvarez

GLORIA HINTZE
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Argentina

Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
Licenciada en Literatura. Otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Profesora de Enseñanza Secundaria Normal y Especial en Literatura.
Directora del Centro de Estudios Trasandinos y Latinoamericanos (CETYL), Universidad Nacional de Cuyo.

Algunas publicaciones:

Gloria María Hintze, María Antonia Zandanel (editoras), *Género y memoria en América Latina*. Mendoza, Qellqasqa. ISBN 978-987-9441-26-8.

Gloria Hintze, Ramaglia, Dante, Florencia Ferreira (editores). *Sujetos, discursos y memoria histórica en América Latina*. Mendoza, Editorial Qellqasqa. ISBN 987-9441-21-4.

Gloria Hintze (ed). *La escritura femenina. Diversidad y género en América Latina* Mendoza, ISBN 950-774-099-6. Editorial Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

Gloria Hintze (en colab). *Relatos de nuestra América. Antología*, Mendoza, Editorial Ex Libris

Resumen

En el presente trabajo abordamos la problemática de la diversidad y la posibilidad de un diálogo intercultural en textos narrativos escritos por mujeres latinoamericanas, donde las asimetrías y los procesos dominantes son portadores de sentido histórico y simbólico en el entrecruzamiento de diversas matrices culturales. Este entrecruzamiento nos acerca a la propuesta de la ética intercultural de Ricardo Salas Astraín, en cuanto alienta la posibilidad «del advenimiento de una nueva configuración de la razón y de las razones de la vida, en particular de aquellas formas que asume la razón práctica en situaciones conflictivas, para generar las condiciones de posibilidad del diálogo requerido para la vida en común» (2003: 28). Desde esta perspectiva abordamos *El infierno prometido* de Elsa Drucaroff y *En el nombre de Salomé*, de Julia Álvarez, donde se plantean escenarios socio-culturales conflictivos reñidos con la legalidad, devenidos de desiguales relaciones de poder. En ellos se pueden reconstruir sistemáticamente condiciones de producción de formas sociales arbitrarias que provocan este tipo de conexiones asimétricas y desestabilizadoras respecto de los sujetos en cuestión.

En el presente trabajo abordamos la cuestión de la diversidad y la posibilidad de un diálogo intercultural en textos narrativos escritos por mujeres latinoamericanas, donde las asimetrías y los procesos dominantes son portadores de desigualdad en el entrecruzamiento de diversas matrices culturales. Este entrecruzamiento nos acerca a la propuesta de la ética intercultural de Ricardo Salas Astraín, en cuanto alienta la posibilidad «...del advenimiento de una nueva configuración de la razón y de las razones de la vida, en particular de aquellas formas que asume la razón práctica en situaciones conflictivas, para generar las condiciones de

posibilidad del diálogo requerido para la vida en común» (2003: 28). Desde esta perspectiva abordamos los textos de Elsa Drucaroff y de Julia Álvarez, en los que se plantean escenarios socio-culturales conflictivos reñidos con la legalidad, devenidos de desiguales relaciones de poder. En ellos se pueden reconstruir sistemáticamente condiciones de producción de formas sociales arbitrarias que provocan este tipo de conexiones asimétricas y desestabilizadoras respecto de los(as) sujetos en cuestión. Resulta conveniente precisar que estos procesos se entienden en concordancia con lo que Pierre Bourdieu (1995) llama «campo del poder», es decir, un espacio de relaciones de fuerza entre poder y cultura que hace que unos grupos se sientan degradados y otros superiores, lo que nos posibilita analizar cómo persisten y se reproducen por generaciones los sistemas sociales de dominación y jerarquía. Poder simbólico que no puede ejercerse sino con la connivencia de los que no quieren saber que lo sufren o ejercen y donde se imbrica lo económico con lo social, que logra hegemonizar el campo cultural.

A partir de estas breves consideraciones intentamos señalar que en *El infierno prometido* de Elsa Drucaroff y *En el nombre de Salomé*, de Julia Álvarez, se reconstruyen

discursivamente relaciones humanas en sociedades marcadas por la diversidad, donde los personajes sufren situaciones de discriminación y abuso por parte de un sistema cultural que no favorece el diálogo ni el reconocimiento del otro. De acuerdo con lo anterior, las novelas mencionadas pueden ser leídas en función de los conflictos visualizados en el discurso narrativo y de los cuales intentamos dar cuenta, a saber: cómo se manifiestan las relaciones de poder, cómo se establece el conflicto, cómo se entretajan las relaciones de diálogo o la negación del mismo, cuál es el rol otorgado a cada uno de los sexos, tanto en el ámbito público como en el privado. En ambos textos, contextualizados entre fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, se pone en juego una serie de prácticas que sustentan la desigualdad en tanto reproducen el mantenimiento de estructuras sociales jerárquicas, la presencia de agentes (educación, familia) favorecedores de una sociedad que impone roles y no valora la diversidad (étnica, sexual) que implica el respeto mutuo y la igualdad de derechos para todos los miembros de una sociedad.

EL INFIERNO PROMETIDO

La novela de la escritora argentina de origen judío Elsa Drucaroff²³³. *El infierno prometido*, tematiza la inmigración ilegal y la prostitución en un momento particular de la historia argentina. La autora recupera el lado oscuro de la historia de la Zwi Migdal (mutual de judíos polacos tratantes de blancas) durante la década del 20 en Buenos Aires a través de una mirada desmitificadora y bien documentada. El texto nos presenta un conjunto de elementos que conforman un mundo cultural y social posible donde se reproducen asimetrías fundadas en la desvalorización y cuya función es, en este caso particular, legitimar la prostitución.

Publicada en 2006 por Sudamericana bajo la serie «Narrativas Históricas», la novela de Elsa Drucaroff constituye una presencia significativa de este tipo de escrituras que realizan una relectura crítica y desmitificadora de un fragmento particular del pasado argentino. La novela, ubicada temporalmente en la década del 20 en Buenos Aires, recupera el lado oculto de la historia de la Mutual Israelita de

²³³ Escritora, periodista, crítica literaria y docente, nació en 1957. Es autora de las novelas *La patria de las mujeres*, *Conspiración contra Güemes* y *El infierno prometido*. Como crítica ha publicado *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas* y *Roberto Arlt, profeta del miedo*.

Socorros Mutuos «Varsovia». Fundada por Noé Trauman, la Sociedad Varsovia obtuvo inmediatamente su personería jurídica utilizando la farsa de la «ayuda» a sus asociados aunque, en realidad, su actividad se centró en la explotación de jóvenes mujeres polacas que huían de la persecución de los *pogroms*, escapaban de un presente de hambre en la búsqueda de un futuro confortable. La Mutual se instaló legalmente en la avenida Córdoba, en el 3280, datos que textualmente aparecen en la novela, y desde allí manejó el ejercicio de la prostitución de miles de jóvenes inmigrantes²³⁴.

En este tipo de reescritura se formaliza una particular lectura de la historia y se establece un contrato con el lector a partir de ciertas estrategias que lo predisponen de una manera diferente frente al texto. Estas novelas históricas se presentan como un espacio de significados organizados de un modo distintivo, respecto de la recepción e interpretación de lo ocurrido, en tanto aluden a sucesos reconocidos por el

²³⁴ La fama de la organización Zwi Migdal motivó que el periodista francés Albert Londres arribara a Buenos Aires en 1926 y escribiera «*El camino de Buenos Aires*». Londres descubre que son los polacos los que diseñaron una organización de trata de blancas. El libro fue editado en 1927 y el tema recorrió toda Europa bajo el título de *Le Chemin de Buenos Aires (La traite des Blanches)*.

destinatario pero proporcionan una versión *otra* de los acontecimientos que altera su percepción primera. Un rasgo destacable de estas narrativas reside en representar el pasado desde diversas miradas no jerárquicas que evitan mostrarlo como un constructo cerrado y concluido. Por lo contrario, se señalan aquellos datos que referencian el carácter de denuncia de una historia que se ha silenciado y se propone un diálogo crítico con el discurso historiográfico tradicional. Elsa Drucaroff formaliza su escritura y pone de relieve una particular relación entre la historia y la literatura apelando a la «memoria utópica», es decir a la posibilidad de pensar en «un mundo posible» que se concrete en un proyecto o una praxis de realización utópica. Dice Drucaroff:

En la novela histórica me importa construir lo que llamo «una memoria utópica», trabajar un pasado lleno de injusticias y de horror, no edulcorarlo ni volverlo bonito, pero instalar en ese pasado tensiones utópicas, cosas que me gustaría que hubieran podido pasar, como una alianza entre anarquistas y prostitutas como la que construyo en mi novela. Si tomamos la literatura como un espacio de investigación y de experimentación social, podemos hacer a pasado lo mismo que la ciencia-ficción a futuro, que toma un conflicto social terrible del presente y se pone a experimentar qué derivaciones atroces podría tener en el futuro. Lo mismo podemos hacer con el pasado. Mirando núcleos que perviven en nuestro presente, como es la opresión de las mujeres o la injusticia social, podemos colocarlos en una situación histórica donde sabemos qué

ocurrió y abrir una ventana, y ver si con esa ventana no estamos alumbrando el presente (Drucaroff, 2005).

El proyecto utópico se concreta en la novela con la huida de la protagonista hacia la Patagonia, lugar «del mito y la imaginación» y que aun en las condiciones de mayor adversidad permite instalar en el lector la posibilidad de la utopía de un mundo mejor, una tierra donde Dina se vuelve sujeto, dueña de su destino.

En forma de diario, la novela comienza en 1926, año del viaje de Dina desde Kazrilev, Polonia, hacia Buenos Aires, en cuyo transcurso asume plenamente que su «matrimonio» es sólo el modo de salir de su país para ingresar legalmente a Argentina, donde finalmente su vida será la prostitución tal como sentenciaba su madre a modo de insulto: «vos vas a terminar en Buenos Aires» (Drucaroff, 2006: 16). Para Drucaroff, a un nivel de presuposición compartida el viaje a Buenos Aires significaba «camino a la prostitución». Frente a una postura lastimosa o claudicante respecto del ejercicio de la prostitución, la escritora ofrece una mirada diferente y sostiene que en su novela le «interesa terminar con mitos que tienen núcleos ideológicos que no comparto, como el de transformar en taradas a las mujeres que viajaron a Buenos

Aires» (Friera, 2006). Por eso la protagonista al comenzar la novela asume su futura condición frente al desafío de obtener el dinero suficiente para «liberarse» y pasar a ser ella la regenta de un burdel y lograr el objetivo equivalente: dinero y ropa elegante. Es decir, la posibilidad de «elegir progresar» dentro del orden que se le impone, dejar atrás la pobreza y el oprobio para vivir en una gran ciudad con todas las comodidades que ofrece la vida «moderna».

