

Descifrando Latinoamérica

Género, violencia y testimonio

A. MARGARITA PERAZA-RUGELEY
SUSANA PEREA-FOX
(coordinadoras)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Descifrando Latinoamérica

Género, violencia y testimonio

Descifrando
Latinoamérica
Género, violencia y testimonio

A. Margarita Peraza-Rugeley
Susana Perea-Fox
(coordinadoras)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

México, 2018

Esta publicación fue financiada con recursos de las universidades
Henderson State University y Oklahoma State University.

Descifrando Latinoamérica. Género, violencia y testimonio / A. Margarita Peraza Rugeley, Susana Perea Fox, coordinadoras. — Primera edición.— México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2018.

287 páginas

Esta obra fue publicada con el apoyo financiero de la Universidad Estatal de Henderson y la Universidad Estatal de Oklahoma.

ISBN 978-607-8639-00-7

1. Crítica literaria feminista 2. Mujeres en la literatura – América Latina – Crítica e interpretación
3. América Latina – Relatos personales 4. Violencia en la literatura

LCC

PN98.W64

DC 809.89287

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos
bajo la modalidad doble ciego.

DESCIFRANDO LATINOAMÉRICA. GÉNERO, VIOLENCIA Y TESTIMONIO

Margarita Peraza-Rugeley
Susana Perea Fox (coordinadoras)

Primera edición, 2018

D.R. © 2018, Margarita Peraza-Rugeley y Susana Perea Fox (coordinadoras)

D.R. © 2018, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001
Col. Chamilpa, CP 62210
Cuernavaca, Morelos
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

Imagen de portada: A. Margarita Peraza-Rugeley, *Estudio: mujer con espacios*,
acrílico sobre lienzo, 17 x 11 pulgadas, 2018.

ISBN (impreso) 978-607-8639-00-7

ISBN (PDF) 978-607-8519-99-6

Hecho en México

Índice

Prólogo	7
Introducción	19
Escribir el ser en <i>La última niebla</i> de María Luisa Bombal	23
Nuri Creager	
Los avatares de la muerte en la obra de Yanitzia Canetti	43
Michele C. Dávila Gonçalves	
Remembranza de género, memoria colectiva y formas de memorialización después del genocidio en Guatemala.....	63
Martha C. Galván-Mandujano	
<i>Concierto para Leah</i> de Maira Landa: la metáfora de la vida convertida en muerte	91
Amarilis Hidalgo de Jesús	
Nancy Bird en <i>Aries Point</i> y Dinorah Cortés Vélez en <i>Cuarentena y otras pejugueras menstruales</i> : hibridez literaria (y metafórica).....	101
Zoé Jiménez Corretjer	
Sensibilidades sediciosas: el amor proscrito y el poder de las mujeres en <i>Martín Rivas</i>	113
Tina Melstrom	

De fantasmas y otros espectros en la cuentística de María Elena Llana o cuando la memoria no da tregua.....	139
Ericka H. Parra Téllez	
Deseo, realidad y memoria en la <i>Autobiografía</i> del campesino Rubentino Ávila Chi.....	165
A. Margarita Peraza-Rugeley	
Elena Poniatowska: parangón, o no, de identidades femeninas en algunas de sus obras testimoniales y de ficción.....	195
Susana Perea-Fox	
<i>Borderlands/La Frontera: The New Mestiza</i> de Gloria Anzaldúa, poética y estrategias de descolonización	217
Diana Risk	
"Chino son <i>jodeloles</i> y también son <i>misteliosos</i> ": memoria y representación de los chinos en <i>La cola de la serpiente</i> de Leonardo Padura Fuentes.....	245
Huei Lan Yen	
Las autoras	267
Índice onomástico y temático	273

Prólogo

La antología de ensayos *Descifrando Latinoamérica: género, violencia y testimonio* nos propone un recorrido desde diferentes perspectivas y estrategias de varias manifestaciones culturales, a partir de una serie de cruces, intersecciones y líneas de fuga en torno a la “otredad” femenina o extranjera. Dichas articulaciones entre literatura y estudios culturales, entre género y memoria, entre desplazamientos transnacionales y emigración, entre testimonio y el tratamiento crítico de temas universales como la muerte, el fantasma, el amor, los cuerpos y las identidades, nos permiten reconocer algunos de los significantes que persisten a lo largo de sus páginas y en los estudios llevados a cabo por sus autoras.

La última niebla, novela fundamental dentro de la producción literaria femenina en América Latina, de manera específica en Chile, ha recibido innumerables aproximaciones críticas a partir de su publicación en 1934. Sin embargo, la perspectiva abordada por Nuri Creager en su ensayo “Escribir el ser en *La última niebla* de María Luisa Bombal” explora otros caminos, ya que indaga en el concepto de “texto huella” (*trace text*) a partir de la propuesta del investigador Ross Chambers. De la mano de este concepto, la autora se detiene en la lectura de los mitos y en el uso de la *mise en abyme*, a partir del análisis exhaustivo de una carta que aparece en la novela. Dicha epístola fue escrita por una narradora sin nombre y funciona como un espejo, a la vez, desde donde “[...] el sujeto construye el ‘yo’ deseado”. La interpretación de la función de la misiva, a partir de conocidos mitos como el de Narciso y el Pígalión, le permite a Creager demostrar que el discurso del deseo en la obra de Bombal pone en escena un texto modernista, que acentúa el valor del lenguaje, la poesía, el simbolismo y la leyenda. Con este fin, la autora indaga cómo el texto huella existe, según sus palabras: “[...] en

un presente perpetuo del devenir”. Resulta muy interesante la conexión que realiza la autora de la epístola intercalada con múltiples materiales provenientes de los mitos clásicos, la teoría de la ensoñación de Gastón Bachelard y la *mise en abyme* de Dallenbach, en consonancia con la teoría del “texto huella”, para reconocer la función metafórica y reveladora de identidades que cumple dicha carta en la trama general de la novela.

En el segundo ensayo de esta antología, “Los avatares de la muerte en la obra de Yanitzia Canetti”, se aborda uno de los temas literarios considerados universales: la muerte. Esta atraviesa la historia literaria y sus diversos géneros, para convertirse en una de las grandes preocupaciones éticas, filosóficas y existenciales del ser humano y de los escritores de cada época. Michele C. Dávila Gonçalves deconstruye el tratamiento que se le da al fin natural del ser humano a partir de la lectura de las obras de la autora cubana Yanitzia Canetti. Para tal efecto, toma como punto de partida el concepto de “biopolítica” de Michel Foucault, desarrollado en el primer volumen de *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber* (1976). Dávila, centrándose en la lectura de la novela *Al otro lado* (1997), afirma: “En su obra, Canetti sobrepasa ese intento de control político y biológico jugando con el binarismo muerte/vida, amor/muerte y cárcel/muerte en un discurso metafórico que privilegia una voz femenina abiertamente erótica y disidente”.

Junto a la citada novela, Dávila analiza algunos de los cuentos aparecidos en *La muerte nuestra de cada vida* (2009) de la misma autora. Cabe agregar que la novela de Canetti se estudia como parte del canon cubano de la denominada “generación diaspórica [sic] de los noventa”, junto a Zoé Valdés y Daína Chaviano, que resulta en una mezcla de *bildungsroman* o narrativa de crecimiento femenino, en el que la creadora se encuentra en busca de una identidad y sentido para su vida. El análisis y aplicación del binomio vida/muerte como fundamentos biopolíticos hacen que la autora reconozca en la novela de Canetti un cuestionamiento de los guiones heredados desde la familia, el gobierno y la iglesia, utilizando la “muerte” como metáfora. Tanto en la novela como en algunos de los cuentos del libro mencionado, el fallecimiento aparece tratado con humor, con erotismo, así como con elementos considerados como “neofantásticos”, cercanos al terror, al amor y a lo maravilloso. El ensayo incluye, también, una lectura de la muerte en algunos de los poemas de *Entre la espada y la pared* (2012), al

interconectar su ritualización en diferentes culturas y religiones. El ensayo de Dávila concluye con un reconocimiento de la muerte como *locus* desde el cual Canetti les brinda una voz a los marginados, los encarcelados, los muertos y los torturadores. Desde una lectura opuesta al binarismo tradicional y canónico, la originalidad del trabajo de Dávila reside en percibir cómo más allá de las aparentes construcciones binarias que se alcanzan a reconocer en las obras analizadas, aparecen profundos cuestionamientos al poder controlador del Estado y la religión.

En “Remembranza de género, memoria colectiva y formas de memorialización después del genocidio en Guatemala”, Martha C. Galván-Mandujano analiza e investiga el rol de la mujer en los procesos de memorialización —por medio de representaciones pictóricas o monumentos, o ambos—, así como en la representación de la memoria histórica en el caso de la represión y el genocidio en Guatemala, durante la guerra civil, a finales de los setenta y principios de los ochenta. La violación de los derechos humanos y la desaparición de campesinos, líderes religiosos, académicos e indígenas mayas formó parte de una política de terrorismo de Estado, que dejó como resultado más de 200,000 personas muertas, medio millón de desplazadas y más de 100,000 refugiadas en México. El ensayo de Galván-Mandujano explica con detalle el proceso histórico, a partir de un exhaustivo recorrido por el periodo denominado de la Violencia, y ubica a las mujeres en el centro de este proceso de destrucción y muerte. Para la autora, “[...] las mujeres fueron un blanco específico en este periodo por ser las que transmitían las costumbres y las que continuaban la línea sucesora de las familias”.