En esa ciudad moderna se establecen diversas relaciones de poder que actúan en forma conjunta instituyendo límites, a la vez que representan sistemas de dominación que no se pueden transgredir y ejercen violencia sobre los grupos marginados. Es el caso de la acción conjunta entre la justicia del Estado representada por el juez Tolosa, la policía y el gobierno municipal que autoriza y regula el normal «funcionamiento » de la casa de Brania regentada por el *cafíshio* Hersch Grosfeld²³⁵. Dina no posee alternativa para

²³⁵ Silvia Chejter (2005) se pregunta por el rol que cumple fundamentalmente el Estado en relación con el ejercicio de la prostitución y analiza su actuación en Argentina. Se pregunta si es «reglamentar y controlar, o bien abolir, prohibir y castigar, oponerse o preocuparse por su visibilidad». En el artículo sostiene: «En la Argentina los debates parlamentarios de las últimas décadas del XIX y primeras del XX giraron en torno a si se reglamentaba o no la prostitución». Cuando se la reglamentó,

lograr una auténtica liberación personal que contribuya a conformarla como sujeto autónomo porque la opresión sufrida por parte de Brania, Grosfeld y la Mutual le impiden su propia autoafirmación²³⁶ y la mantienen atrapada en una situación de «agradecimiento» respecto de la Mutual y de sometimiento por parte del *cafishio*. Leemos en el texto:

Porque en esas tres semanas inaugurales en las que Dina perdió bastante de su inicial entusiasmo por el oficio hubo instantes en que la Mutual mereció, como quería Hersch Grosfeld, gratitud. Por ejemplo, cuando Brania llevó a Dina y a Rosa a inscribirse en el registro de prostitutas del Dispensario de Salubridad de la municipalidad y tramitar su libreta sanitaria. Las estaban esperando, las atendieron rápido... *Evidentemente. ese era un trabajo que requería protección*, y nada como la Varsovia para eso. Los burdeles que no protegían la Varsovia o los franceses tenían que cumplir exigencias tediosas, complicadas, para que la policía y la municipalidad los aceptaran. Los protegidos se manejaban con mucha libertad. Como Brania se ocupaba de subrayar cada vez que podía, *H. Grosfeld era el sacerdote mediador* con la Mutual y conjuraba los numerosos peligros del oficio para el bien de las pupilas (pp. 86-87).

fue sobre la necesidad de controlar a las mujeres prostitutas, coincidiendo en esto tanto los partidos conservadores como los socialistas. Muy pocas voces –como la de la médica feminista Julietta Lanteri–, consideraron que ninguna ley debía legitimar la prostitución

²³⁶

Para la categoría de sujeto ver: Yamandú Acosta «Sujeto» en: Ricardo Salas Astraín. *Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*, Vol. VII, Ediciones Universidad Católica, Silva Henríquez, Santiago, 2005.

Se evidencia lo que Silvia Chejter llama *prácticas prostituyentes* (2005), es decir, aquellas prácticas donde se conjugan dos estructuras, tanto la del poder económico y la del sexo, a lo que se agrega la diversidad cultural, sustentadas por un esquema patriarcal generalizado desde todos los tiempos, basado en el poder sexista masculino que permite el acceso al cuerpo de las mujeres. En el texto estas prácticas se formalizan en la exclusión y marginación que sufren las inmigrantes polacas por parte de una sociedad que reniega de ellas pero las acepta como el «mal necesario». A la problemática de la explotación sexual, Drucaroff incorpora el origen judío de la protagonista que adiciona, a su condición de excluida y de *diferencia*, la prohibición por parte de quienes la explotan de aprender el idioma castellano, única posibilidad de establecer un diálogo con las personas que concurren a la casaburdel donde se encuentra prácticamente confinada. El lenguaje se convierte en la novela en una presunción de desocultamiento de la sujeto. De allí que haya una búsqueda impaciente de representación a través del lenguaje. En el caso de Dina y su compañera de «trabajo», no tienen acceso por vía natural (escolaridad, familia) al saber dominante y por lo tanto no se abre para ellas la posibilidad de una cultura de convivencia ni de comunicación

intercultural. Frente a esta situación la esperanza se instala en el horizonte de expectativas de Dina cuando el anarquista Vittorio le ofrece enseñarle las palabras más elementales para poder comunicarse, para establecer vínculos de amistad. Esta peligrosa oportunidad que pone en riesgo su vida implica una toma de conciencia de su capacidad como ser humano. Además, la posibilidad de reconstruir su eventual competencia para recomponer la propia existencia basándose en propuestas discursivas muy simples que posibiliten el diálogo que tenga en cuenta desde una relación interactiva, la viabilidad de conjugar modos de vida diversos, a los cuales se anexen también lengua y culturas diferentes.

A propósito de la afirmación y exhibición de la propia diversidad, Adriana Arpini señala que «la lógica de la emancipación implica la construcción de casos de igualdad, no mediante la asimilación, sino como resultante de procesos de *sujetivación*». Esto implica reconocer que los seres humanos como tales disponemos de cualidades de valor que requieren respeto. Tales cualidades quedan sintetizadas en el concepto de *dignidad* (2006). En el caso de Dina, la diversidad (étnica, cultural) la muestra como una sujeto atemorizada ante el sufrimiento ocasionado por sus

«desobediencias» (no aceptar su realidad, no satisfacer a sus clientes, hablar con ellos) pero, también, con la tenacidad de enfrentar los obstáculos si de ello depende la recuperación de su identidad, el dominio de su cuerpo y de sus sentimientos. Es decir, disolver la situación de explotación que la somete (comunicarse, huir), significa cuestionar las estructuras mismas de la desigualdad. En definitiva, su constitución como sujeto autónomo implica la recuperación de su propia dignidad, el reconocimiento de su diversidad más allá de los estereotipos generados por la sociedad dominante.

Por otra parte, el burdel donde trabaja Dina se ubica en el barrio de Boedo, donde reside en una casa que la provee de las comodidades que jamás pudo concebir en su Polonia natal. Es por ello que para la protagonista la ciudad se convierte en un signo de dos caras: por un lado, de la degradación personal que la convierte en un ser anodino, marginal y derrotado sin probabilidades de una auténtica liberación, sin viabilidad de una afirmación autónoma como sujeto. Por otro, de la recuperación de su dignidad a partir del diálogo y de la mínima comunicación que establece con el anarquista Vittorio y la amistad con el periodista, apodado el Loco Godofredo. Estas relaciones posibilitan la gestación de

un proceso liberador que le permite la posterior huida hacia la Patagonia. Este espacio planteado como el lugar de realización de la utopía le permite a Drucaroff, como hemos señalado anteriormente, mostrar al personaje en camino hacia su afirmación como sujeto.

Esta forma de dirimir la trama narrativa nos acerca nuevamente a la concepción de novela histórica que plantea Drucaroff, conscientemente alejada del proyecto hegemónico de este tipo de reescrituras sobre la participación de las mujeres en la historia, enfocadas solamente a un «reconocimiento tardío compensatorio e igualitario». Para la escritora la cuestión parte de la consideración del problema femenino de la *diferencia*, es decir: «Mirar el pasado para pensar el presente pero hacerlo al mismo tiempo como mujer, mirar un pedazo de nuestra historia de mujeres de tal modo que nos obligue a replantearnos nuestra situación hoy» (Drucaroff, 2005). En este sentido su propuesta se acerca a lo que Horacio Cerutti plantea respecto de la posibilidad de pensar hoy día en términos de utopía: «Es desde el presente que se plantean interrogantes al pasado con vistas a abrir un futuro alternativo. Se trata de un proceder utópico que incorpora la tensión utópica en el método mismo» (Cerutti,

1998: 141). A partir del convencimiento de que la literatura no es la historia, pero aceptando que sus entramados discursivos muestran apego a los contextos sociales y culturales, consideramos que desde el discurso narrativo se elaboran estrategias que sustentan valores y conducen a la aceptación de la diferencia. Diferencia que tienda a una ética intercultural entendida según Salas Astraín, «como una reflexión filosófica de los símbolos e imaginarios de estos mundos culturales y sociales caracterizados por la conflictividad y por la búsqueda de formas procedimentales articuladoras de los sistemas de valores, de sistemas de mediación y de sistemas de conciliación de intereses» (Salas Astraín, 2003: 30).

EN EL NOMBRE DE SALOMÉ

Por otra parte, nos ocupamos también de la novela *En el nombre de Salomé*, de la escritora dominicana Julia Álvarez²³⁷ publicada en inglés en el año 2000 y traducida al español en el 2002. A los diez años su familia emigra a Estados Unidos a causa de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) y, a partir de esa experiencia, adopta el

²³⁷ Julia Álvarez. Escritora, ensayista y profesora, nació en Santo Domingo en 1950.

inglés como instrumento de comunicación tanto oral como escrita. Este permanente estar entre dos mundos, dos lenguas, dos culturas lo señala la escritora en una entrevista de la siguiente manera:

Por accidente fui a parar en los Estados Unidos a la edad de diez años. Dominé el idioma inglés. Me convertí en una escritora americana; por «americana» quiero significar el hemisferio porque escribo en el idioma del hemisferio norte, pero el material de mis historias y poemas proviene de mis raíces en una pequeña isla del Caribe. Soy escritora de una diáspora, escribo historias de un mundo en la lengua de otro mundo para lectores que pueden ser aun de otro idioma y otro mundo [...]

Si nos detenemos en la palabra «diáspora» con la que ella se autodenomina, etimológicamente proviene del griego y significa diseminación, dispersión de individuos humanos que anteriormente vivían juntos. Por su parte, y a propósito de la interculturalidad, Dina Picotti sostiene que este término posee diversos sentidos, entre los cuales está el que engloba a aquellas que han sufrido la emigración de sus lugares de origen y que han podido mantener sus propios acervos culturales. A esto agrega el hecho de que los que sufren esta «dispersión » se encuentran privados de la normalidad y plenitud de sus posibilidades en la convivencia con los demás grupos de una sociedad (Picotti, 2006: 52). Julia Álvarez,

refiere hacia sí misma esta condición de sujeto diaspórico, intercultural en tanto reconoce la experiencia de vivir entre dos culturas y admite su lucha interna por asumir su identidad, es decir, recuperar las múltiples dinámicas de matrices culturales que dan lugar a la reconstrucción de procesos identitarios ²³⁸. En la entrevista sostiene explícitamente que «cuando era joven, tuvo la idea de tratar de «equilibrar» lo dominicano y lo americano en su vida, pero fue más y más difícil hacerlo. No fue posible separar, ni equilibrar estas experiencias». La autora manifiesta en estos términos el permanente cuestionamiento que sufren aquellos que conviven dentro de una cultura hegemónica pero resisten la pérdida de parámetros que perviven y actúan como matrices culturales profundas generadoras de otra forma de vida. Es decir, por un lado el anclamiento en un país y, por otro, la cuestión de la pervivencia de factores culturales que desatan el debate sobre una identidad fuertemente preservada, debate habitualmente ligado a lo que Renato Ortiz (1997) plantea respecto de la polémica sobre la llamada desterritorialización o las limitaciones de las visiones

²³⁸ Para sujeto intercultural ver: de Carvalho, «Sujeto intercultural» en Ascensión Barañano *et. al.* (Coord.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y Globalización*, Editorial Complutense, Madrid, 2007.

extranjeras en cuanto a la visión del otro. Esta desterritorialización forzada contribuye al desarraigo y al deterioro de las fronteras de la identidad étnica, social o cultural producto del intercambio de un sinnúmero de influencias que profundizan las desigualdades. Julia Álvarez es franca cuando declara que se considera diferente; parte de dos cosas, de dos culturas que generan diferencias visibles y no visibles y que en su caso particular están representadas por el sexo y la raza. No es nuestro propósito reconstruir todas las problemáticas que se derivan de estas consideraciones vivenciales, que señala la autora en sí misma, sino aproximarnos al texto literario, mediante una lectura analítica, a fin de señalar situaciones conflictivas que se plantean en él relacionadas con los aspectos apuntados.

En la novela la condición de sujeto intercultural y el conflicto de la diversidad tienen que ver con la reescritura de la historia de vida de dos mujeres que forman parte de la literatura dominicana. Los personajes, Salomé y fundamentalmente Camila, se encuentran en esa posición no solo por estar entre dos culturas, el caso de Camila –República Dominicana, EE.UU., Cuba–, sino que a ello se agrega la diversidad étnica y la equidad de género. Salomé representa la voz de la mujer

recreada desde una perspectiva testimonial, en una sociedad conservadora que reconoce sus méritos como poetisa para «cantar» la historia de la República Dominicana, exaltando los ánimos patrióticos en momentos de graves crisis políticas independentistas. Sin embargo, si bien sus textos son reconocidos públicamente no participa en la historia como sujeto político activo en tanto que, como mujer, ocupa un lugar diferente del masculino en el espacio público. El texto de Julia Álvarez cuestiona las barreras entre espacio público-espacio privado al recrear la vida de esta escritora del siglo XIX, notable precursora de la educación femenina en su país que trabajó, como se materializa en la novela junto al krausopositivista José María de Hostos, en la reforma de la educación hasta lograr la fundación de las Escuelas Normales e Institutos de Señoritas.

En el discurso, la posibilidad de referencialidad se establece por las circunstancias de enunciación y el contexto, situaciones y contenidos que se manifiestan en el mundo cultural posible creado por la autora. De esta manera, desde la perspectiva de la diversidad podemos leer las relaciones de género y poder en dos tiempos históricos diferentes de la constitución de la República Dominicana manifestadas en el

entrecruzamiento de historia y literatura. Por un lado la constitución del Estado nación-historia de Salomé, y por otro el tránsito modernidad mundo–historia de Camila. En ambos, la historia se teje junto con la literatura para recrear la vida de dos mujeres cuya representación permite a Julia Álvarez advertir que la tarea de una escritora es contar «las verdades» y no una única verdad que detenta el discurso historiográfico oficial. Al mismo tiempo, reflexiona sobre la responsabilidad del/la escritor/ra y el valor de la creación literaria en tanto espacio que viabiliza la recuperación de valores universales que implican entre otras cosas el respeto por la diversidad. De hecho Álvarez cuestiona la autoridad patriarcal en la construcción del discurso historiográfico oficial y critica la dependencia de un pensamiento hegemónico que ha construido una única versión de la historia. Ella dice:

De hecho, muchas veces disgustamos a nuestras comunidades o familias porque quieren que contemos la historia que desean escuchar sobre sí mismos. *Pero el trabajo de una escritora es contar las verdades que ella observa*, y si hace menos de ahí, es una escritora de alquiler, su visión está en venta, y por lo tanto, ya no le sirve de mucho a la familia humana. Esa escritora ha alquilado su ventana, la única que tiene para ver el mundo con claridad, para dejarse cubrir como una valla con publicidad pagada por otro cuyas ideas y visiones ella se encarga de promocionar. Ella ha incumplido su responsabilidad de decir lo que no escuchamos en ninguna otra parte, las cosas que no debemos olvidar o, de lo contrario, ponemos en

peligro a nuestra familia humana *No sé si habrán notado que utilicé el plural en la frase «contar las verdades que observo». No dije «la verdad». Por eso son portentosas las historias: por dar cabida a muchas verdades y realidades contradictorias entre sí.* (Álvarez. Discurso)²³⁹.

Desde una perspectiva histórico-testimonial, y a partir de esta concepción de la «verdad histórica», en la novela se recrean las vidas de Salomé Ureña (1850-1897) y de su hija Camila Henríquez Ureña (1894-1973). Ambas, desde dos tiempos diferentes, representan momentos de la historia que no fue contada, es la otra historia donde se funden el discurso político y público con el discurso privado de la experiencia cotidiana como estrategia de recuperación de la memoria. En el texto se plantea esta recuperación en dos planos diferentes. Por un lado la memoria colectiva que representa la suma de hechos reales que contextualizan los núcleos narrativos. Por otro, la historia individual, la de Salomé Ureña y de Camila Henríquez Ureña, utilizadas como estrategia para rebatir la historia «autorizada» y considerar las problemáticas de la inequidad étnica y de género. La voz autobiográfica de Salomé visibiliza la posibilidad de construir el hogar, su espacio íntimo, no como un ámbito cerrado sino infiltrado por sus propias experiencias del ámbito público, político y

²³⁹ Las cursivas más.

literario. Además, su origen mulato aporta otro aspecto de la diversidad que la estigmatiza. El origen étnico de Salomé es abordado desde la internalización de la cultura dominante que ha formado y atomizado las originarias en la isla. Así, el texto propone el encuentro cultural de dos pragmáticas que señalan distintos ejes identificatorios en funcionamiento, en las dos sociedades paralelas que se recuperan durante el desarrollo de la historia: la narración de la vida de Salomé y la de su hija Camila. En este sentido acordamos con Laura Alonso Gallo en cuanto sostiene que «Estos paralelismos, las divisiones en discursos dobles y las alteraciones del orden temporal confirman una vez más la revisión que hacen las escritoras latinas de la autobiografía tradicional a fin de defender políticamente su identidad» (2005). Los rasgos o ejes identificatorios se reconocen a partir de estrategias discursivas como la ironía que, en tanto crítica expandida contextualmente, reaparece en diversas ocasiones en el texto.

Así dice Salomé:

El matrimonio de mi madre y mi padre había contado con la suficiente aceptación de su familia, particularmente porque, si contabas desde el nacimiento de Ramona, mi hermana mayor, no cabía duda de por qué fue necesario. Pero si hubiese habido tiempo para discutir el asunto, los Ureña hubiesen sostenido una larga conversación con su

hijo Nicolás en la que le hubieran indicado que a pesar de que Gregoria era lo suficientemente blanca, y a pesar de que ella hablaba de su abuelo de Islas Canarias, no había más que mirar a su abuela y sacar sus propias conclusiones (p. 32).

O cuando el narrador en tercera persona reproduce el pensamiento de Camila:

Dicen que ella es más alta que su madre, más atractiva, aunque nunca ha estado segura de si este cumplido es un eufemismo que implica que es «más blanca, más pálida, más caucásica»... (p. 243).

Son varios elementos que confluyen para reconstruir hipótesis de interpretación e inferir, a través del diálogo en tercera persona, rasgos esenciales que marcaron la sociedad donde se desarrolló la vida de Salomé. Es significativo el fragmento en donde Camila, a propósito de su jubilación docente a los 65 años de edad en Estados Unidos, comienza a ordenar los papeles de su madre que ha atesorado durante mucho tiempo con la ayuda de Nancy Palmer. En el discurso narrativo se desliza, con sutil ironía, la crítica a la actitud de su padre respecto del blanqueamiento de la foto al óleo pintada después de la muerte de su madre. El diálogo entre ambas mujeres visibiliza y reproduce prácticas de

dominación y jerarquización de las clases sociales dominicanas por el color y por el sexo²⁴⁰.

«En realidad esa mujer tan bonita es una creación de mi padre. Tengo la fotografía de verdad en alguna parte»... «Él quería que mi madre luciera como la leyenda que él estaba creando», añade Camila. «Él quería que ella fuera más bonita, más blanca...» ¿Quiere decir que su madre era... negra? «Era lo que llamamos mulata. Una mezcla», le explica Camila. «Es increíble», dice la joven al fin, como si fuera lo menos increíble que pudiese decir (pp. 59-60).

Por otra parte, la construcción de la identidad de Salomé tiene que ver no sólo con su diversidad étnica sino con su trabajo de escritora y su rol como madre. En su contexto epocal – fines del XIX– se considera a la familia como instancia de realización personal y también de transmisión cultural. La doctrina difundida, la de un reparto de atribuciones según los sexos, exige una educación doméstica de las mujeres totalmente diferenciada de la de los hombres²⁴¹. Asimismo,

²⁴⁰ Para la cuestión del proceso de construcción de la identidad dominicana en relación con lo racial ver: Figueroa (2005).

²⁴¹ En el texto se explicitan estos aspectos relativos a la educación de la mujer: «En la escuela de las hermanas Bobadillas, las más grandes aprenden manualidades, que significa aprender a coser, a tejer y a hacer ganchillo; aprenden a leer el *Catón cristiano* y *Amigos de los niños* y *Fundamentos de todas las ciencias* (La tierra es un planeta que gira alrededor del sol) y memorizan lecciones de moral y cívica del manual *Moralidad, virtud y urbanidad*. Pero no aprenden a escribir pues así si reciben una carta de amor no podrán contestarla», (pp. 28-29).

su capacidad jurídica está controlada bajo la tutela del padre o del esposo. En el texto, Salomé logra ocupar un lugar en el espacio público, primero sin autorización de su padre y con el artilugio del seudónimo hasta que, posteriormente, se devela su verdadera personalidad. Su poesía es aceptada porque, sin conocer su sexo, ha despertado el sentimiento patriótico de aquellos que luchan por la liberación de su país y se la visualiza como símbolo de la Patria. Sin embargo, Salomé pasa de la dependencia del padre a la conyugal aceptada sin resistencia por su parte, aspecto que se denota en el control que el esposo ejerce sobre su producción escrita²⁴². Sin embargo, poco a poco el discurso narrativo muestra la voz autobiográfica de Salomé, que toma conciencia del valor de la palabra escrita y de su propia constitución como sujeto político, capaz de luchar también por la independencia de su país. Dice Salomé: «Pero secretamente me alegraba. La poesía, mi poesía, estaba despertando la conciencia política del país. En vez de permitir que los temores de mi padre me reprimieran, continué escribiendo poemas más audaces». (82) Estos poemas «más audaces» tienen que ver también con

²⁴² En la carta que Salomé, le escribe a su esposo Pancho, fechada 11 de julio de 1888 le dice: «Me acusas de ser atrevida en lo que escribo, eso no es una nueva inclinación mía, como bien sabes» (p. 257).

la expresión de experiencias subjetivas donde aparece el discurso amoroso. Estas temáticas provocan la crítica y la desvalorización por parte de su marido. El poema «Vespertina», que escribe cuando extraña a su marido durante un largo viaje que este realiza a París, ofrece un claro ejemplo de esta actitud:

Estos poemas personales son muy tiernos». Se inclinó y me besó la frente con gratitud. «Pero no debes malgastar tu talento cantando en clave menor, Salomé» Debes pensar en tu futuro como la poeta de nuestra nación. Queremos canciones a la patria, necesitamos himnos que nos saquen del marasmo de nuestro pasado y nos lleven al glorioso destino de ser la Atenas de las Américas (p. 210).

En este sentido, se visibiliza la ideología burguesa del siglo XIX que sitúa a la mujer en el hogar y con la imposición de determinados roles. Esta misma ideología establece que las diferencias biológicas determinan las capacidades y las conductas sociales e individuales, que deben ser respetadas para mantener el equilibrio entre las contribuciones de los dos sexos respecto del orden social²⁴³. Salomé Ureña constituye un caso particular, un ícono de la visibilidad de las mujeres, marginadas durante años en las historias literarias. En el caso de sus poemas, su trabajo profesional, son aceptados

²⁴³ Sobre trabajo y feminismo ver: Lavrín (2005)

públicamente en tanto tienen como función la exaltación de los valores revolucionarios, lo cual deviene en el reconocimiento de Salomé dentro de su propio contexto histórico.

La problemática de la diversidad se toca también desde otro nivel de conflictividad en el personaje de Camila, la hija de Salomé, en una situación espacial y temporal totalmente diferente. El texto retoma el momento en que Camila, a raíz de su jubilación va a abandonar Vassar College (EE.UU.), donde ha ejercido la docencia, para regresar a Cuba y a Santo Domingo donde, finalmente, muere. En este caso se plantea la diversidad en tanto importa un posicionamiento social y cultural en un territorio no de origen sino apropiado, a través de los usos y la mezcla de identidades colectivas que como ella conviven en los Estados Unidos. Camila, profesora y escritora como su madre²⁴⁴, fue en la historia literaria una ferviente defensora de los derechos femeninos que deja

²⁴⁴ Según Mercedes Santos Moray: «Camila era un ejemplo de esas mujeres de vanguardia que desmentían la incapacidad de las mujeres, y validaban su talento e inteligencia con decoro. Sin embargo, y muy bien lo sabía ella –como lo expuso en sus charlas ofrecidas en 1939– que la cultura, como la sociedad, eran espacios limitados para la mujer, reducida todavía al mundo privado del hogar, o sometida a la manipulación del placer del valor por la vía de la prostitución».

plasmados en su ensayo *Feminismo*²⁴⁵ presentado el 25 de julio de 1939 en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana. En la novela se agrega a la discriminación racial otro aspecto que atañe a la problemática de género, en tanto se sugiere su condición de lesbiana (Álvarez: 286). La diversidad sexual potencia su autocrítica, la nunca definitiva aceptación de su propia identidad sexual fuertemente reprimida por las tradiciones familiares y sociales.