Por otra parte, el informe con testimonios de miles de víctimas y testigos *Guatemala, nunca más: Impactos de la violencia* (1998) informa sobre la crueldad y la brutalidad contra las mujeres. A lo largo de este estudio, uno de los que apoya el análisis de Galván-Mandujano, se tratan varios casos y juicios que contribuyeron al proceso de justicia. Todo esto se acompaña con fotos que permiten visualizar el genocidio desde una perspectiva memorialista visual, a través de archivos. Así, es posible apreciar la riqueza testimonial de las imágenes incluidas en este ensayo: murales, fotos de tumbas, cementerios, grafitis, pósters, fotos del Museo de los Mártires, fotos de mujeres que fueron usadas como esclavas y representaciones pictóricas de escenas de la guerra. Esta riqueza icónica y polisémica, este diálogo entre

textualidades de diverso orden, refuerza el relato de los hechos históricos como un texto que también habla por sí mismo, una discursividad que ejerce el trabajo de la memoria.

La muerte, el exilio, las diásporas y los viajes transnacionales conforman otro de los núcleos de referencia dentro del conjunto de temáticas abordadas en esta antología sobre el género, la violencia y la memoria. “*Concierto para Leah* de Maira Landa: la metáfora de la vida convertida en muerte”, de Amarilis Hidalgo de Jesús, trata sobre una novela escrita en 2010 de Maira Landa, escritora cubana exiliada en Puerto Rico, que presenta la historia de Leah, una violinista judía que viaja en 1939 de Hamburgo a Cuba, pero, al ser rechazado el barco en que viajaba por el gobierno de este país, termina en el campo de concentración nazi de Auschwitz. Una atenta lectura del corpus crítico de la novela le permite a Hidalgo de Jesús indagar sobre los materiales que la conforman: la función del violín y, por tanto, de la música como elemento constitutivo que corre paralelo a la historia personal de la protagonista. Hidalgo de Jesús alude a la antropóloga Marta Lamas, quien afirma: “Los seres humanos ingresamos a la sociedad bajo el signo de la violencia. Jamás nos reponemos de esa agresión que es nacer y separarse”, para explicar el drama de la familia de Leah.

A lo largo de la novela y en el marco arquitectónico de la música, se despliega la violencia bajo todas sus formas: la del exilio, la de los campos de concentración y la violación durante el Holocausto. La lectura que ofrece Hidalgo de Jesús no solo remite al contexto histórico, sino que se extiende también a las intrahistorias de vida de los personajes en ese particular momento, lo que refuerza la importancia de la memoria para la conformación del ciclo de la vida. Sabemos que la mujer, como sujeto histórico, ha estado en contacto con la vida y la muerte bajo todas sus formas. Su cuerpo ha sido campo de batalla simbólico a lo largo de la historia: como esclava, como militante, como madre y como trabajadora, tanto en el espacio doméstico como en el espacio público. Para dar cuenta de dichos procesos de dominación, la memoria ha jugado un papel fundamental. Sin ella no podría existir un camino de reconstrucción de la verdad histórica de los pueblos.

De alguna manera la literatura también ha utilizado desde tiempos de Julio Cortázar, en el *Libro de Manuel*, diversas textualidades para expresar la realidad histórica. Podemos advertir recortes de periódicos, grafitis,

poemas intercalados, todo un sistema de discursos que hablan por sí mismos. El *boom* y el *posboom* literarios han sido fructíferos espacios para dichas prácticas. Una reflexión sobre la funcionalidad de estas técnicas literarias es la que desarrolla Zoé Jiménez Corretjer en su ensayo “Nancy Bird en *Aries Point* y Dinorah Cortés Vélez en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales: hibridez literaria (y metafórica)*”. Para ello se vale del término “híbrido” en la denominada literatura transmedia. Jiménez Corretjer comenta cómo el recurso de incluir y mezclar crónicas con cuentos, poesía con diálogos, imágenes con discursos, cartas con relatos y poemas con prosa y escenas ilustradas tiene una larga historia a lo largo de la tradición literaria (baste citar para ello a Cervantes y a Fernando de Rojas). Este interrogante sobre la calidad de la literatura híbrida le permite a la autora analizar cierta terminología en boga en la actualidad: literatura híbrida, *egódica* o *glocal*, a partir del análisis de algunos casos considerados dentro de esta categoría, como los libros de las autoras puertorriqueñas en el exilio Nancy Bird y Dinorah Cortés Vélez. A partir de estos dos textos, la autora llega a certeras conclusiones, entre las que destaca la referida a lo híbrido como ambigüedad, referencialidad, mezcla de “géneros”, inclusión de fotografías, notas, documentos, etcétera.

Todo un montaje *performático* desfila ante los lectores, que permite difuminar los límites entre los géneros literarios y dismantlar la idea de una verdad. Mientras, según Jiménez Corretjer, el texto de Nancy Bird se arma por medio de estampas inconexas en las que abunda la referencialidad, a través de un cúmulo de citas a obras y autores, en ella se alude al feminismo, a la sincronía y a lo insustancial. La dificultad de encontrar un hilo conductor que permita la comprensión de dicha textualidad no la caracteriza como transmedia, pues para ello habría que recurrir a un hipermedio o plataforma o soporte que active la lectura desde otra posición y participación. Por una parte, al comparar la obra de Nancy Bird con la de Dinorah Cortés Vélez se advierte que en *Cuarentena...* el hilo conductor de la narración es la sangre menstrual. Por otra parte, Jiménez Corretjer alude en su lectura a las funciones de lo grotesco y carnavalesco y, para tal fin, habría que retornar a las funciones bajtinianas de dichas consideraciones. Posmodernidad, parodia, paraliteratura, intertextualidad, lo ridículo, lo global y lo local en la lectura literaria son algunos de los conceptos que revisa la autora para

concluir en un rechazo de la categoría de transmedialidad al referirse a los textos elegidos. Establece de manera acertada un itinerario que atraviesa la historia literaria y brinda sustento teórico a su tesis interpretativa.

De alguna manera, algunas novelas de autores latinoamericanos en décadas anteriores, escritas bajo las propuestas del realismo, llevaron a cabo una lectura sesgada o “de costado” sobre los comportamientos de las mujeres. Este sesgo es lo que le permite a Tina Melstrom revisar las construcciones femeninas en la novela chilena *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana. Para ello, Melstrom parte de las divisiones binarias entre la emoción y la razón imperantes en el campo epistemológico a lo largo de siglos. El ensayo “Sensibilidades sediciosas: el amor proscrito y el poder de las mujeres en *Martín Rivas*” examina los modos en que la novela en cuestión rechaza esta división epistémica, tomando como punto de partida para su análisis la propuesta de Jaggar de un modelo cognoscitivo feminista. Dicho modelo se basa en las “emociones proscritas”, que Melstrom utiliza para analizar las conductas de las tres protagonistas de la novela: Leonor, Edelmira y Matilde. Dentro del contexto social y político del momento histórico, el conato revolucionario de 1851 y los agentes que lo organizaron, Melstrom propone que los momentos de rebelión femeninos a lo largo de la novela, provocados en la esfera emocional-privada, representan los únicos actos liberales triunfantes dentro de ella, más allá de la violenta resolución de los actos masculinos.

La lectura de Melstrom desarticula de alguna forma las relaciones habituales enquistadas en la crítica patriarcal, que no reconoce los desafíos que presentan las tres protagonistas a las costumbres y la sociedad del siglo XIX, al cuestionar el ámbito privado de la familia y el matrimonio. Para Melstrom: “Releer la agencia femenina en *Martín Rivas* desde la esfera de las emociones proscritas también permite que el lector contemporáneo entienda mejor el objetivo político-pedagógico de Blest Gana con respecto a la mujer”. Desde esta lectura, se pone énfasis en cómo el género femenino es y ha sido capaz de participar en la construcción nacional, de manera reflexiva, valiente y consistente. Para demostrar su tesis, Melstrom recurre al análisis del momento social e histórico chileno, que contextualiza dicha narración, como también de las diversas aproximaciones críticas a la misma.

Podríamos afirmar la sentencia de que “no hay fantasma sin muertos”. La muerte y la memoria de los difuntos se encuentran presentes,

acompañadas de apariciones en todas sus variaciones expresivas. Esos elementos extrasensoriales son los que Ericka H. Parra Téllez explora en su ensayo “De fantasmas y otros espectros en la cuentística de María Elena Llana o cuando la memoria no da tregua”. Defunciones, luto y espíritus forman parte de una tríada que toma diversas formas de expresión y representación a lo largo de su obra, ambientada en La Habana. Las almas que pueblan la producción de Llana adquieren, para Parra Téllez, voz y presencia a partir de imágenes espectrales, ensueños y alucinaciones. A través de una cuidadosa lectura y análisis de sus cuentos, examina las funciones de lo fantástico, junto con el importante papel que desempeña el humor y la risa en el conjunto de su obra. Según Parra Téllez: “Los fantasmas aparecen para entrelazar elementos fantásticos con las problemáticas sociales cotidianas”. Así, analiza de qué manera la frontera como espacio liminar, intermedio, de paso, recrea la presencia de los fantasmas, donde los espacios cerrados son sus escenarios preferidos. Para dar lugar a esas voces y a esos cuerpos, muestra, mediante un minucioso análisis de las narraciones, cómo los fantasmas o espectros representan un discurso sin voz y sin cuerpo que toma forma en la escritura, a través de diversas estrategias que oscilan entre el desdoblamiento, el humor, la recurrencia a lo cotidiano y el tratamiento absurdo de dicha realidad.

Las autobiografías y las escrituras del yo han servido de campo de estudios interdisciplinarios tanto en la literatura como en la antropología, la historia y la sociología, aportando sus respectivas críticas y ofreciendo diversas interpretaciones. Tal es el caso del análisis de A. Margarita Peraza-Rugeley sobre la obra testimonial de Rubentino Ávila Chi, trabajador migrante rural mexicano, titulada *Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía* (2009). Una lectura atenta a las condiciones históricas, sociales y antropológicas enriquece el campo de información sobre los contextos de producción en los que se genera dicha historia de vida: las costumbres, tradiciones, formas de producción agrícolas, los modos de relación en comunidades de este tipo, el papel del hombre y la mirada hacia los grupos femeninos. Esta biografía “real” del personaje nos introduce en ese universo de tensiones, desplazamientos, pérdidas y ganancias.

Desde la aparición del libro *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (1999), de David Stoll, se originó un intenso debate en torno al género “testimonio”, al confrontar categorías como “ficción/no ficción”, “oralidad/escritura”, “manipulación /transparencia” y “solidaridad/mitificación”, entre otras. Peraza-Rugeley, a través de su ensayo “Deseo, realidad y memoria en la *Autobiografía* del campesino Rubentino Ávila Chi”, se detiene en algunas de las voces críticas del presente siglo: Elzbieta Sklodowska, Nathaniel Gardner, Rocío Romero Aguirre y Daniel Schacter, para considerar el género del testimonio desde esas plurales perspectivas. Resulta de especial interés el análisis de los grupos de mujeres que desde la óptica del campesino nos permiten componer un retrato social de los comportamientos sexuales femeninos en ese tipo de sociedad con acuerdos de reciprocidad determinados, así como los intercambios económicos en torno al deseo, el placer y el ocio. La autobiografía del campesino Rubentino Ávila Chi, dice la autora, expone principalmente: “[un] nuevo modelo para ubicar el testimonio en este posmoderno y globalizado siglo XXI”.

Dentro de la rica textura de esta antología podemos apreciar más reflexiones en torno a las denominadas escrituras del “yo”, donde aparecen esas formas tradicionales que se encontraban en los textos literarios de manera periférica. Me refiero a otros testimonios, otras memorias o autobiografías. Ese “yo” apela también a identidades sociales que se encuentran, al igual que la mujer, en los márgenes de consideración de la sociedad, cuyas voces subalternas causan ciertos “ruidos” insostenibles porque denuncian o relatan verdades que perturban. Los de abajo, los trabajadores migrantes y las mujeres de los sectores populares expresan sus verdades, que son “escritas” por autores reconocidos, desplazándose del habla a la escritura, de la palabra contada al texto escrito. Susana Perea-Fox, en “Elena Poniatowska: parangón o no, de identidades femeninas en algunas de sus obras testimoniales y de ficción”, focaliza su atención en comparar el tratamiento femenino en escritos testimoniales: *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988) y *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, que confronta con obras como *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) y la colección de cuentos *De noche vienen* (1979). Los textos elegidos para este análisis, según su autora, “[...] recogen los testimonios de personas de todas las esferas sociales, desde los funcionarios de gobierno,

los damnificados, los sobrevivientes, así como creaciones ficticias, basadas parcialmente en las vidas de personas famosas [...]”. Para llevar adelante su análisis, Perea-Fox desarrolla y profundiza un ambicioso análisis de las representaciones femeninas en los textos literarios, y en los testimonios históricos, a partir de sus roles, de sus voces y de sus comportamientos. Para ello retoma la crítica producida en torno al tema durante los últimos años: Debra Castillo, Sandra Cypess, Willy Muñoz y Julia Kristeva, mientras revisa distintas tendencias en torno a la mujer y su representación. Resulta muy original la comparación de tratamientos en obras de tipologías diversas, como las testimoniales y de ficción.

No podía dejar de estar presente, dentro del amplio abanico de estudios en torno a discursos creados desde los márgenes sociales, identitarios, genéricos y étnicos, un abordaje de la frontera, de lo “fronterizo” y su relación con la cultura chicana, de manera específica en relación con los aportes de la obra de Gloria Anzaldúa. La literatura chicana femenina se ha inspirado en sus planteamientos teóricos sobre la subjetividad conectándola con las ancestrales nociones de espiritualidad indígena. Diana Risk profundiza en la producción de esta autora en su estudio “*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa, poética y estrategias de descolonización”. Para ello, recorre las instancias biográficas de la autora, la historia del movimiento chicano y el rechazo a los cánones occidentales por parte de Anzaldúa, quien trató, a lo largo de su obra, de reflejar las luchas de las mestizas viviendo en la frontera, al mismo tiempo que reflexiona sobre su escritura, su imaginario vinculado con los mitos aztecas, mitos fundacionales identitarios para este grupo cultural, que le permiten cuestionar las instancias del poder. Así, la construcción de “frontera” adquiere numerosos significados, desde la división geográfica hasta las nociones psicológicas, lingüísticas y sociales implícitas en dicho concepto. Es de particular interés la consideración del puente establecido por las escritoras chicanas Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga con la experiencia afroamericana, cuya conceptualización apareciera en la obra *This Bridge Called my Back (Este puente llamado mi espalda)* (1979), obra compuesta por poemas, historias personales y ensayos. El análisis de Risk nos ubica en el imprescindible ejercicio de la memoria histórica, en cuanto al respeto a la importancia de una autora que dejó, a lo largo de su vida y obra, un claro reflejo de las luchas y los comportamientos

de comunidades multiculturales en la frontera, aportes imprescindibles para la teoría de género y los estudios poscoloniales.

Dentro de la galería de lecturas y aproximaciones a textos producidos por autoras y autores latinoamericanos, podemos reconocer que la “otredad” no solo se ubica en el espacio femenino, en el sujeto mujer, sino también en la figura del extranjero en tanto desconocido, marginal y, en ocasiones, incomprensible. Esta otredad se halla representada en novelas cuyos protagonistas pertenecen a otras culturas que llegaron a los países latinoamericanos y se instalaron en comunidades: afroamericanos, asiáticos, judíos y ciudadanos de países de Medio Oriente. En estas producciones, los variados grupos son representados dentro del espacio nacional con marcas y, en algunos casos, estereotipos bien precisos. Las marcaciones étnicas y religiosas pueden ser manipuladas por la cultura dominante. A esta tensión, a ese desvío en la comprensión de la alteridad china, se refiere el ensayo de Huei Lan Yen, “‘Chino son *jodeloles* y también son *misteliosos*’: memoria y representación de los chinos en *La cola de la serpiente* de Leonardo Padura Fuentes”. En la lectura de la novela se enfocan variadas perspectivas: la histórica, revisando la llegada de los campesinos chinos a la isla de Cuba entre 1847-1874 y los procesos posteriores de inmigración y asimilación a la realidad de ese país, junto con las representaciones que aparecen en la historia del grupo durante el periodo de contratación y que oscilan entre el deseo, la aceptación y el rechazo.

La novela de Padura representa, a partir de diferentes recursos, entre ellos el humor, las interacciones entre el protagonista principal, Mario Conde, y su amigo chino Juan Chion. Yen analiza con detalle y agudeza crítica los procesos de desplazamiento y condensación del significante “chino” con respecto a la cadena de percepciones, ideas e imágenes creadas en torno a este sujeto, afirmando que “el humor constituye el terreno ideal sobre el cual tiene lugar el intercambio cultural”. De manera paralela, a lo largo de la novela, el encuentro intercultural de Mario Conde con el sujeto “chino” lo conduce a confrontar su ignorancia respecto a otra otredad, la de los africanos en la isla. Para la autora: “En lo que se refiere a la literatura latinoamericana, resulta particularmente notorio que la representación de lo chino en esta novela está fuertemente marcada por las influencias y percepciones euroamericanas instituidas en la mentalidad de los latinoamericanos como

Padura Fuentes”. Este interrogarse sobre el *locus* que ocupa la construcción de lo chino en la sociedad cubana le permite a la autora una profunda reflexión sobre las nociones de márgenes, periferia y centro de ciertas construcciones culturales con particular acierto y originalidad.

Una lectura atenta y transversal de las páginas de esta antología diversa permitirá descubrir zonas de intersección y enfoques plurales, entre los que, como en un tejido multicolor, se cruzan en una misma trama voces, realidades sociales, identidades y migraciones dentro del gran mapa de América Latina. Se trata de invitar al lector, al crítico, a formar parte del debate intelectual en torno a temas cruciales dentro de las realidades nacionales de su producción cultural.

ZULEMA MORET, PhD

Grand Valley State University, 2017

Introducción

Descifrando Latinoamérica: género, violencia y testimonio (en adelante *Descifrando Latinoamérica*) provee reflexiones y análisis sobre la manera como se produce la memoria y los procesos de memorialización, el papel femenino en los escritos literarios y la manera en que la violencia en sus múltiples formas afecta tanto a las mujeres como a los grupos marginados. En las páginas de este libro se encuentran plasmadas las contribuciones de once autoras que ofrecen su aporte sobre varias manifestaciones culturales (desde obras literarias hasta imágenes o monumentos conmemorativos) analizadas por ellas, pero dentro del marco de los temas antes mencionados. Las expresiones de la cultura analizadas aquí fueron producidas, en su mayor parte, durante el siglo XX, y algunas en el XXI.

Tanto humanistas como estudiantes de las humanidades en general encontrarán valioso el contenido de *Descifrando Latinoamérica*. La pertinencia de sus temas en los tiempos actuales, en los que con frecuencia parece que todo se ha desbordado de sus cauces, es innegable. Ellos son tratados con deliberaciones que intentan contribuir al esclarecimiento de algunos fenómenos sociales persistentes en los países del continente americano. Sin embargo, los ensayos no solo brindan luz a lo que analizan, sino que sus meditaciones trascienden en lo posible la abstracción intelectual, que, aunque necesaria, después de un punto puede tornarse estéril. Sus cavilaciones, extrapoladas a la realidad, hacen hincapié en los problemas que afectan a los grupos minoritarios, llámense asiáticos, judíos, grupos indígenas, europeos, descendientes de los grupos anteriores en estado “puro” o mezclado, amén de historias de sus migraciones y diásporas. No obstante, de los tres temas que se abordan en este libro, la memoria resulta ser el hilo conductor principal, el cual algunas autoras combinan

con la temática del género; otras, con la de la muerte; y las demás, con la del género y de la muerte. Y es que la memoria, así como la complejidad del proceso de plasmar lo que se recuerda o se desea que las generaciones venideras no olviden, ha sido un quehacer nada fácil. El quid del asunto lo enfrentan las investigadoras al relacionar la información que extraen de las manifestaciones culturales elegidas para sus ensayos con métodos de estudio que se alejan de los que consideran insuficientes para el momento histórico actual.