Respecto de la problemática étnica, en el mundo posible construido por Álvarez se plantean prácticas de discriminación sufridas en este caso por Pedro Henríquez Ureña y Camila durante su estancia en Minneapolis,

²⁴⁵ Este ensayo fue presentado el 25 de julio de 1939 en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana. Allí dice Camila: «La historia del feminismo no es sino el lado femenino de esa cuestión eterna (la pugna entre las dos mitades de la humanidad), y por tanto es la historia de una lucha entre partes muy desiguales, porque, como quiera que consideremos el problema, tenemos que partir del hecho incontrovertible de que la mitad femenina del mundo se ha encontrado siempre en condiciones de inferioridad respecto de la mitad masculina...». Chiqui Vicioso, poeta, dramaturga y ensayista dominicana autora de la edición *La biografía: Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897): A cien años de un magisterio*. Ella señala que en el ensayo sobre feminismo, Camila «se retrata en la visión de género que aplica en prácticamente todos sus ensayos, en los cuales siempre analiza el papel de la mujer en el contexto social en que se desenvuelve».

Minnesota²⁴⁶. El discurso narrativo agrega así otro síntoma conflictivo referido a la discriminación racial, entendida como conductas y actitudes que confieren un trato sistemático de «inferioridad, perjudicial y/o agravante a determinadas personas o grupos sociales» (Barañano, 2007: 85). Estas conductas se sustentan en formas de pensamiento binario que son expresión de divisiones sociales (nosotros/ ellos) y actúan como fuente de interiorización de jerarquías. En el texto literario se denuncian situaciones discriminatorias, generadoras de conflictos internos al mostrar actores de la sociedad norteamericana, contextualizada entre las décadas del 20 al 50, que favorecen espacios de inequidad, de rechazo a la diversidad y donde no se articulan sistemas de mediación. En ese espacio Camila se presenta como un personaje dubitativo, constantemente presionada, buscando su identidad en un lugar de profundas asimetrías, atada fuertemente a los lazos de su madre y a la tradición familiar de los Henríquez Ureña. Puede aceptar su identidad cuando a los setenta y nueve años, estando en Santo Domingo sabe que va a morir y asocia su propia vida con la de su madre Salomé. Se asume a sí misma como educadora y reformadora social

²⁴⁶ Ver capítulos: FIVE, «Love and Yerning». Washintong, D.C. 1923 y SIX «Faith in the future», Minneapolis, Minnesota, 1918..

por el valor que otorga a la enseñanza de la literatura, a la que su amiga Nora denomina «liberatura» (Álvarez: 401). Esta forma de concebir la producción literaria se identifica con el pensamiento latinoamericanista de Martí, que se recrea en el último tramo de la novela asociado con la búsqueda de una Latinoamérica que no sea igual al vecino país del norte porque representa «un mundo sin suficiente alma o espíritu» (Álvarez: 394)

El infierno prometido y *En el nombre de Salomé* abordan desde distintas perspectivas cuestiones que tienen que ver con prácticas discriminatorias, de no reconocimiento de la diversidad e invitan a considerar, en el caso de Elsa Drucaroff, la posibilidad de «insertar utopías en conflicto con el pasado atroz [...] para construir una contradicción imaginativa», lo que ella llama memoria utópica. Es decir, semiotizar una memoria femenina alternativa que podría haber dado otro resultado, sugiriendo así que el pasado no es inamovible. Por otro lado, renovar el discurso de la identidad dominicana desde la diáspora le permite a Julia Álvarez el tratamiento de la diversidad étnica y cultural como paso necesario para construir un espacio de expresión intercultural donde se excluyan las prácticas de sectarismo, se favorezcan

los procesos de reconocimiento y de diálogo fundamentales en todas las sociedades humanas.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Yamandú (2005). «Sujeto», en: Ricardo Salas Astráin (coord). *Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*. Vol. III. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, p. 987.

ALONSO, Gustavo. «Traficantes de pieles. Una historia de la explotación sexual en la Argentina». *Escritos documentales*. Documents and Settings\Administrator\Movimiento Documentalistas - Argentina.mht

ALONSO GALLO, Laura P. (2005). *La Ventana*. Portal informativo de La Casa de las Américas, junio. <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php.name>

ÁLVAREZ, Julia (2003). *En el nombre de Salomé*. Traducción de Dolores Prida. Buenos Aires: Alfaguara.

ÁLVAREZ, Julia. «Quisiera yo tocar», discurso pronunciado durante la entrega del premio *Honoris Causa* en la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Traducción de Hache, Ana Margarita. Revisada por Ruth Herrera. En: <http://www.pucmmsti.edu.do/biblioteca/DomDestacados/JuliaAlvarez/Discurso.htm>

ARPINI, Adriana (2006). «Diversidad e integración en la experiencia filosófica latinoamericana», en: Walter Kohan (Compilador). *Teoría y práctica en filosofía con niños y jóvenes. Experimentar el pensar, pensar la experiencia*. Buenos Aires: Novedades Educativas, pp. 229-236.

BARAÑANO, Ascensión; GARCÍA, José Luis *et al.* (2007). *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense. Biografía de Julia Álvarez en: <http://www.pucmmsti.edu.do/biblioteca/DomDestacados/JuliaAlvarez/Biografia.htm>

BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, p. 234.

CERUTTI, Horacio; SOBREVILLA, David (1998). *Filosofía de la cultura*. Madrid: Ed. Trotta. CSIC (ed), p. 141.

CHEJTER, Silvia (2005). «Prostitución: ayer y hoy». Labrys estudios feministas ag/dic.

DE CARVALHO, José Jorge (2007). «Sujeto intercultural», en: Ascensión Barañano *et al.* (Coordinadores). *Diccionario de relaciones Interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense.

DRUCAROFF, Elsa (2005). *Por una memoria utópica (Apuntes para una novela histórica femenina)*. En: Betancur, Patricia. «Lab05/Género», Centro Cultural de España, Montevideo.

FIGUEROA, Ramón (2005). «Fantasmas ultramarinos. La dominicanidad en Julia Álvarez y Junot Díaz». *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, (212), pp. 731-744.

FRIERA, Silvina (2006). «Los prostíbulos eran como fábricas a destajo». Entrevista *Página 12, Cultura*, 15 febrero.

LAVRÍN, Asunción (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Trad. María T. Escobar Bunge. Santiago, Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

MARSHALL, Berman (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ORTIZ, Renato (2000). *Modernidad y espacio. Benjamín en París*. Bogotá: Norma.

ORTIZ, Renato (1997). *Mundialización y Cultura*. Buenos Aires: Alianza.

SANTOS MORAY, Mercedes; PORTUGAL, Ana María y HENRÍQUEZUREÑA, Camila. «Maestra de la cultura latinoamericana». Fuente: www.mujereshoy.com/secciones/

VICIOSO, Chiqui. *Escritores dominicanos. Página dedicada a la promoción de escritores dominicanos*. <http://www.escritoresdominicanos.com/chiqui.html>

Épicas femeninas. *Latidos de Caracas* de Gisela Kozak y *Cien botellas en una* ***walled* de Ena Lucía Portela**

ANA TERESA TORRES
Caracas Pen de Venezuela

Autora venezolana nacida en Caracas. Entre muchos libros que ha publicado debemos mencionar que es autora de dos novelas: *El exilio en el tiempo* (1990), Premio Municipal de Narrativa y Premio de Narrativa del Consejo Nacional de la Cultura; y *Doña Inés contra el olvido* (1992), Premio de Novela de la I Bienal Mariano Picón Salas y premio Pegasus de Literatura. Además, en el campo psicoanalítico ha publicado *El amor como síntoma* (1993), *Territorios eróticos* (1998) y *Elegir la neurosis* (2002).

Ha sido residente de la Fundación Rockefeller en Bellagio (Italia), y en 2001 recibió el Premio de la Fundación Anna Seghers de Berlín por su obra general.

Me propongo un diálogo entre las novelas *Latidos de Caracas* (2006), de la caraqueña Gisela Kozak (1963), y *Cien botellas en una pared* (2002), de la habanera Ena Lucía Portela (1972). Ambas pertenecen a países cercanos; son ellas también cercanas generacionalmente, y las dos novelas fueron escritas en la década de los noventa, recibiendo la primera el Premio de Narrativa Alfredo Armas Alfonzo, en Venezuela, y el Premio Jaén de Novela, en España, la segunda. Rafael Rojas (2006) sitúa la novela de su compatriota en el poscomunismo cubano, y probablemente esta referencia ha marcado mi lectura. Sin duda, la perspectiva de las diferencias políticas que marcan los dos contextos está presente en mis observaciones.

En una primera aproximación destaco que Portela conserva consistentemente la estructura oral del relato caribeño, al estilo de Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, también muy frecuente en la narrativa puertorriqueña, y en un tiempo anterior, en Venezuela. Me refiero a esa oralidad desatada, que salta de un tema a otro, de la alegría a la tristeza, del humor a la sordidez, a los juegos de palabras, y a la profusión de asociaciones y referencias, desde una voz protagónica que habla sin pausa. Todo ello, debe decirse, controlado con buen

pulso narrador que permite al lector seguir con gusto la aventura de la trama. Kozak se sitúa en la acera opuesta. Sin despreciar la coloquialidad, el humor, los contrastes sentimentales de los personajes, y ese abigarramiento de situaciones que de alguna manera nos determina a los que pertenecemos a estas latitudes de la cuenca del Caribe, su escritura luce francamente posboomiana, en un ejercicio conciso y distante. No conozco otros textos de Ena Lucía Portela –ni de sus compañeros de generación–, de modo que no puedo prejuzgar si su tratamiento es una característica común a sus obras anteriores y, en general, a la actual narrativa cubana (isleña o extraisleña), pero lo que me gustaría sugerir es que, precisamente, este contraste me hizo evidente el cambio sustancial en lo que podría llamarse «estilo latinoamericano» de hablar, que se ha producido en la narrativa venezolana desde hace ya unas cuantas décadas, y que conduce a textos ceñidos, contorneados, y hasta cierto punto lacónicos.

Sigamos con los títulos. «Cien botellas en una pared» es una rima con sonsonete como sería «Y siempre tengo mi real y medio». Dice así: «cien botellas en una pared... si una botella se ha de caer... noventa y nueve botellas en una pared»,

continuando hasta cero. Es el título de la novela de Linda Roth, judía, feminista, lesbiana, y con pasaporte extranjero, que funge de *alter ego* de la narradora, su mejor amiga, de nombre Zeta. Sin embargo, nada en el título nos remite a alguna referencia que le dé sentido; y es que ese sentido, me parece comprender, está en la propia estructura de la novela: una circularidad que aprisiona a los personajes. Al final de todas sus historias –pues se trata de un libro por el que pasean numerosos personajes– tenemos la impresión de que todos, incluyendo a la narradora, dan vueltas por una ciudad sin fin, repitiendo variaciones que, al final, son una constante de lo mismo. No porque la novela sea repetitiva –por el contrario, es muy imaginativa y cambiante–, sino porque los personajes no parecen avanzar, detenidos en un *ritornello* similar al de las botellas que disminuyen o aumentan. Quizás una metáfora de la isla. Esta es, desde luego, una apreciación mía, un efecto que me produce su lectura; desconozco cuáles sean las ideas políticas de la autora, más allá de las salpicadas críticas que se muestran en el texto. Valga este ejemplo:

–Nos enseñan a comer mangos... –empezó la sublime embustera, nueve años después, su segundo parlamento–. No, no. Así no. Tal vez «enseñar» no sea el vocablo más adecuado –escritora al fin, siempre la preocupa el vocablo más adecuado–. Más bien *nos programan* para comer mangos. Da igual si los comemos bien o mal, poco o

mucho, con gusto o a disgusto: la cuestión es comerlos. Mangos o nada. Nos programan para no admitir ninguna otra posibilidad (p. 75).

El mango alude también a un doble sentido, porque «comer mangos » es traducido por tener relaciones heterosexuales, y «comer guayabas » por tener relaciones homosexuales. Sin que pueda calificarse de novela lésbica, sin duda el tema está muy presente; desde la referencia a que en algún momento la homosexualidad estuvo penada, hasta la descripción de un submundo gay al que Zeta acude guiada por Linda, y donde conoce a las chicas que lo frecuentan, algunas no porque sean lesbianas sino porque no tienen adónde ir a divertirse.

Este sentimiento de repetición inútil de una vida circular, me parece bastante evidente en la siguiente cita:

Yo entendería esto si mi vida –dice ella– tuviera algún sentido más allá del simple estar ahí, en el revoloteo (p. 100).