Se dice que cada persona escribe su personalidad. Esto también es cierto aquí dado que cada ensayo provee un estilo de escritura que, de alguna forma, define o refleja a su autora. *Descifrando Latinoamérica* ofrece, además, un prisma de texturas e intensidades lingüísticas, sin perder de vista el objetivo último: enriquecer los estudios humanísticos.

Para sacarle el jugo a este libro —valga la coloquial metáfora—, no es necesario leer los ensayos en ningún orden predeterminado. Están organizados en forma alfabética por apellido de las colaboradoras y no por temas, ya que, como se ha dicho unas líneas antes, varios ensayos tocan dos o tres de los temas que guían el libro. Este arreglo onomástico, en cambio, proporciona una gran ventaja: independientemente del ensayo donde se empieza, lleva a sus lectores a analizar y meditar (en diferente grado de permutación) sobre los temas que guían el libro, es decir, la violencia, el género y la forma de recordar eventos.

Las autoras de esta obra poseen doctorados y publican activamente en diferentes formatos y géneros, y sobre una amplia gama de temas y periodos de la literatura en español. También enseñan en instituciones de educación superior de los Estados Unidos y Puerto Rico.

¡Disfrute *Descifrando Latinoamérica*!

A. MARGARITA PERAZA-RUGELEY

SUSANA PEREA-FOX

Arkansas y Oklahoma, 2018

La publicación de este libro no hubiera sido posible sin la participación de varias personas e instituciones. Por su subvención, así como por su apoyo en especie y en tiempo para la edición del mismo, les extendemos nuestro más sincero agradecimiento a nuestras instituciones: Henderson State University y Oklahoma State University. Igualmente queremos reconocer a nuestros esposos Terry y Stanley por su inteligente e incansable solidaridad; a Graciela Perea Avella y a Daniel Suárez Pellycer, por sus valiosos consejos y ayuda desinteresada; así como a nuestras familias en México y en los Estados Unidos. Por último, nos resultaría imposible finalizar este breve pero sincero párrafo de gratitud, sin mencionar a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) por la oportunidad de publicar esta antología, así como por su puntual asesoría y gestión editorial.

Muchas gracias.

A. MARGARITA PERAZA-RUGELEY

SUSANA PEREA-FOX

Escribir el ser en *La última niebla* de María Luisa Bombal

Nuri Creager

*Aimer passionnément quelqu'un,
c'est avoir cédé à son image puissance de toxique.
Mais ce toxique est un poison vivant,
qui se reforme et se multiplie dans ces régions de l'être
où la sensibilité à l'état brut,
et les étranges énergies dont elle dispose
sont inaccessibles, inexprimables —réalité pure.
Là se chargent et se déchargent nos
capacités de volupté et de douleur.*

—Paul Valéry, “Mal d’amour”¹

La obra de la escritora chilena María Luisa Bombal es por antonomasia uno de los ejemplares más líricos de la narrativa hispanoamericana. El estilo narrativo de Bombal comprende cualidades sensoriales y sugestivas del lenguaje y de la imagen, cadencias rítmicas y distantes acordes míticos entonados por medio de patrones temáticos e imágenes de la naturaleza (Kostopulos-Coo-perman 1-2). Estos rasgos esenciales de su obra, sostengo, revelan una estética profundamente influida por los simbolistas franceses.² Es más, en su obra

¹ “Estar apasionadamente enamorado de alguien / es el haber cedido a su imagen una potencia tóxica. / Pero ese tóxico es un veneno vivo, / que se reconstituye y se multiplica en las regiones del ser / donde la sensibilidad en un estado bruto / y las energías extrañas que dispone / son inaccesibles, inexprimables —realidad pura. / Allí se cargan y se descargan / nuestras capacidades de placer y de dolor” (Valéry 349). En este ensayo todas las traducciones de las citas son mías.

² Sostengo que el estilo lírico concentrado de Bombal combina la concisión del clasicismo francés y la flexibilidad lírica y genérica del simbolismo. La atención meticulosa de la autora hacia la estructura, la forma y el lenguaje presenta una concepción estética rigurosa que revela sus raíces en la tradición retórica francesa. Es más, la perspectiva atemporal de interioridad que caracteriza su narrativa enfoca la atención hacia la mirada interior, la conciencia poética y la expresión autónoma de la imaginación, rasgos que se destacan en el modernismo francés. El estilo poético

subyace la literatura del modernismo europeo de principios del siglo XX, que formó su aprendizaje de escritora.³ Su mundo de ficción, mayormente lírico en su contenido, lenguaje y estructura, excluye en forma deliberada el referente social que habitan sus protagonistas femeninas.⁴ Bombal no las hace

único de Bombal se basa en las tradiciones perdurables del simbolismo francés, cuya influencia inconmensurable transformó radicalmente la novela moderna a una forma de arte que celebra la autonomía de la imaginación y que pone énfasis en el valor estético de la obra como artificio lingüístico consciente de sí mismo. La autora misma afirma en su *Testimonio autobiográfico* que adquirió el gusto por la poética simbolista de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Valéry (324).

³ Al igual que los hijos de la clase alta latinoamericana, Bombal recibió una educación europea. Asistió a una escuela primaria francesa en Viña del Mar, Chile, hasta que cumplió los nueve años de edad, momento en que murió su padre. Poco después, la familia se trasladó a París, donde Bombal completó sus estudios en el liceo de La Bruyère (Gligo 30). Allí Bombal estudió Filosofía y leyó *Les Pensées* de Blaise Pascal (1670), texto al que regresaría muchas veces, atraída por su concisión, lógica y orden, y la capacidad de persuasión lírica de sus máximas (Gligo 37). Bombal estudió Literatura Francesa en la Sorbonne y escribió su tesis sobre Prosper Mérimée, a quien admiraba por su precisión y concisión dramática (Gligo 38). También, ya mencionado, desarrolló un gusto por la poética simbolista de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Valéry (Bombal, *Testimonio...* 324), poetas cuya preocupación por los valores poéticos, melódicos y sugerentes del lenguaje inauguró un movimiento de síntesis entre la prosa y la poesía a finales del siglo XIX. Tal síntesis dejaba espacio para la experimentación tanto en la forma como en la temática de la prosa, y permitía la expresión de estados oníricos y subjetivos en la narrativa. Estos privilegiaban las facultades mentales e imaginativas más que la descripción externa, o sea el realismo, y tenían el fin de expresar una visión interiorizada y personal, y un universo metafísico accesible a través de la magia del lenguaje (Bernard 764-766). El fatalismo melancólico, el erotismo y el trasfondo de oposición que caracterizan la prosa posromántica francesa del siglo XIX, ejemplificada por autores como Nerval, Baudelaire y la obra posterior de Flaubert (Chambers 9), resuenan en toda la obra de Bombal (Pardiñas-Barnes 47).

⁴ La mayoría de los críticos aceptan el acento poético de la obra de Bombal. De hecho, pocos novelistas latinoamericanos del siglo XX, con la posible excepción de Juan Rulfo y Borges, igualan su expresión lírica. Además de las evaluaciones de Kostopulos-Cooperman, las de los críticos que celebran el estilo lírico de Bombal describen características afines a la poética simbolista francesa. Por ejemplo, Marjorie Agosín elogia las cualidades melódicas de su lenguaje, y afirma que “[h]asta la fecha, no existe escritora en la lengua española que capture, por medio de la narrativa, el ritmo, el misterio y la sintaxis a veces convulsionada de sus oraciones” (*María Luisa Bombal...* 251). Arthur Natella destaca la elegancia de la prosa sensorial de Bombal con su uso eficaz de adjetivos cromáticos para sugerir luminosidad y penumbra, la repetición de sustantivos y adjetivos, y el uso de la sinestesia auditiva y sensorial de la imaginaria para mejorar el ritmo y la musicalidad. También reconoce el contraste entre frases simples, cortas y fragmentadas y frases rapsódicas para crear efectos hipnóticos (175-180). Andrew P. Debicki destaca el uso experto de la imaginaria y del vocabulario evocativo, y observa que la cualidad poética de su prosa se deriva de “its exact use of structure and image to embody a multi-faceted experience, to make it alive to the reader and at the same time use it to point to a universal vision” (129) (“su uso exacto de la estructura y la imagen para encarnar una experiencia multifacética, para animarla para el lector y a la vez usarla para señalar una visión universal”).

testigos discursivos que expresan su angustia con críticas hacia las normas sociales restringidas que las constriñen, aunque una crítica hacia el entorno social en que se encuentran sus protagonistas subyace en su obra. Sin embargo, el estudio de esta relación ha dominado la valoración de sus novelas, mientras se ha prestado menos atención a las contribuciones estéticas y literarias.⁵ Lo que propongo aquí es otra lectura, que se centra en las cualidades inquietantes pero a la vez fascinantes de la narrativa de Bombal, las cuales residen en la ambigüedad, en la oposición que en ella existe y en el ingenio estético que mantiene al lector que trata de penetrar sus nieblas fuera de equilibrio. Las obras de Bombal, en particular *La última niebla* (1935), ponen de relieve todas las características del “*trace text*”, o “texto huella”, como lo define el investigador del modernismo francés Ross Chambers. Según él, el “texto huella” es un escrito cuya duplicidad yace en las divergencias de significado entre sus funciones narrativas, por un lado, y las textuales, por otro, característica que complica su lectura e interpretación crítica. El “texto huella”:

[...] *says nothing*; one must make it speak by *reading* it. A trace text is not in a relation of referentiality with respect to its context, however, but in a relation of interpretability with respect to its reader, who proceeds to produce the context as a function of an interpretative act that seeks to grasp the meaning of the trace. [...] But the most important of these characteristics [...] is the fact of its having *survived* the past so as to be able to offer to readers in the present the elements of readability that make the text a trace of its context of production. In that sense it is the text that determines the status of its context

⁵ La crítica se ha centrado sobre todo en la evaluación de su obra desde una lente feminista y genérico, donde se subraya el papel subalterno de la protagonista para con el marco social patriarcal que la restringe. También se ha considerado la obra con demasiada frecuencia en términos paradigmáticos de oposición, tales como la naturaleza frente a la cultura, lo femenino frente a lo masculino, la intuición frente a la razón, lo interior frente a lo exterior, lo onírico frente a la realidad y el margen contra el centro. Diane Purkiss considera este tipo de crítica problemática y sostiene que dichos modos niegan la “literariness of literature” (442) (“la calidad literaria de la literatura”) e inconscientemente separan la literatura de las mujeres del canon literario establecido. En las últimas décadas se ha empezado a considerar la obra de Bombal desde otros puntos de vista por medio de lecturas más amplias y multidisciplinarias, como la mitopoesía, la ecocrítica, la cinematografía y la música (véase *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Eds. Macarena Areco y Patricio Lizama). Sin embargo, pocos se han centrado en el aspecto estético de la obra de Bombal, que es el enfoque de este ensayo.

of production, not the context that determines the status of the text (215) (énfasis del autor).

([...] no dice nada; hay que hacerlo hablar leyéndolo. Un texto huella no está en una relación de referencialidad con respecto a su contexto, sin embargo, sino en una relación de interpretación con respecto a su lector, quien procede a producir el contexto en función de un acto interpretativo que busca captar el significado de la huella. [...] Pero la más importante de estas características [...] es el hecho de haber *sobrevivido* el pasado a fin de poder ofrecerles a los lectores en el presente los elementos de lectura que hacen el texto una huella de su contexto de producción. En ese sentido, el texto determina el estado de su contexto de producción, no el contexto que determina el estado del texto).

Este tipo de texto, que Chambers define como “melancólico”, exhibe una “problematic identity [that] resides in a ‘silent’ protest, a ‘vaporized’ anger that can be perceived only through the act of reading” (211) (“una identidad problemática [que] reside en una protesta ‘muda’, una ira ‘vaporizada’ que solo se percibe por medio de la acción de la lectura”). Es más, insiste en que le toca a un lector perspicaz “to penetrate textual duplicity in order to uncover the text’s ‘truth’” (212) (“penetrar la duplicidad textual para descubrir la ‘verdad’ del texto”).

La novela de Bombal, acertadamente nombrada *La última niebla*, es difícil de leer, ya que pone en juego una gama de recursos literarios del modernismo francés.⁶ Además del ya mencionado “texto huella”, se encuentra

⁶ En este artículo el término “modernismo” se referirá al modernismo francés de finales del siglo XIX a principios del siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial. Tomando en cuenta la educación literaria de Bombal y su predilección por una estética que hace hincapié en las cualidades sugerentes, sensoriales y musicales del lenguaje, los estados psicológicos interiores y el uso de imágenes naturales para crear un ambiente onírico, no sorprende que la estética del simbolismo francés informe su obra. Pardiñas-Barnes, quien ha examinado el aspecto fantástico de la obra de Bombal a fondo, menciona brevemente su afinidad con este movimiento estético francés (50). Asimismo, Alegría cuestiona las apreciaciones que colocan la obra de Bombal dentro de la vanguardia surrealista. Observa que, a pesar de que la ambigüedad y la subjetividad presentes en su obra puedan confundirse con una estética surrealista, el enfoque intuitivo y psicológico de Bombal la aleja de ese movimiento (“María Luisa...” 11 14). Las valoraciones de estos críticos no concuerdan con las de la mayoría, ejemplificadas por la de Lucía Guerra, destacada investigadora de la obra de Bombal, quien la coloca firmemente dentro de la vanguardia surrealista (*La narrativa...* 15), aseveración

un narrador de primera persona poco fiable y de identidad fragmentada; la reinterpretación de mitos clásicos; el uso de la sustitución para compensar el deseo; y el *mise en abyme* (literalmente, “puesta en abismo”), término medieval cuyo significado moderno se origina del novelista francés André Gide⁷ y que representa una duplicación especular del tema de la narrativa encajada en el marco de la novela (Dällenbach 12-9). La entidad tornadiza y, por consiguiente, desorientadora, se condensa para formar un texto metamórfico que sigilosamente deconstruye el discurso narrativo romántico del otro con la parodia y la ironía. Lo que se destacará en este ensayo es la última de estas técnicas, una *mise en abyme* gideana que consta de una carta intercalada en el marco de la narrativa. Escrita por la narradora sin nombre de la novela, la carta se dirige a un amante imaginario y funciona como un espejo desde el cual el sujeto construye el yo deseado. La carta no solo duplica todas las susodichas técnicas, sino que captura la dinámica de sustitución y metamorfosis que gobiernan tanto a la protagonista como el marco narrativo. Propongo aquí que la carta representa un procedimiento estético dialéctico por el cual el deseo que se le niega a la protagonista en la narrativa misma se realiza a través del gesto compensatorio de la

que sigue vigente. El desacuerdo entre estos críticos ejemplifica la confusión de lo que se entiende por “vanguardia” en Latinoamérica, donde el “surrealismo” a menudo se considera sinónimo de ella. La identificación errónea se debe al proceso de difusión del movimiento por el continente. Como han demostrado Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, la influencia de la vanguardia francesa en Latinoamérica ha sido históricamente minimizada con el fin de establecer la autenticidad de su asimilación y transformación en cada nación. Varios países han desarrollado su propia terminología de la vanguardia, a menudo contradictoria, dando lugar a una confusa variedad de terminología empleada en todo el continente (23-25). El término “modernismo” que designa el movimiento poético latinoamericano iniciado por Rubén Darío agrega a la confusión porque su estética comparte algunas afinidades estilísticas con el parnasianismo y el simbolismo francés.

⁷ Los franceses Claudel, Valéry, Proust y Gide influyeron de una manera significativa la escritura de la novela moderna, puesto que la distanciaron del realismo narrativo basado en la descripción y el desarrollo lógico hacia una nueva estética que exploraba los misterios de la realidad a través de una óptica impresionista concebida en el lirismo y el arte simbolista (Albèrès 138-39). Dentro del rango de estos artistas modernos, André Gide se destaca como uno de sus escritores más influyentes y revolucionarios. En una entrada de diario de 1935, fecha en que se publicó *La última niebla*, Gide destaca la importancia de las cualidades rítmicas y emotivas del lenguaje y su capacidad de expresar pensamientos (1223). Sus observaciones hacen eco a las propias observaciones de Bombal sobre la importancia del ritmo en su trabajo (Guerra Cunningham, “Entrevista...” 126), lo que revela la misma disciplina clásica que informa a la obra de ambos autores.

escritura. Por lo tanto, este recurso, que reinterpreta el mito de Narciso, construye la identidad de la protagonista por medio de una acción creativa de la escritura.

Defino este paradigma como una configuración de gestos compensatorios que forman la red fundamental de la narrativa de Bombal. La trama de *La última niebla* se centra en una protagonista de la clase hacendada, sin nombre, que contrae matrimonio con su primo Daniel para escapar del estigma social de ser solterona. Languidece en una relación sin amor ni afecto, en la cual sufre un sentimiento agudo de soledad y un estado físico de desaliño. Su descompostura se manifiesta de modo irónico por medio del tema del incesto, que presagia la esterilidad del matrimonio y la fascinación narcisista de la protagonista con el impreciso “otro” de la novela, el amante imaginario que se inventa para escapar del tedio de su existencia. Es más, el parentesco que comparte la pareja acentúa su distancia existencial y su desamor. De hecho, la protagonista representa la sustitución de la esposa difunta del marido, quien la consideraba el ejemplar perfecto de la mujer de su clase social. Esta sustitución se subraya con una protagonista de identidad imprecisa y anónima que se ve obligada por el marido a imitar en apariencia y en compostura a la difunta. Desposeída de una identidad firme y destino propio, su vida se despliega en la soledad y el hastío de una estancia remota, rodeada de un paisaje natural misterioso frecuentemente envuelto en niebla, llovizna y lluvia. La protagonista narra en primera persona una serie de eventos fundamentales en su vida de casada, desde el punto de vista restringido y subjetivo de su imaginación.

Kostopulos-Cooperman comenta que sus percepciones y pensamientos dispares se revelan a través de una red de símbolos líricos, de vivas imágenes poéticas, de impresiones y sensaciones que transmiten una sentido de fragmentación que también se refleja en la narrativa discontinua del texto (9). Esta autora también observa que existe una íntima relación reflexiva entre el mundo natural y el paisaje interior de la protagonista, la cual evoca emociones y estados psicológicos que no se expresan (9-10).

Esta caracterización de la protagonista en *La última niebla* ejemplifica el personaje modernista, el cual queda desvinculado de las pautas de la caracterización de la narrativa realista. Por ejemplo, los personajes modernistas de los escritores Joyce, Wolfe, Faulkner y en particular Gide sufren de

una identidad borrosa, fragmentada, voluble e inestable, características que le permiten a un autor socavar valores tradicionales y discursos nacionales (Kern 21-33). En *La última niebla*, la protagonista comparte estas características, que también se exteriorizan y se reflejan en el entorno natural: la niebla y las imágenes otoñales sugieren la inmovilidad, la muerte y la quietud, y materializan el silencio y el espacio liminal de la consciencia en que se sumerge la protagonista por medio del monólogo interior.⁸ Las imágenes de agua en todas sus formas también exteriorizan su interioridad y simbolizan la ambigüedad y la fluidez de un personaje inestable. Estas imágenes acuosas constituyen una constelación simbólica que representa un *leitmotiv* de la potencialidad y la transformación, tanto en sus aspectos positivos como negativos. Inclined naturalmente hacia la ensoñación poética, la imaginación activa de la protagonista alivia su aburrimiento y su deseo frustrado y crea, como el Pigmalión de Ovidio, un compañero imaginario. A través de esta idealizada personificación del amor y del deseo, ella se involucra en una vida doble e ilusoria llena de sensualidad y de autoerotismo que se centra en el amante imaginario. La presencia del otro de ficción le resulta tan real y se sugiere de una manera tan convincente por medio de las ambigüedades deliberadas del texto, que el lector duda en cuanto a su existencia hasta el final de la narrativa. Irónicamente, este gesto imaginativo le permite crear y expresar una identidad sensual a través de la imagen especular del amado. Por medio de esta dialéctica de gestos autorreflexivos, la protagonista crea su propia identidad. De forma complementaria, el otro compensa la ausencia y carencia emocionales que sufre la protagonista y, en última instancia, funciona como un catalizador de la transformación. Bombal toma prestada esta dinámica de forma metamórfica no solo por medio de la reescritura del mito de Narciso, sino también del de Pigmalión.