Latidos también es una palabra que indica repetición, pero en este caso, del bombeo vital, del ritmo indispensable para continuar. Por más que haya ratos de decepción en esta novela, una perspectiva de sentido la atraviesa. Sarracena, la protagonista, siempre va a alguna parte; de buen o mal

humor; triste o erotizada; entusiasta o insatisfecha, pero siempre dirigida a un objetivo. No «revolotea», avanza.

Vayamos ahora al plan de la novela. Kozak arranca de esta manera:

Sarracena ha asumido que nada es posible sin un guión o al menos un buen escenario y una sencilla coreografía (p. 11).

En lo que califica como «el primer gran parlamento de Linda Roth», Portela le hace decir a Zeta:

Ella quería componer sus propios guiones, inventar sus propias mentiras y engañar a todo el mundo. Ella quería ser una consumada farsante, una sublime embustera. Ella quería ser escritora (p. 74).

Curiosamente, Sarracena es arquitecta, pero propensa a las descripciones literarias de Caracas. Zeta no tiene ninguna profesión definida, salvo ser la receptora de los propósitos literarios de Linda. Finalmente, detrás de sus máscaras, el plan en ambas novelas coincide en sugerirnos, dentro de una suave metaficción, un guión basado en el recorrido de la distopía de sus respectivas ciudades. Ciudades que no son escenografía, no se presentan como decorado, sino que aspiran a ponerse en primer plano; ambas protagonistas

parecen más bien ser las guías que quieren mostrar cómo la viven, y cómo ellas son el resultado de vivirla.

Para Rafael Rojas (2006), en el caso de Portela, «la literatura cubana produce, así, otro discurso turístico: aquel que entrelaza el venero exótico de la ciudad con el peligro, la miseria y la violencia» (p. 373). Nosotros podríamos añadir, paralelamente, que Kozak utiliza el pretexto de un guión erótico –los improbables amores entre Sarracena con Andrés, un chico más joven que ella– para mostrarnos «una ciudad que décadas atrás quiso sorprender a quien la mirase y regocijarse en la grandilocuencia» (p. 14). Zeta nos habla de un imaginario esplendor que no conoció y que supone en algunos restos; Sarracena piensa en «el deterioro de un imaginario suntuoso». Pareciera una coincidencia, pero es sólo aparente. Sarracena, definiéndose como una «caraqueña integral», establece un recorrido lo suficientemente intensivo para que la acompañemos en su ir y venir por el valle de Caracas, mirando los barrios, las urbanizaciones, las autopistas, el río, la montaña, los íconos urbanos, y sobre todo, sus locales nocturnos preferidos –todos los nombres estrictamente ciertos–, en una marcha que, si bien siempre destaca el caos y la pobreza, es un viaje feliz: «Estaré

contenta y que me perdonen los muertos de mi felicidad», es una frase repetida. Una posible lectura de la novela es el elogio a Caracas desde la perspectiva noventista, es decir, de los que llegaron a amar a la ciudad en la reconstrucción de la pérdida imaginaria de un esplendor pasado, del que nadie verdaderamente ha sido testigo.

La protagonista de Portela vive en lo que supone un palacete de El Vedado, en la esquina de Martillo Alegre (no sabemos si el nombre es real, pero su tono irónico lo desmiente), y al fabular la historia del palacete y su genealogía (era de un marqués de los tiempos del Cid), se va paulatinamente transformando en casa de huéspedes para artistas de cine, y luego en casa de vecindad. Sus cambios de nombre son elocuentes: después de los «años duros», pasa a llamarse Villa Miseria, Beverley Hills, La cueva de las putas y los maricones; su lugar preferido es el bar de Panholo, antro de marihuana y alcohol, situado en la misma esquina. Hay, sin duda, un cierto regodeo en mostrarnos irónicamente lo hiriente: el hambre, la vigilancia de los vecinos, la violencia callejera, los suicidios y la pobreza, que ha llevado a Zeta a proponerse eventualmente como jinetera. Sarracena, por el contrario, es jineta preparada a ser feliz como sea, y a pesar

de sus quejas de funcionaria pública mal pagada, vive lo que considera su única pasión: el presente. En cierta forma, Zeta también: «Lo que importa es vivir (no interesa para qué, no hay que preguntarse para qué, sólo vivir)» (p. 79).

El recorrido de Sarracena no sólo es gozoso, sino abierto, iluminado. *Latidos de Caracas*, a pesar de sus referencias a la nocturnidad, es una historia que transcurre a plena luz del día. Por instantes, las precisas acotaciones del espacio urbano nos hieren como si desde las palabras se reflejara el sol de la primera tarde sobre las torres de Parque Central. Sarracena atraviesa Caracas dispuesta «al combate y al relajo », pero sobre todo haciéndonos saber que ella no tiene nada que temer ni que ocultar. En *Cien botellas...*, por el contrario, los encuentros eróticos pertenecen a un mundo subterráneo —el apartamento gay de Centro Habana; la noche sobre el malecón—, pero no porque la sexualidad esté prohibida, sino porque la vida pareciera refugiarse de la luz, y los personajes protegieran su intimidad en la «otra historia», la que se opone a «lo que pudiera llamarse, como el filme argentino, “la historia oficial”. La única aceptada, la menos horripilante. La visible» (p. 268).

Veamos ambos finales:

En *Cien botellas*...:

Por ahora trato de olvidar, aun cuando me temo que esa imagen del ángel de la muerte, una figura taciturna, esbelta, vestida de negro, que se desliza entre las sombras y se acerca a mi duermela para advertirme que la ventana está abierta, no me abandonará jamás (p. 283).

En *Latidos*...:

El loco se acerca. Cuando está a punto de caer sobre Sarracena, Andrés llega, mojado de pies a cabeza, y lo aparta empujándolo con una mano. ¿Y si la cobardía se fue asustada de la ciudad sin luz? (p. 115).

En la primera, el ángel de la muerte señala una ventana abierta, mas su propósito es ambiguo. ¿Abierta para escapar o abierta para seguirlo? El amante o victimario de Zeta, caricatura del macho violento y maltratador, ha desaparecido por una ventana, sin que quede aclarado si fue un suicidio o un homicidio; en ese caso probablemente la asesina fue Zeta. En la segunda, también un personaje extraño a los protagonistas hace su aparición: «un loco mugriento [que] grita, amenazas, tiene una botella en la mano y se acerca», pero Andrés, como otro ángel, en este caso de la guarda, irrumpe en la escena y desafía la violencia. No sabremos del futuro de Andrés y Sarracena, pero comprendemos que seguirán, separados o juntos, su aventura.

En ambos casos, las novelas consiguen su propósito: contar su efímera travesía en la historia de sus dos ciudades y hacernos sentir cómo puede ser la vida de unas mujeres decididas a atravesarlas.

BIBLIOGRAFÍA

KOZAK, Gisela (2006). *Latidos de Caracas*. Caracas: Alfaguara.

PORTELA, Ena Lucía (2003). *Cien botellas en una pared*. La Habana: Ediciones Unión.

ROJAS, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.

La mirada infantil en *Nilda de Nicholasa Mohr*

LUZ MARINA RIVAS
Universidad Central de
Venezuela
Caracas, Venezuela

(Bogotá, 1958) es profesora titular de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar. Ha publicado *La historia en la mirada* (1997), un conjunto de trabajos críticos sobre Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres y *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana* (2000). Actualmente coordina la Dirección de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV y ha sido profesora invitada de las universidades de Los Andes, Carabobo y Salamanca. (España)

La mirada infantil del exilio, del choque cultural, de la historia que se filtra por las rendijas de la vida cotidiana en un país extraño resulta, en ocasiones, más elocuente para representar los desencuentros del inmigrante. La autora de origen puertorriqueño Nicholasa Mohr, una de las autoras «latinas» o «hispanas» más leídas en Estados Unidos, que, como resultado del mestizaje cultural, escribe en inglés ficciones sobre su cultura de origen, elabora una ficción de la migración en la novela *Nilda* (1973), asumiendo la mirada de una niña puertorriqueña que llega a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial.

La dificultad de la adaptación, el miedo que se propaga en el colectivo que rodea a la familia, la manera como se conforma el barrio, el sueño americano, la dificultad de la nueva lengua, todo ello constituye un testimonio histórico, vista la historia desde abajo, desde la vivencia anónima de una familia latinoamericana intentando insertarse en lo que era probablemente entonces la capital del mundo occidental. El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación colectivo, desarrollado por la Maestría en Literatura Comparada de la UCV, sobre las narrativas del desarraigo producidas por escritores de origen caribeño. A partir de las

teorías de la literatura comparada, así como de los estudios de género y la teoría de la intrahistoria, se analiza esta obra que, como toda la producción narrativa de los descendientes de inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos, nos obliga a repensar la configuración de lo que llamamos literatura latinoamericana.

En la Literatura Comparada, una de las vetas más importantes de la investigación, o la fundamental, según Armando Gnisci (2002), está constituida por los estudios de la imagología. Tal como la define este autor,

Por imagología se entiende, pues, el estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor. El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en que vive (p. 349).

Esto, por supuesto, supone un juego de miradas, al decir de Gnisci, *una comparación continua que va de la identidad a la alteridad*, pues hablar del Otro implica hablar también de uno mismo. Daniel Henri Pageaux (1994) añade que la

imagen del extranjero entraña la necesidad de considerar el concepto de *imaginario*, o más concretamente, *imaginario social*, en lo que respecta a la representación del Otro. Este imaginario tiene que ver con una toma de conciencia de un *Yo* con respecto a *Otro*, de un *Aquí* con respecto a un *Allá*. La imagen, entendida en este contexto, es *la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural* (p. 104). Entendemos entonces como *imaginario social* las imágenes que comparte un colectivo social sobre sí mismo y sobre la alteridad. Todo ello se relaciona con la historia de las mentalidades o de las ideas, que según Pageaux, constituye un complemento obligado de la imagología.

La insistencia en la idea de las imágenes implica entonces la acentuación de un elemento muy importante en la construcción de las narrativas del desarraigo: la mirada. La mirada es la asunción de un punto de vista permeado no sólo por el imaginario social, sino también por la subjetividad de lo que mira, por los juicios sobre lo mirado que van construyendo las imágenes de identidad y de alteridad en el interior del texto literario. Evidentemente, la literatura convive con múltiples otros textos de la cultura, dialoga con

ellos y muestra, a través de diversos proyectos estéticos, cómo se configuran los múltiples discursos acerca del Yo y del Otro.

Por esta razón, dentro de un mismo grupo social puede haber coincidencias en la elaboración de las miradas, e incluso en las formas estéticas elegidas para plasmarlas. Los inmigrantes puertorriqueños en Nueva York y sus descendientes, los llamados *nuyoricans*, han ido construyendo una cultura diferente a la cultura originaria, en tanto que el paisaje urbano en el que se han desarrollado es distinto, así como la lengua y las formas de convivencia con la sociedad que los ha recibido. La palabra *nuyoricán* identificó de manera especial el movimiento literario de un grupo de poetas puertorriqueños de segunda generación cuyas obras aparecieron en los años sesenta y setenta. Se trataba de una poesía con un alto contenido político, en la que se desmitificaba el sueño americano y se denunciaban las condiciones infrahumanas de los puertorriqueños que emigraron a Nueva York masivamente en los años cuarenta. Entre estos poetas pueden mencionarse los nombres de Miguel Algarín, Sandra María Esteves, Lucky Cienfuegos, Pedro Pietri, quienes ya escriben en inglés, su lengua de

formación, pero el español presta sus vocablos entrañables en la construcción de un espacio propio de identidad:

Aquí se habla Español all the time
Aquí you salute your flag first
Aquí there are no dial soap commercials
Aquí tv dinners do not have a future
Aquí men and women admire desire
and never get tired of each other
Aquí Qué Pasa Power is what'happening
And to be called negrito
means to be called LOVE.
(Pietri: 136-38, citado por Aparicio, 1993: 27)

Ahora bien, nuyorican, como lo explica Frances Aparicio (1993), ha pasado a ser un nombre genérico. Los narradores de la época comienzan escribiendo sobre *El Barrio*. Se refiere al Spanish Harlem de Manhattan, East Harlem o El Barrio, que se extiende de la calle 96 a la calle 125, limitando con el Upper East Side, la Quinta Avenida, el Central Park y el Barrio de Harlem, donde se asentaron los primeros inmigrantes puertorriqueños desde los años cuarenta. Los textos son, en su mayoría, autobiográficos. Se prefiere la novela de formación o *bildungsroman*. Entre los narradores más importantes de los años setenta, aparte de Nicholasa Mohr, se encuentran Piri Thomas, Manuel Manrique y Lefty Barreto, entre otros. Cabe destacar, entre las obras de Mohr, *Nilda* (1973), *El Bronx remembered* (1975), *In Nueva York*

(1977), *Felita* (1979), *Rituals of Survival: A Woman's Portfolio* (1985), *Going Home* (1976), *All for the Better: Histories of El Barrio* (1993), *Nicholasa Mohr: Growing Up Inside the Sanctuary of my Imagination* (1994), *The Song of El Coqui and other tales of Puerto Rico* (1995), *The Magic Shell* (1995), *Old Letivia and the Mountain of Sorrows* (1996), *A Matter of Pride and Other Stories* (1997), *Untitled Nicholasa Mohr* (1998).

Nilda se adelanta a obras de autoras como Judith Cofer, Sandra Cisneros, Cristina García, Julia Álvarez, Esmeralda Santiago o Alba Ambert, de origen latinoamericano, autoras de los años ochenta y noventa, quienes han escrito textos ficcionales de corte autobiográfico, donde la mirada de género se introduce en la vida cotidiana de los personajes y elaboran subjetividades femeninas que escrutan desde su lugar tanto el mundo de afuera como la intimidad familiar.

Nilda, el personaje principal, es una niña cuya vida entre los diez y los catorce años se va narrando a manera de crónica. La novela se va dividiendo en partes que se abren, como los diarios, con una fecha; por ejemplo: *7 de diciembre de 1941*. La vida narrada, en apariencia, es una vida en la que no pasa nada, mientras, como telón de fondo, la Segunda Guerra

Mundial se desarrolla lejos, muy lejos, como dirán los amiguitos. Al fin y al cabo, los japoneses no querrán viajar tanto para hacer la guerra, como le dice a Nilda un amiguito. Sin embargo, ello no pondrá a El Barrio a salvo de la violencia. Nilda tiene diez años: vive con su madre, tres hermanos varones (el cuarto se ha ido de la casa para unirse a una banda de narcotraficantes) y su padrastro. Su madre se representa como una matrona conservadora y católica, con gran determinación y protectora de su familia. El padrastro enfermo, español republicano inmigrante, ateo y comunista, hace de figura paterna para Nilda, cuyo padre biológico apenas conoce. Se añade a la familia Sophie, la novia del hermano ausente, que llega al pequeño apartamento embarazada. Sophie, de origen centroeuropeo, ha sido expulsada por su propia madre de su casa, pues la madre no acepta el embarazo de la hija, menos tratándose de un padre *nigger*.

Los personajes sufren diversas formas de violencia: la que tiene que ver con la pobreza, la violencia de las bandas, y la discriminación por su origen, que resulta desde la mirada de una niña la más terrible. Así, en una salida con su madre, cuando esta la deja esperando en la calle, Nilda observa unos

puntos rojos en el pavimento. Como un juego, comienza a seguir los puntos rojos, que se van haciendo más abundantes. Juega imaginando que aparecerá un dibujo si los va uniendo mentalmente con una línea, pero los puntos rojos terminarán en un charco de sangre y en un hombre con el vientre abierto por una puñalada que pide ayuda en la entrada de un edificio. La imagen de este hombre permanecerá en la memoria de la niña. El contraste entre la inocencia del juego y la aparición brutal de la imagen del hombre con la mano ensangrentada sujetándose el vientre produce un efecto de violencia mayor. La violencia urbana de los barrios marginales, una temática muy recurrente en la narrativa escrita por hombres, aparece en esta novela como un telón de fondo del entorno, siempre amenazante. En algunas escritoras, como Alba Ambert, la violencia más amenazante es la doméstica.

La violencia de las instituciones también se expresa desde la mirada infantil. Al principio de la novela, Nilda es enviada a un campamento vacacional pobre, administrado por la Iglesia Católica. La llegada de los niños, luego de un viaje en autobús por el campo, en el que Nilda compara las casitas iguales, con su porche y su jardín, con los apartamentos de su vecindario, es verdaderamente frustrante. Los edificios grises en franco

deterioro, los charcos, la comida insípida y la voz autoritaria de monjas y sacerdotes que indagan si hay niños judíos en el grupo, que obligan a guardar silencio absoluto, que ordenan tomar un laxante para recibir la comunión en estado de pureza, provocan en la protagonista un miedo y una impotencia grandes. Entonces pide en oración el milagro de que por alguna razón pueda regresar a su casa. La experiencia de ser el Otro se hace por vez primera muy nítida:

Nilda sat at one of the tables and daydreamed that she was back home. She missed her familiar world of noise, heat, and crowds, and she missed her family most of all. All the nuns, priests, and brothers were very white and had blue or light brown eyes. Only among the children were there dark faces. She wondered if Puerto Ricans were ever allowed to be nuns, fathers, or brothers (p. 17).

De la misma manera la niña explotada de la novela *Porque hay silencio* (1997), de Alba Ambert, se sorprenderá al conocer maestras puertorriqueñas al regresar en su adolescencia a la isla, pues en Harlem siempre creyó que el destino de los puertorriqueños sería siempre el de los trabajos más desagradables y peor remunerados. Se aprecia en estos personajes una temprana conciencia de su pertenencia a un grupo marginado socialmente. En *Nilda* no se busca la integración. Vamos notando a lo largo de la misma cómo la mirada infantil va cuestionando y se va haciendo consciente

de las injusticias sufridas por su grupo social. En la oficina de asistencia social, donde su madre solicita una ayuda económica en vista de la enfermedad grave de su marido y de su imposibilidad de trabajar ella misma al tener que ocuparse de una familia grande, la niña que acompaña a la madre escruta a la trabajadora social, que con frialdad humilla a su progenitora y a ella misma. Al principio, la empleada, desde el prejuicio, se dirige a la niña y no a la madre, para preguntarle si su madre habla inglés. La madre contesta en inglés y la niña observa la piel traslúcida de la mujer, su pelo rubio arreglado, sus movimientos mecánicos. La compara con un muñeco de celofán. El hecho de que su madre se sintiera incapaz de protegerla de las agresiones verbales de la burócrata, que examina la limpieza de sus uñas e indaga por qué no está en el colegio en horario escolar, le duele terriblemente a Nilda., quien imaginará una venganza. Matará a la mujer con la lima de uñas que le ha obligado a aceptar con desprecio y no saldrá una gota de sangre, porque la mujer no la tiene.

Esta simple respuesta de la imaginación infantil mueve a la reflexión sobre el juego de miradas. La burócrata no atiende a una madre en problemas ni a su hija: tiene enfrente de sí un

prejuicio y un desconocimiento absoluto de la realidad social vivida por personas del grupo social representado por esa madre y esa niña. Su indagación acuciosa acerca de los posibles miembros de la familia que puedan trabajar le cierra la capacidad de escuchar los problemas. La necesidad de la madre de llevar compañía, aunque sólo sea la de una niña, para realizar una diligencia difícil resulta absolutamente inexplicable ante una mujer que sigue un rígido protocolo de reglas generales. Las observaciones de la niña: movimientos mecánicos, mujer que parece de celofán, ausencia de sangre en sus venas, van dejando ver la percepción del Otro como un ser caracterizado por la frialdad y la insensibilidad.

La escuela también se somete al escrutinio de la mirada de Nilda, quien describe a la maestra gris que recita lecciones de historia en las cuales no tienen lugar los inmigrantes y la gloria de Norteamérica se debe a la determinación de los blancos que hicieron avanzar la civilización sin dejarse amilanar por los indios. La civilización se impuso sobre la barbarie. La mirada sobre los indios de esta historia oficial los representa como salvajes sin remedio. Ello justifica la conquista de los blancos. Ahora bien, los niños que reciben las clases son hijos de las minorías y no herederos de esos

blancos cuya gesta se celebra. La maestra cada día saca galletas y leche, que les vende a los niños durante la hora de la merienda. Prohíbe que los que pueden comprar la leche y las galletas los compartan con los niños que no tienen dinero. Nilda nunca tiene cómo comprarlos y se le hace agua la boca mirando las codiciadas galletas. En su imaginación, ella se hace adulta y compra montones de galletas que se niega a compartir con la maestra anciana y empobrecida; es decir, invierte las condiciones de sumisión. Puede notarse cómo en la pequeña niña hay una clara conciencia de la injusticia. La escuela no funciona para ella como un agente de aculturación. Su certeza interior de sus propios valores y los valores familiares en ningún caso la hace envidiar o añorar ser el Otro.

La policía también actúa con factor de represión sobre el colectivo puertorriqueño. En un verano muy caliente, al comienzo de la novela, unos vecinos abren un hidrante para refrescarse. La travesura tiene como respuesta la violencia verbal de los policías que se presentan a los pocos minutos e insultan a los puertorriqueños, básicamente por su origen:

«Shit. God damn you bastards, coming here making trouble. Bunch of animals. Listen, don't pull that shit again. You're acting against the law. If this happens again,

one more time, I'm going to arrest all your asses! The whole God damned bunch of you spicks». (...) She did not want to be near the policemen; she wanted them to disappear (p. 6).

Como bien lo anota Pilar Bellver Sáez (2006) en un trabajo sobre esta novela, el hecho de que Nilda cuestione las injusticias es el primer paso hacia su maduración. En esta novela de formación no se busca la asimilación, sino la conformación de una cultura propia y diferente. La isla de Puerto Rico es una referencia lejana, parte del mundo de los padres. La cultura de El Barrio ya es una cultura distinta. Los padres de Nilda la ayudarán en ese proceso de hacerse una estadounidense con un bagaje puertorriqueño. Su madre insiste en la necesidad de que estudie para que no tenga que limpiar casas en el futuro. Los valores positivos de la familia son realzados y apreciados por Nilda frente a los de otros grupos sociales, como la familia centroeuropea de Sophie, que la echa de su casa por estar embarazada. La madre de Nilda la acoge, pues al fin y al cabo, será la madre de su nieto. La familia como factor de protección y afirmación de la identidad será el punto de partida para el encuentro con otras otredades.

La defensa del español en una novela escrita en inglés será muy significativa. Nilda defiende su forma de hablar frente a una niña española que se burla de ella. Por otra parte, el texto de la novela está salpicado de frases en español, precisamente en los momentos de mayores demandas emotivas de los personajes.

Finalmente, los valores familiares que tienen que ver con la práctica de la caridad, la protección del débil, la generosidad, heredados de un acendrado catolicismo (expresado en los altares hogareños, con sus velas siempre encendidas), harán que Nilda se encuentre con otras otredades: una niña huérfana, una niña griega, que también sufren de discriminación. Eventualmente, Nilda se irá afirmando como individuo, haciendo suyos los valores de la libertad y el esfuerzo personales propiamente valores exaltados por la educación estadounidense, abriéndose a la complejidad de la sociedad que le toca vivir sin sacrificar los valores recibidos por la familia. Al término de la novela, con la muerte de sus padres, que han sido sus guías, Nilda parece preparada para asumir su identidad como miembro de una comunidad nueva y diferente: la de los *nuyoricans* en Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

MOHR, Nicholasa (1986). *Nilda*. Houston: Arte Público Press.

Indirecta:

APARICIO, Frances (1993). «From Ethnicity to Multiculturalism: An Historical Overview of Puerto Rican Literature in the United States», en Nicolás Kanellos y Claudio Esteva-Fabregat. *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*. Houston: Arte Público Press e Instituto de Cooperación Iberoamericana.