Pigmalión, inspirado en la necesidad de llenar un vacío existencial, crea una escultura, el simulacro de una mujer real que materializa sus

⁸ La ira muda de la protagonista y el concepto de darle voz al texto por medio de la lectura, según Chambers, sugiere el tema del silencio en la escritura de Bombal. Helene Carol Weldt-Basson, quien ha estudiado el silencio como estrategia subversiva en la literatura de escritoras latinoamericanas, observa que el silencio en la obra de Bombal adquiere una carga doble: por un lado, refleja la pasividad en la cual quedan sometidas sus protagonistas bajo una cultura patriarcal opresiva; y por otro, expresa la rebelión y la protesta contra la misma (77-8).

ideales y deseos. Una vez que completa la bella estatua, le ruega a los dioses que si “‘dar todo podéis, / que sea la esposa mía, deseo’ —sin atreverse a ‘la virgen de marfil’ decir— Pigmalión, ‘semejante’, dijo, ‘a la de marfil’” (Ovidio 274-76). Sin embargo, como observa J. Hillis Miller, el escultor comete un error de sustitución, el de tomar una identidad por otra, que se convierte en un “error of taking a figure of speech literally” (11) (“error de interpretar literalmente una figura retórica”), el cual conduce a un ejemplo creativo de malinterpretación:

[T]hese substitutive mistakes [taking a similarity as an identity] are not just any sort of misreading, nor are they the filling of the blank of death with just any sort of figure. They project into the gap a fictive person. They are therefore examples of Pygmalion’s error, the projecting and the taking literally of personification (125).

(Estos errores sustitutivos [el de tomar una similitud por una identidad] no son una malinterpretación cualquiera, no son el llenar el vacío de la muerte con cualquier figura. Proyectan hacia la brecha una persona de ficción. Por lo tanto, son ejemplos del error de Pigmalión, el proyectar y tomar literalmente la personificación).

El “error” de Pigmalión representa el acto de prosopopeya al que se refiere Miller, una proyección de “a human figure into the emptiness of ultimate loss” (Miller 127) (“una figura humana hacia el vacío de la pérdida definitiva”). En fin, como ilustra el mito de Pigmalión, el gesto no satisface, ya que contiene las simientes de su propia destrucción (127). De la misma manera, la protagonista de Bombal repite los errores de Pigmalión y de Narciso por medio de la lectura errónea de sus propias imágenes ideadas y, por lo tanto, sufre su misma suerte. De interés aquí, la carta intercalada en la narrativa representa el ejemplo espejador de esta malinterpretación, que llevará a la protagonista hacia al estancamiento y la parálisis. La carta, tejida en torno a la existencia del amante imaginario, y que llamaré el texto del deseo de la protagonista, le proporciona un alivio del tedio de su vida de casada con un marido desinteresado. Por medio de la parodia de la relación sustitutiva de Pigmalión hacia su escultura, el amante suplementario representa el deseo personificado de la protagonista y compensa la carencia. Esta estrategia

compensatoria de la personificación representa lo que Miller llama el “inaugural trope of narration” (221) (“el tropo inaugural de la narración”). Por lo tanto, la carta intercalada resulta ser el producto creativo de esta compensación sustitutiva.

El amante imaginario de la protagonista representa la figura retórica tal como la describe Miller. La creación de un “interlocutor” secreto por parte de la protagonista anónima, con el cual comparte su mundo de fantasía, también ilustra que el sentido de identidad del individuo, según Irving Massey, “probably at all times sustained by an imaginary interlocutor” (162) (“se sostiene probablemente en todo momento por un interlocutor imaginario”). La relación con el otro de ficción sirve para redefinir el ser de la protagonista como sujeto activo y creativo en vez del objeto pasivo que sustituye a la fallecida esposa del marido. La textura de esta nueva identidad se teje a partir de su diálogo con el otro imaginario por medio de la invención de escenas de fantasía y una correspondencia epistolar. La carta intercalada en el texto no solo establece la autoría de la protagonista por medio de la escritura, sino que representa un espejo discordante que sirve de contraste con el marco de la narración inicial, contraste que pone en duda la retórica de amor de la carta. Este gesto autorreferencial en el texto reproduce fielmente el concepto de *mise en abyme* de Gide, una duplicación interna de la narrativa que sostiene una relación dialéctica tanto con el narrador como con la narrativa. El *mise en abyme* no solo representa una obra dentro de otra obra, sino que también refleja y materializa el tema de la narrativa, a la vez que ejerce una influencia recíproca sobre ella, llamando la atención a su condición mimética (Dällenbach 12-19).

Dentro del marco de la novela de Bombal, la carta que la protagonista le escribe a su amante le ayuda a sostener una identidad virtual por medio del diálogo implícito en la forma epistolar. Por lo tanto, también sirve de espejo que refleja la sensualidad que florece en ella lo largo de la novela. Mientras dure este ensueño, el yo anónimo de la carta da voz a un lirismo órfico que encarna la “voz poética” según Paul Valéry, cuya expresión del deseo no solo evoca una conciencia de sí misma, sino que también vocaliza el monólogo interior que constituye el texto de su deseo. La “voz poética” de Valéry da expresión, por medio del ingenio creador del poeta, a las articulaciones dinámicas que existen entre los elementos del pensamiento, la

conciencia individual y el ser. También entona un monólogo interior consciente —de hecho un “diálogo” interno entre el pensamiento y el ser que se escucha— por medio del arte del lenguaje y la poesía, con el fin de crear una concientización que da a conocer el deseo de expresión que se centra en la interacción entre la mente, la voz y el mundo. Esta acción reflexiva de autodescubrimiento conduce a la identidad del ser (Crow 44-46). O sea, Valéry se esfuerza por capturar con el lenguaje el proceso creativo de una consciencia dinámica que se urde a sí misma a existir y a saber.⁹ En la obra de Bombal, este proceso privilegia lo imaginario en vez de lo real y reivindica la “absolute defence of the imagination” (“defensa absoluta de la imaginación”) que Marjorie Agosín define como uno de los mayores méritos de la obra de la autora chilena (18). La carta intercalada representa un gesto de imaginación que reflexivamente apunta hacia su producción y subraya el carácter ficticio del amante. Por consiguiente, termina por socavar la ficción romántica de la heroína, recalcando la mirada irónica de Bombal para con el discurso tradicional del amor. Por ejemplo, cuando la protagonista exclama “Escribo y rompo” (23) ante el fallido esfuerzo por expresarse, se acentúa la naturaleza mimética y efímera de la producción escrita. Es más, el significado implícito en la destrucción de lo escrito crea una brecha por donde se cuele la ironía, la duda y la distancia, y por la cual se percibe la presencia de un autor implícito.

La carta que escribe la protagonista responde a un encuentro sexual desagradable, acaso violento, entre ella y su marido. El evento humillante agrava la crisis existencial de la protagonista causada por la dualidad discordante que encarna: por un lado, el de ser la esposa sustituta de su marido; por otro, ser una creación sensual reflejada a través del amado. El dilema ilustra, según Harold Skulsky, “the will in crisis” (“la voluntad en crisis”), paradoja que caracteriza a las víctimas de la metamorfosis, quienes sufren un cambio en lo más vulnerable, la mente alienada (36-7). Esta paradójica situación mental dará lugar a una metamorfosis catastrófica al final de la

⁹ Bombal entabló una participación directa con el modernismo francés inaugurado por Valéry y Gide, entre otros. En 1931 asistió a las conferencias que diera Valéry sobre su poética de la consciencia (Guerra Cunningham. “Entrevista...” 122). Es posible que el pensamiento de Valéry sobre la relación entre la consciencia y la poética la ayudara a perfeccionar su sensibilidad lírica modernista.

novela de Bombal, la parálisis figurativa de la protagonista. Pero mientras dure la narración, la carta intercalada en la novela representa un paréntesis de fantasía que aplaza esta parálisis e ilustra el paradigma contradictorio en el que se halla la protagonista. Incapaz de conciliar su autoimagen con la realidad de su situación matrimonial, escribe la carta para reinterpretar el encuentro sexual y borrar la humillación sufrida. Describe la crisis como un acto prohibido, una traición contra su ser más íntimo y, por lo tanto, contra su amante. Sin embargo, su negativa a actuar después del encuentro, derivada de una sensación profunda de vergüenza, aumenta la crisis. El reconocimiento de la situación y su contradictoria negación articulan el conflicto, que disipa a través del olvido, del ensueño y de la memoria. Escribe:

Hacia años que Daniel no me besaba y por eso no me explico cómo pudo suceder aquello.

Tal vez hubo una leve premeditación de mi parte. ¡Oh, alguien que en estos largos días de verano lograra aliviar mi tedio! Sin embargo, todo fue imprevisto y tremendo y hay un vacío en mi memoria hasta el momento en que me descubrí, entre los brazos de mi marido (28).