BELLVER SÁEZ, Pilar (1986). *Nilda* de Nicholasa Mohr. El bildungsroman y la aparición de un espacio puertorriqueño en la literatura de los EEUU». *Atlantis* 28-1, 101-113. Disponible en www.atlantisjournal.org/Papers/28_1/P.Bellver.pdf. Consulta: 05-04-08.

GNISCI, Armando (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica. Primera edición en italiano: 1999. Traducción de Luigi Giuliani.

PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). «De la imaginaria cultural al imaginario», en *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo XXI. Traducción de Isabel Vericat Núñez. Primera edición en francés: 1989.

El ser y la seducción: una propuesta de los protagonistas de la novela de Marisol Marrero

LIDIA SALAS

(Barranquilla, Colombia, 1948). Magister en Letras, Mención Literatura Venezolana por la UCV. Autora de los poemarios: **Arañando el silencio** (Ediciones Puesto de Combate, Bogotá, Colombia, 1984), **Mambo café** (Ediciones Círculo de Escritores de Venezuela. Caracas, Venezuela, 1994), Mención de Honor de la Bienal del Ateneo Casa de Aguas; **Venturosa** (Fondo Editorial del IPASME, Caracas, Venezuela, 1995) Premio único del VII Concurso del IPASME, Mención Poesía; **Luna de Tarot** (Ediciones Círculo de Escritores de Venezuela, Caracas, Venezuela. 2000); y de las plaquettes, **Sedas de otoño** (Ediciones El Pez Soluble, Caracas, Venezuela, 2007) e **Itinerario fugaz** (Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional Abierta y de la Liga Mundial Musulmana en Venezuela, Caracas, Venezuela. 2008)

Marisol Marrero, poetisa con más de siete libros publicados, siguió la ruta de Álvaro Mutis y de Piedad Bonnett, quienes después de una larga trayectoria como poetas hicieron el *crossover* a la narrativa. Marrero investigó con disciplina la tradición oral de los habitantes de la Colonia Tovar para desenredar el hilo de memorias y olvidos, y establecer en la ficción, herramienta válida para estos menesteres, la historia de aquellos inmigrantes de la Selva Negra, quienes en el siglo XIX atravesaron el Mar de los Sargazos y ascendieron hasta las cumbres de las montañas del estado Aragua, persiguiendo el rastro de cal de las mulas cargadas con sus pertenencias para realizar el sueño de tierras y de sembradíos.

Los narradores venezolanos no habían explotado el rico filón de este pueblo aislado que un día ya no supo si habitaba los bosques de su Alemania natal o la selva húmeda de un extraño país que se desangraba en revoluciones absurdas. **Niebla de pasiones** (Planeta, 2007) presenta en su protagonista, Carlote Lowenstaim Gerig, a quien todos llaman Lotte, la dimensión existencial de las mujeres que vinieron solas a estas tierras lejanas. En las páginas de esta novela la autora, como lo demostraremos en el presente papel

de trabajo, establece la reivindicación de *ser mujer* y el uso del discurso lírico dentro del texto narrativo.

Los ejes temáticos que atraviesan estas páginas atañen tanto a la intimidad de la protagonista como a la realidad sociopolítica de un país que se incendia por la ambición y la violencia de la Revolución Restauradora.

La culpa de Lotte, ante la tragedia causada por la suplantación de personalidades entre ella y su gemela Gertha, representa de alguna manera, la culpa heredada de la cultura judeocristiana, culpa que constituye el fardo de paradigmas erráticos, del cual es necesario deslastrarse para acceder a la realización del ser. Enlazado al tema anterior, la autora desarrolla en esta obra, la duda, la incertidumbre del alma femenina que se debate entre la realidad del trabajo como medio de existencia o la tentación de seguir la fantasía de los sueños. Lotte representa lo pragmático, el avance y el éxito, pero siente con intensidad lo intangible de las ensoñaciones y de los símbolos; se expresa igualmente a través de la intuición y de la poesía. El deseo de conocer la propia identidad, la dualidad ante la existencia del «otro» enriquece el entramado de la novela.

María Manuela, hija de Lotte, repite el conflicto de su ancestro: no puede reconocerse cuando se enfrenta a su gemela, de la cual fue separada al nacer. Estigma imperecedero de la condición de mujer, cuyo origen no es primario, por cuanto fue creada de una costilla del hombre y para que este no viviera solo. Conflicto expresado por la autora a través de un estudio psicológico para recrear caracteres profundamente humanos. En la siguiente cita se vislumbra el dilema de este personaje: «Me pregunto ¿qué es esto? Ella no era yo, no podía ser yo. Yo era hija de mi madre Lotte, Carlote Lowenstein. Entonces somos dos, dos ilusiones, dos fantasmas, dos espejismos» (p. 209).

El marco histórico en donde se desarrolla esta saga familiar está conformado por la Venezuela que claudicó ante la barbarie y las luchas de caudillos tales como Ezequiel Zamora, José Antonio Páez, José Tadeo Monagas. Sin embargo, además de los hechos de la Guerra Federal, Marrero, hizo una exhaustiva investigación acerca de las personalidades, las modas, los perfumes, las costumbres, los libros de la época para recrear de manera interesante el espacio de su obra narrativa. Personajes de ficción

interactúan con científicos, pintores, escritores de aquellos tiempos.

Es en el contraste entre la aldea de habitantes laboriosos, quienes tratan de borrar los caminos de acceso hacia sus huertos mientras construyen la iglesia o reciben a los maestros de su inolvidable comarca, y el país arrasado por intereses de ideología y de partidos, donde esta novela asume una dolorosa contemporaneidad.

El discurso revela el oficio de la poeta en las descripciones, en los contenidos sensoriales elaborados con imágenes de belleza y originalidad memorables, en el ritmo y en la cadencia del lenguaje, tal como se demuestra en la cita siguiente: «En la noche me quedé aún más sola sin Hans. El fuerte viento hace que pasen las mariposas en remolinos, ocultando la luna llena. Arrancó los viejos árboles de raíz, también las alas de las mariposas, los nidos, los pétalos de rosas, las plumas de los pájaros...» (p. 123). En la fuerza y emotividad de los contenidos afectivos, como los expresados por la protagonista cuando se duele de su identidad perdida: «¡Nunca podré decir que soy Lotte! (...) Esta noche tengo ganas de aullar como los perros salvajes. ¡Este secreto me

corroe el alma! Anoche soñé que era tragada por una boa y que aprendía a vivir en su vientre» (p. 48).

Lotte, expulsada del paraíso de su aldea, después de la tragedia que ocasionara la muerte de su gemela y de su amante, se desplaza hasta el Valle de Maya, tierras a medio camino entre la montaña y la costa, donde se refugia para expiar el infierno de la culpa y construir en su hacienda de café, una oportunidad de vida. Casi como un juego, o un deseo por subvertir el orden establecido, esta mujer rueda cada vez que puede los linderos de su hacienda, la cual colinda con la del Conde de Tovar. Hermosa metáfora que nos recuerda las palabras con las que Rosa Rodríguez Magda (1994) define la búsqueda de identidad de toda mujer que no sabe si estar «más allá o más acá de las alambradas con las que el poder demarca las tierras, los cuerpos y las voces».

Como su título lo anuncia, el tema tratado por Marrero se desplaza por los vericuetos del amor, del desencuentro, de la fiesta de los cuerpos. La mirada de esta autora es gozosamente sensual. El erotismo se constituye como elemento esencial de la estructura del texto narrativo. Los deseos, la apetencia por el cuerpo del otro, el placer que este ayuntamiento proporciona son expresados con poesía y

desenfreno: «Sus ojos son raíces que penetran fuertemente mi cuerpo. Así es en la noche, como un vino humoso, casi como un veneno, porque me deja en fuego el corazón» (p. 70). Es interesante acotar que los protagonistas de esta novela carecen de conciencia de culpa, aman y entregan sus cuerpos en la necesidad de compartir placer y gozo.

Las experiencias de la protagonista, pionera que arranca con sus propias manos las malezas para sembrar café, conforman un personaje de inolvidable personalidad. La seguridad con la que viaja a Europa, no ya como la campesina solitaria que alguna vez emigrara a una Venezuela desolada por las guerras intestinas, sino del brazo de un hombre importante a quien ama como a un igual, significa la capacidad de la mujer emprendedora, la reivindicación de una conciencia que busca la realización de los mejores sueños sin miedos ni prejuicios.

La libertad con la que se entrega al placer sensual sobrepasando recuerdos de amores dolorosos y tabúes religiosos o sociales, expresa su deseo de vivir. Mas su pasión más honda es la que siente por la tierra, y es en este llamado donde reencuentra su destino, al hombre sembrador como ella, inmigrante como ella, aferrado al nuevo paisaje de la aldea como parte del mismo y de quien dice: «Me estremezco

ante él, como la hembra del escarabajo. Emito su sensual ronroneo... El roce de sus manos a lo largo de mis muslos solivianta mi cuerpo... arde en mí un fuego interminable que sale de su aliento» (p. 119). Poesía y erotismo se conjugan para expresar en la disolución de dos individualidades, una oportunidad de ser y de existir en comunión con los cuerpos y con la naturaleza.

El tema de la casa, como hábitat de remanso, como «el lugar en el mundo», como objeto de elaboración y fascinación a través de sus cortinas y jardines es reiterativo a lo largo de la novela: la casa de Valle de Maya, la humilde vivienda de Hans, la de la hacienda del Conde de Tovar heredada por María Manuela. Escuchemos su manifiesto: «La casa donde ahora vivo me buscó desesperadamente para habitarme, me llamó desde sus adentros, con su voz de silla, de mesa añosa, de mecedora... Me sedujo con la música que salía de sus ventanas... Dejaba su huella en mí como si fuera el polvo de las alas de una mariposa...» (p. 180). Expresiones valorativas de la cotidianidad. Discurso para elevar a través de la palabra, la realidad, asignada a lo femenino como oficio menor.

Los contenidos conceptuales se engastan en el desarrollo de la trama y en el diálogo de los personajes reflexionando sobre

la desgracia de repetir los mismos errores, de buscar por los falsos atajos del populismo o de las revoluciones depredadoras la felicidad que llega solo a pocos. La desgracia de designar a bandoleros y corruptos como líderes, asignándoles poder y gobierno. Aparecen también conceptos valederos sobre la lengua, sobre la naturaleza humana y su incapacidad de reconocerse en el otro, sobre el verbo y la expresión cierta del ser.

Los personajes femeninos que atraviesan este relato son ajenos a estereotipos de sumisión o debilidad: María Manuela, Jenny, Lotte, su madre son mujeres decididas, viven y aman en libertad; realizan proyectos de índole económica como sembrar y exportar café, o cultural como escribir una novela. Son y existen con el conocimiento de su independencia, sin temores ni miedo alguno a los juicios o críticas de los demás. La belleza, el placer, el arte, la vida ejercen en ellas una gran fascinación; a su vez, ellas usan la seducción como resistencia ante un mundo donde el poder y la violencia son signos de destrucción y de muerte.

La ciudad como escenario accidental: la sensación de extrañamiento frente a los espacios en *Latidos de Caracas*, de Gisela Kozak Rovero (Venezuela)

JESÚS NIEVES MONTERO
Universidad Metropolitana
Caracas, Venezuela

Nació en 1977, cursó estudios en la Universidad Metropolitana, participó en el Taller de narrativa del CELARG coordinado por el escritor Sael Ibáñez durante el período 97-98, dedicándose desde entonces a la actividad literaria como narrador articulista para el diario *Reporte*. Encargado de la sección musical de la *Revista Z*. Coordinador de la página web *literatura joven venezolana*. Obtiene una mención en el Concurso de Autores Inéditos organizado por Monte Ávila Editores en 1999. Entre sus libros de relatos figuran: *Casi un juego*, *Juegos de amor/ Juegos de memoria*. Actualmente se desempeña como profesor del diplomado de Escritura Creativa de la Universidad Metropolitana.