La protagonista se esfuerza por olvidar la vergüenza de servir como sustituta de la esposa difunta de su marido en el lecho conyugal después de años de abstinencia. La sustitución la deshumaniza y la despoja de toda identidad, salvo la de la esposa ausente, cuya memoria el marido todavía posee. Como señala Alicia Borinsky, la protagonista se ve obligada a participar en el encuentro sexual como “otra” y de prestar su cuerpo a la tarea de evocar a la amada ausente: “Estar allí es testimoniar su propia ausencia, vaciarse de identidad, dejarse invadir por el deseo de su marido, quien, al mismo tiempo que la posee, la rechaza” (190). La consiguiente crisis la deja literalmente despojada de sí misma, expuesta a un vacío existencial:

En el lecho, yo quedé tendida y sollozante, con el pelo adherido a las sienes mojadadas, muerta de desaliento y de vergüenza. No traté de moverme, ni siquiera de cubrirme. Me sentía sin valor para morir, sin valor para vivir. Mi único anhelo era postergar el momento de pensar. Y fue para hundirme en esa miseria que traicioné a mi amante (29).

La carta, por consiguiente, representa un intento de reparar la humillación, la culpa y el despojo de sí misma por medio de una sustitución, un gesto creativo que reinterpreta el evento de una manera positiva, en el que la protagonista actúa el papel de sujeto en vez de objeto. Distanciada de su amante —o sea de su propio ser— por la “infidelidad” que piensa haber cometido, la protagonista, como autora, compone su narrativa para aclarar el “malentendido”. Escribe: “Hace ya un tiempo que no distingo las facciones de mi amigo, que lo siento alejado. Le escribo para disipar un naciente malentendido (29)”. A través de la escritura, apacigua el daño psíquico al describir el vergonzoso encuentro sexual como “un breve capricho de verano” que se produjo con las primeras lluvias de la temporada. Esta carta, un paréntesis idílico en el marco de la narrativa, representa un momento atemporal de pura magia y delicia en el que la protagonista se describe a sí misma como sujeto sensual. La distancia y la disonancia creada por la carta con respecto al marco narrativo, combinadas con el hecho de que se relatan por una narradora poco fiable, ponen de relieve el carácter de ficción de la carta y abren una brecha entre la fantasía y la realidad vivida por donde se cuele la ironía. Por lo tanto, en vez de apoyar el discurso romántico de su heroína, esta brecha irónica lo pone en tela de juicio.

Sin embargo, mientras habite el espacio imaginativo de la carta, la autora, como protagonista de su propia fantasía, pone en evidencia su talento órfico, ejemplificando la articulación de la “voz poética” tal como lo idea Valéry. En este espacio se hallan los pasajes más líricos de la novela. Estos se evocan en mayor medida a través de imágenes acuosas que ponen de relieve el tema de la fluidez, en tanto ponen énfasis en la ambigüedad del texto. La sensualidad y el ensueño de la protagonista se manifiestan por medio de los sentidos: el sonido y el olor, que captan las iteraciones y las valoraciones del agua en imágenes como el río, la lluvia, los charcos, los espejos y refrescantes bebidas misteriosas. La narradora/escritora evoca un mundo de ensueño acuático en el que se ausenta no solo para compensar su experiencia humillante, sino también para validar su ser esencial por medio de una acción de imaginación poética. Por ende, también ejemplifica el poeta ideal de Gaston Bachelard, que vive su sueño a través de su propia creación poética, y logra, una vez más, su unidad natural (77). Es así que la recámara conyugal donde ocurrió su humillación se convierte en

un espacio hermético de tranquilidad etérea a través de la magia alteradora del agua: “La alcoba quedó sumida en un crepúsculo azulado en donde los espejos, brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas” (30). Además, el crepúsculo azulado de la habitación refracta y hace eco de las imágenes acuosas de nieblas y susurrantes lluvias frescas que riegan el campo circundante. El fragmento es notable tanto por su ritmo musical como su poética proustiana:

Fuera crecía y se esparcía el murmullo de la lluvia, como si esta multiplicara cada una de sus hebras de plata. Un soplo de brisa hacía palpitar las sedas de las ventanas.

Daniel volvió a extenderse a mi lado y largas horas permanecimos silenciosos, mientras lenta, lenta, se alejaba la lluvia como una bandada de pájaros húmedos (30).

En esta cita, el lector descubre a una narradora de sensibilidades proustianas, que tal vez sea también una lectora de Proust, como lo revela la referencia intertextual en la cual se compara la lluvia con una bandada de pájaros (*À la Recherche...* 148).¹⁰ La carta de la protagonista, en marcado contraste con la realidad de su humillación, alude a una satisfacción instigada por la lluvia, una analogía que claramente se relaciona con el placer sexual. Por tanto, la carta intercalada se convierte en un texto subversivo que borra la vergüenza y la culpa de la traición hacia sí misma y hacia el amado. Así, la narradora, por medio de la escritura, recupera la sensualidad idealizada. En la carta, ella se refiere al amante, la personificación de su deseo, con el término provenzal del amor cortés “amigo” y transfiere sus cualidades al marido, Daniel, asegurando que no ha traicionado al amante imaginario: “Oh amigo adorado, ¿comprendes ahora que nunca te engañé? Todo fue un capricho, un inofensivo capricho de verano” (31). Por consiguiente, la carta representa un diálogo de autoafirmación por parte de la protagonista hacia un interlocutor imaginario, por el cual, a través de la

¹⁰ Proust escribe: “les gouttes d'eau comme des oiseaux migrateurs qui prennent leur vol tous ensemble, descendaient à rangs pressés du ciel” (148) (“Las gotas de agua como pájaros migratorios que levantan el vuelo en bandada, caían en filas apretadas del cielo”).

escritura, restaura el ser fracturado y borrado que habita la narración que enmarca la carta intercalada.

Ejemplificando la *mise en abyme* de Gide, la carta simboliza un espejo dentro de la narración porque duplica el encuentro sexual negativo de la pareja, pero lo reemplaza por una imagen especular en la cual, como ya se mencionó, la protagonista persigue activamente el papel de sujeto que desea y de objeto deseado, con el fin de sublimar el papel de sustituta ausente que desempeña en el marco narrativo de la novela. Además, transforma al marido en el otro deseado de su mundo imaginario. Por lo tanto, logra por poder, y a través de la acción terapéutica de escribir la carta, restaurar la subjetividad perdida. En su versión escrita del encuentro sexual, se convierte en la destinataria legítima de la pasión de su marido, con lo que transforma, de este modo, el desenlace negativo del encuentro inicial. Lleva su creación a la existencia por medio de la reinterpretación consciente de los acontecimientos, con el fin de hacerse la autora y protagonista de su propia historia. Suzanne Jill Levine llega a una conclusión similar:

While the repressed woman of Bombal's novella may confirm womanhood's imprisonment in the mirror, a pluralistic reading of this fluid text(ure) may reveal the (re)creation of woman not only as an object seen, but as subject and seer, of woman as Poet, that is, as Maker ("House of Mist..." 140, énfasis de la autora).

(Mientras la mujer oprimida de la novela de Bombal confirma la reclusión de la mujer en el espejo, una lectura pluralista de este texto/textura puede revelar la (re)creación de la mujer no solo como objeto visto, sino como sujeto y profeta, de la mujer como Poeta, o sea, como Hacedora).

Las cartas escritas por la protagonista encarnan esta idea. Como Pigmalión, que por medio de la creación y del deseo logra encarnar a su bella estatua, la fe que aporta a la veracidad de su creación imaginaria, que al nivel textual representa la convicción en el poder de la creación estética, materializa su mundo imaginario para convertirla en sustancia real. Asimismo, como la Scheherezada de *Las mil y una noches*, posterga su parálisis definitiva al seguir impulsando el texto de su deseo en la narrativa.

Sin embargo, el recurso de la duplicación interna o el *mise en abyme* gideano consiste en una duplicación narcisista que profundiza la integración de la protagonista con el mundo de la imaginación (Dällenbach 16). Pero esta realización particular del mito de Narciso por medio de la práctica estética representa, según Bachelard, una transformación positiva:

le narcissisme n'est pas toujours névrosant. Il joue aussi un rôle positif dans l'oeuvre esthétique, et par des transpositions rapides, dans l'oeuvre littéraire. La sublimation n'est pas toujours la négation d'un désir; elle ne se présente pas toujours comme une sublimation *contre* les instincts. Elle peut être une sublimation *pour* un idéal. Alors Narcisse ne dit plus: "Je m'aime tel que je suis", il dit: "Je suis tel que je m'aime" (34-35, énfasis del autor).

(El narcisismo no es siempre neurótico. También juega un papel positivo en la obra estética y, por medio de trasposiciones rápidas, en la obra literaria. La sublimación no es siempre la negación del deseo; no se presenta siempre como una sublimación *contra* los instintos. Puede ser una sublimación *por* un ideal. Entonces Narciso ya no dice: "Me amo tal como soy", dice "Soy tal como me amo").

En el espacio lírico descrito en la carta, la protagonista encarna a Narciso y su reflejo en el agua porque sublima lo real por lo ideal. Ella recupera su ser y su identidad en la medida en que se ama a sí misma. Mediante el acto de escribir, celebra y da expresión a su innata sensualidad. Bombal logra evocar esta sensación de bienestar, felicidad y plenitud en la protagonista a través del simbolismo sexual de las aguas fecundas que empapan el húmedo paisaje exterior.