Comprender Caracas, la capital de Venezuela, es una tarea que ha quedado confinada al feudo de intelectuales y poetas. Los desaciertos de sus distintas administraciones desde hace varias décadas, su crecimiento desproporcionado y la falta de empeño para construir un imaginario común que articule sus diferentes porciones han dejado en las manos y las mentes más sensibles la labor de constituir la ciudad.

En las canciones de Luis María Frómeta, los versos de Aquiles Nazoa, las crónicas de Enrique Bernardo Núñez y Guillermo Meneses, los ensayos de Federico Vegas y William Niño Araque, y operaciones novelísticas como *Después Caracas*, de José Balza, se han ido acumulando imágenes, materia sensible para configurarnos esta Caracas.

Con su novela *Latidos de Caracas*, Gisela Kozak Rovero toma el testigo a través de su protagonista, Sarracena, y nos va delineando una ciudad muy personal, con una visión muy marcada por el distanciamiento acentuado del punto de vista en relación con los espacios. Estoy y no estoy en la ciudad, la ciudad es un escenario que no se puede fundir con mi memoria, es telón de fondo accidental, incluso para la historia

de amor concentrada en la anécdota porque, simplemente, a Sarracena y a su amante, «la ciudad no les pertenece»²⁴⁷.

CONSTRUIR CARACAS

Sarracena enfrenta la experiencia de la ciudad en un momento de ruptura, «la dura década de los noventa»²⁴⁸. Irónica, coincidental o forzadamente, la protagonista es arquitecta, lo cual puede explicar en parte que las heridas en la infraestructura, en la parte más tangible de la ciudad, le sean hirientemente visibles: «Mierda, nojoda, mil veces mierda este país maldito, con sus crisis interminables, sus ricos y sus millones de pobres, su delincuencia inmundada, la película de deterioro que lo cubre todo...»²⁴⁹.

La mirada de Sarracena parece ir acumulando fotogramas inconexos para que, cuando alguien se dedique a verlos a la velocidad correcta, pueda presenciarse una imagen en movimiento: «Años atrás aprendió la técnica perfecta para viajar en transporte público cuando hay mucha gente: en el caso de las camionetas, relajar totalmente el cuerpo y

²⁴⁷ Kozak, Gisela (2006). *Latidos de Caracas*. Caracas, Alfaguara, p. 108.

²⁴⁸ Kozak, Gisela. *Ob. cit.*, p. 11.

²⁴⁹ *Ibid.*

observar el entorno; en el del Metro, relajarse y ensimismarse »²⁵⁰.

Sin embargo, esta observación no termina por establecer vínculos, vasos comunicantes con lo observado, pues Sarracena se siente incapaz de asumir esta tarea: «Piensa, por enésima vez, en que su generación está jodida; cómo le gustaría diseñar, pero...»²⁵¹. Y los puntos suspensivos engloban enamorarse de un hombre menor que ella, no tener un espacio propio para su vida personal –un apartamento– ni para desarrollarse profesionalmente. En la mirada de Sarracena, Caracas es una ciudad condenada y ella, potencial salvadora, nada puede hacer porque hay cotas socioeconómicas, e incluso históricas podríamos decir, que ya existían antes de su despertar a esta conciencia, que le impiden el rescate.

COMPRENDER CARACAS

Al referirse a la Caracas del gran proyecto desarrollista de Marcos Pérez Jiménez, presidente de Venezuela durante la década de los 50, José Ignacio Cabrujas, en entrevista

²⁵⁰ Ibid., p. 19.

²⁵¹ Ibid., p. 56.

concedida en 1987 al equipo de la revista *Estado & Reforma*, explica que: «La ciudad seguía siendo una aldea, pero todos estábamos de acuerdo en que se trataba de una aldea provisional, “mientras tanto y por si acaso”»²⁵².

Esta provisionalidad no solamente ha persistido en el tiempo, sino que se ha acentuado en el panorama que nos muestra la novela. Como símbolo, podríamos tomar esa imagen con la que se plasman las torres de Parque Central, los edificios más altos de la ciudad: «hay algo tan tragicómico en su monumentalidad, en sus torres inmensas, en ese respirar lento que tiene como si fuese una suerte de espléndida e inmensa criatura que sufre de un cáncer lento pero arrasador»²⁵³. ¿Es Caracas entera la que sufre de ese cáncer lento pero arrasador?

Caracas, la ciudad que permite el encuentro entre Sarracena y Andrés, ese amor errante porque es «con teléfono y sin dirección»²⁵⁴; la ciudad que también ofrece el contraste de la

²⁵² Varios autores. «El Estado del disimulo» en revista *Reforma & Estado*, Caracas, 1987. Documento en línea, disponible en: <http://www.relectura.org/cms/content/view/239/36/>; [Consulta: 2007; agosto 8]

²⁵³ Kozak, Gisela. *Ob. cit.*, p. 56.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

belleza a la pobreza en un breve recorrido visual –«Por esa ventana vea las edificaciones bellísimas al pie de la Cordillera de la Costa, llamada comúnmente El Ávila, y por esta otra vea las casuchas del barrio La Bombilla, en que la gente acarrea agua cerro arriba con latas y tobos»²⁵⁵–; Caracas, la ciudad que conjuga los elementos de la ciudad moderna que vicia el amor, que hacen que el amor «pierda su inocencia»²⁵⁶.

¿Cómo se explica Caracas una arquitecta enamorada? ¿Dónde ancla sus recuerdos? ¿Cómo siente Caracas? Tal vez, sobre todo en la última pregunta, se condense parte de la exploración que deseamos realizar. Caracas está muy lejos, hay una sensación de extrañamiento de los espacios y esto permite a Kozak y a Sarracena describir Caracas, pero con la frialdad de quien hace un inventario, un café por aquí, un edificio más allá, unas calles, unas personas. Es la misma separación que siente Sarracena porque toda su familia está en Valencia y ella vive alquilada en un espacio que le recuerda la tragedia con la que convive cuando ve el paisaje de ranchos.

²⁵⁵ Ibid., p. 66.

²⁵⁶ 10 Berman, Marshall (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI Editores, p. 153.

RESTAURAR CARACAS

Berman, en su extenso análisis del poema de Baudelaire «Los ojos de los pobres», concluye que el desencanto del hombre referido en los versos surge porque tal vez los ojos de su amada «le han mostrado una parte de sí mismo a la que detesta enfrentarse»²⁵⁷.

Y tal vez sea esto mismo lo que va encontrando Sarracena, la razón última de su desencanto. Bajo los parámetros más superficiales de sus pares, Sarracena no puede menos que sentirse fracasada. No puede diseñar ni construir, su vida sentimental es una serie de equívocos cuyo eje es el «perro de Marcos»²⁵⁸; ha pensado en emigrar pero no lo hace, su situación económica es precaria, todavía vive pero sin apasionamiento las reuniones bohemias que parecen un intento de revivir momentos de estudiantes universitarios y, ya en la novela, se entrega a un hombre menor que ella, y la diferencia de edad es un motivo subrayado, incluso por un asunto de convencionalismos sociales: «Un hombre llamado

²⁵⁷ Berman, Marshall. *Ob. cit.*, p. 154.

²⁵⁸ Kozak, Gisela. *Ob. cit.*, p. 59.

Sarraceno tal vez se llevaría a Andrea y le importaría un bledo todo, tal vez»²⁵⁹.

Restaurar Caracas sería tener un espacio propio «para vivir a su manera»²⁶⁰, para llevar a Andrés o al próximo o la próxima amante, para dar fiestas a los amigos, para afincarse y sentir que cuando viaja a Valencia, a casa de sus padres, no regresa a ninguna parte sino que está de paso, porque su sitio está en esa Caracas restaurada. Por eso, Sarracena se obstina en tratar de remediar el deterioro de las instalaciones de la Universidad Central de Venezuela o del bulevar de Sabana Grande, pero inmediatamente se justifica y se dice que se trata de una calle cualquiera, «no un museo y por eso es sucia, suda hollín, huele a frituras y está llena de ratas»²⁶¹. ¿Se justifica, se miente o se resigna Sarracena?

El radio de acción de los esfuerzos de Sarracena es limitadísimo, apenas restaura a satisfacción una capilla: «se alegra de haber insistido hasta el fastidio en aprovechar técnicas artesanales para la restauración: los ladrillos, los vitrales, las pinturas, las paredes habían quedado

²⁵⁹ Ibid., p. 114.

²⁶⁰ Ibid., p. 35.

²⁶¹ Ibid., pp. 87-88.

perfectos»²⁶². Pero estos son proyectos sueltos, puntuales, mientras que la ciudad y la vida encierran proyectos que son –o aspiran a ser– permanentes.

Probablemente el problema sea que, para Sarracena, aún no son un hecho las palabras de Cabrujas: la cifra de Caracas es la provisionalidad. Y en la provisionalidad no puede restaurarse ya que nunca existió nada construido, instituido, Caracas no es más que «un campamento (...) un gigantesco hotel donde apenas somos huéspedes»²⁶³, pero Sarracena querría ser ciudadana de Caracas.

DESAHUCIAR CARACAS

Sarracena «anhela apenas vivir, no convencer»²⁶⁴. En este contexto, vemos cómo la arquitecta abdica de sus posibilidades heroicas y se entrega, literalmente, al «tráfico moderno»²⁶⁵. Sarracena transita por su vida, por su amor con Andrés, por su carrera, por la ciudad, no puede hacer otra

²⁶² Ibid., p. 96.

²⁶³ Varios autores. «El Estado del disimulo», artículo citado, 1987.

²⁶⁴ Kozak, Gisela. *Ob. cit.*, p. 40.

²⁶⁵ Berman, Marshall. *Ob. cit.*, p. 158.

cosa: «La verdad es de mal gusto. ¿Adónde puede irse con Andrés, él dependiendo de sus padres y ella arruinada?»²⁶⁶.

En los pasajes finales del libro se manifiesta de manera nítida esta nueva relación con la ciudad, con esta masa moribunda de desencuentros, de gestos inacabados, de sueños absurdos e incompletos. Andrés y Sarracena tienen una cita y no coinciden. Sarracena, después de larga espera, se lanza a caminar el bulevar de Sabana Grande.

Allí la ciudad la abraza –intenta abrazarla– en medio de una protesta pública, de los gritos y perturbaciones del tráfico humano, pero «Sarracena respira hondo, mira al cielo, se encoge de hombros y continúa caminando»²⁶⁷.

Andrés parece perseguirla, tratar de localizarla, Sarracena compra una rosa amarilla y sigue su tránsito. ¿Se encontrarán o no? Sarracena «se dirige hacia el Metro Sabana Grande mientras la rosa languidece en la cartera, con su fulgurante amarillo apenas asomándose». Sarracena lleva en esa rosa sentimientos, frustraciones, sueños, vacilaciones.

²⁶⁶ Kozak, Gisela. *Ob. cit.*, p. 73.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

A partir de entonces, Sarracena tiene un nuevo pacto con la ciudad, como quien escucha el diagnóstico de un mal incurable. Al regresar a su casa, «la vista de los ranchos en los cerros aledaños al comienzo de la avenida Nueva Granada le molesta mucho menos que otros días...»²⁶⁸.

Es una tregua agrídulce que explica y no explica, justifica y no justifica las posiciones. «Preferible es no meditar acerca de lo que es imposible dominar o modificar». Entonces, he allí el núcleo de la relación, del acercamiento que puede tener Sarracena con la ciudad. Como quien se vuelve levemente compasivo ante un asesino una vez que ha conocido sus motivos, Sarracena cede un tanto.

¿Condena, destino? Posiblemente más allá, una convicción, un credo. Ya la narradora había apuntado: «Caracas, la vida entera»²⁶⁹.

²⁶⁸ Ibid., pp. 94-95.

²⁶⁹ Ibid., p. 66.

BIBLIOGRAFÍA

BERMAN, Marshall (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI Editores.

KOZAK ROVERO, Gisela (2006). *Latidos de Caracas*. Caracas: Alfaguara.

VARIOS AUTORES. «El Estado del disimulo», en Revista *Reforma & Estado*, Caracas, 1987. (Documento en línea: disponible en: <http://www.-relectura.org/cms/content/view/239/36/>; [Consulta: 2007; agosto 8])