Por otra parte, el juego de sustitución y malinterpretación que representa la carta en el marco del texto aumenta la ironía de la narrativa en su conjunto. La tensión que se produce entre la malinterpretación de la protagonista respecto a su humillación —representada por la carta— y las subversiones irónicas de la autora implícita crea un ambiente que facilita la metamorfosis que transformará a la protagonista, y a la vez desafía al lector con un texto engañoso: uno que oculta y revela al mismo tiempo. El discurso sentimental que Guerra Cunningham discierne en la obra de Bombal (32) realmente esconde un subtexto irónico de parodia y desmitificación que rescata el texto de un descenso al melodrama. Bombal desdobra el concepto de la malinterpretación

por medio de la duplicación interna y la confusión de discursos divergentes para aumentar la discrepancia de significado entre la narrativa del texto y su función textual. Además, la duplicación narcisista creada por la *mise en abyme* gideana profundiza la integración de la protagonista al mundo imaginario y subraya su condición de imagen mimética, poniendo en tela de juicio una subjetividad basada en un constructo artificial. El hecho de que ella permanezca sin nombre en la novela destaca su condición de significante movedizo y, por consiguiente, amenazada por la transformación y la disolución, como Narciso, se hace sombra. La acumulación de estas discordancias genera la ironía. En última instancia, la parodia que entra por la brecha resultante socava y deconstruye el discurso romántico de la protagonista para convertirlo en la niebla que inspira el título de la novela. La duplicidad y la ambigüedad de la narrativa que mantienen al lector fuera de equilibrio, acertadamente representadas por el *leitmotiv* de la niebla, ejemplifica el concepto del “texto huella” propuesto por Chambers. Ante nuestros ojos, la protagonista convierte su mundo especular en sustancia real, para así postergar su parálisis definitiva al final de la novela. Como Pígalión, al darle vida a su propia creación por medio de una dialéctica con un otro de ficción, el yo sin nombre destaca el poder de la imaginación y la creación estética. Mientras dure la ilusión, el imaginario poético se convierte en un espacio privilegiado donde la protagonista logra inventar un ser fiel a sus necesidades y deseos humanos. Al mismo tiempo, la enunciación de su deseo y la reflexión narrativa de esta — las cartas que dirige al imaginado otro— se convierten en el cuerpo del texto que anota su exaltación y su frustración. Por su parte, al lector le corresponde participar en una acción barthesiana de *jouissance*¹¹ para recrear el placer que finalmente se le niega a la protagonista porque el otro de ficción, dotado de la “potencia tóxica” sugerida por Valéry, la condena, como Narciso, a la parálisis que sufre al final de la novela.

¹¹ La narrativa de Bombal, como ejemplo del “texte de plaisir” (“texto de placer”) de Barthes, encarna un texto “qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ces goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage” (*The Pleasure of the Text* 1501) (“que impone un estado de pérdida, que incomoda [...] que hace vacilar las bases históricas, culturales, psicológicas del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación al lenguaje”).

Sin embargo, mientras ocupe el espacio liminal de la imaginación, alentada por la belleza tóxica de la imagen de su deseo personificado, la protagonista recrea la “réalité pure” (“realidad pura”) de Valéry (349) en un relato mágico que refracta su Ser a través de una técnica intertextual que incorpora la apropiación mítica y la transformación. Pero el esfuerzo de la protagonista no le proporciona la unidad de identidad deseada y, por lo tanto, también representa al Narciso contemporáneo ideado por Julia Kristeva,

[...] un exilé, privé de son espace psychique, un extra-terrestre aux allures prehistoriques en manque d'amour. Enfant trouble, écorché, un peu dégoûtant, sans corps et sans image précis, ayant perdu son propre, étranger dans un univers de désir et de pouvoir, il n'aspire qu'à réinventer l'amour (356).

([...] un exiliado, privado de su espacio psíquico, un extraterrestre de aspectos prehistóricos a quien le falta el amor. Niño borroso, frágil, un poco repugnante, sin cuerpo ni imagen precisos, habiendo perdido su particularidad, extranjero en el universo del placer y del poder, solo aspira a reinventar el amor.)

De la misma manera, la protagonista, sin imagen precisa, sin subjetividad, extranjera en un mundo en que no se le concede ni el deseo ni el poder, reinventa el amor en su texto de deseo, mientras desciende hacia la irresolución final de la novela. Este personaje modernista no nos confiere la satisfacción de una conclusión concreta, sino inconclusa y ambigua. Pero al igual que ella se urde un ser que celebra la plenitud, aunque sea imaginada, el discurso de su deseo en la novela *La última niebla* ejemplifica un texto modernista cuya estética pone énfasis en el valor del lenguaje, la poesía, el simbolismo y el mito. Como texto huella, existe en un presente perpetuo de “devenir”. Siempre animado por la acción de la lectura, este texto proporciona la propia identidad que se le niega a la protagonista a través de su capacidad inagotable de renovación mediante la interpretación del lector.

Obras citadas

- Albèrès, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Éditions Albin Michel, 1971.
- Alegría, Fernando. "María Luisa Bombal". *Latin American Writers*. Eds. Carlos A. Solé y María Isabel Abreu. Vol. III. Charles Scribner's Sons, 1989.
- Areco, Macarena y Patricio Lizama, editores. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.
- Agosín, Marjorie. *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. Senda Nueva de Ediciones, 1983.
- Bachelard, Gaston. *On Poetic Imagination and Reverie: Selections from the Works of Gaston Bachelard*. Trad. Colette Gaudin. Bobbs-Merrill Company, 1971.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trad. Richard Miller. Hill & Wang, 1986.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose: De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Librairie Nizet, 1959.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla. La amortajada*. Seix Barral, 1997.
- . "Testimonio autobiográfico". *María Luisa Bombal: Obras completas*. Comp. Lucía Guerra. Editorial Andrés Bello, 1997.
- Borinsky, Alicia. "Tentadoras, indiferentes, apáticas: Mujeres y cuerpos". *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas. Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Iberoamericana and Vervuert, 2003.
- Chambers, Ross. *The Writing of Melancholy: Modes of Opposition in Early French Modernism*. Trad. Mary Seidman Trouille. U Chicago P, 1993.

- Crow, Christine M. *Paul Valéry and the Poetry of Voice*. Cambridge UP, 1982.
- Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Trad. Jeremy Whiteley y Emma Hughes. U Chicago P, 1989.
- Debicki, Andrew P. "Structure, Imagery, and Experience in María Luisa Bombal's 'The Tree'". *Studies in Short Fiction*. Vol.8. No. 2, 1971: 123-29.
- Gide, André. *Journal 1889-1939*. Bibliothèque de la Pléiade, 1948.
- Gligo, Agata. *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Editorial Andrés Bello, 1984.
- Guerra Cunningham, Lucía. "Entrevista a María Luisa Bombal". *Hispanic Journal*. Vol.3. No. 2. 1982: 119-27.
- . "Introducción". *María Luisa Bombal: Obras completas*. Comp. Lucía Guerra Cunningham. Editorial Andrés Bello, 1997.
- . *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*. Editorial Playor, 1980.
- Kern, Stephen. *The Modernist Novel: A Critical Introduction*. Cambridge University Press, 2011.
- Kostopulos-Cooperman, Celeste. *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*. Tamesis Books Limited, 1988.
- Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. Éditions Denoël, 1983.
- Levine, Suzanne Jill. "House of Mist: House of Mirrors". *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Eds. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy. Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987.
- Massey, Irving. *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. U California P, 1976.
- Mendonça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Vol.1. Iberoamericana y Verduert, 2000.
- Miller, J. Hillis. *Versions of Pygmalion*. Harvard UP, 1990.
- Natella, Arthur, Jr. "Dualidades estilísticas en *La última niebla* de María Luisa Bombal". *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Eds. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian-Burgy. Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987.

- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis/Ovidio*. Trad. Ana Pérez Vega. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Web. 24 de marzo, 2017. [http://ceervantes virtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361](http://ceervantes.virtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361).
- Pardiñas-Barnes, Patricia A. *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*. Diss. Georgetown U., 1986. UMI, 1986: 8622335.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Gallimard, 1988.
- Purkiss, Diane. "Women's Rewriting of Myth." *The Feminist Companion to Mythology*. Ed. Carolyne Larrington. Pandora Press, 1992.
- Valéry, Paul. *Mélange. Oeuvres complètes*. Vol. I. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1957.
- Skulsky, Harold. *Metamorphosis: The Mind in Exile*. Harvard UP, 1981.
- Weldt-Basson, Helene Carol. *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Associated UP, 2009.

Los avatares de la muerte en la obra de Yanitzia Canetti

Michele C. Dávila Gonçalves

“Decía mi abuelo que la vida es el suspiro de la muerte.”

Yanitzia Canetti

La escritora cubana Yanitzia Canetti Duque (La Habana, 1967), ahora radicada en los Estados Unidos, es una autora polifacética con múltiples publicaciones que incluyen narrativa, poesía y cuentos infantiles, además de ser editora, traductora y profesora. En su obra sus intereses radican en temas filosóficos, místicos y sociales que son desarrollados tanto de forma mitológica y alegórica como de manera irónica, sarcástica y lúdica. No obstante, la muerte es una de las preocupaciones estéticas y filosóficas centrales de su producción literaria, fácil de entrever en su colección de cuentos *La muerte nuestra de cada vida* (2009), pero también en su obra más conocida, la novela *Al otro lado* (1997), y en su poemario *Entre la espada y la pared* (2012).

En el presente ensayo, son analizadas las distintas facetas de la muerte representadas en su obra, en la que no representa un tema tabú. Para analizar esta noción de tabú, seguiré los parámetros del concepto de biopolítica de Michel Foucault expuesto en *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber* (1976). En el texto, el autor explica cómo históricamente el control que ejercían los mecanismos del poder sobre la ideología de un pueblo o nación llevó, como resultado, al control físico del cuerpo, más aún en la época moderna. El crítico argumenta que la muerte como fenómeno biológico se ha convertido en un tabú. Sin embargo, Foucault está consciente de que toda represión conduce a diferentes modos de resistencia que hace que se cuestionen los mecanismos de poder. En su obra, Canetti sobrepasa ese intento de control político y biológico jugando con el binarismo de vida/muerte, amor/muerte y cárcel/muerte en un discurso metafórico que privilegia una voz femenina abiertamente erótica y disidente. En su novela

Al otro lado, la cárcel es la tumba de la cual la protagonista tiene que escapar a través de la mente. En sus cuentos de *La muerte nuestra de cada vida*, la muerte es un juego lingüístico dentro de un mundo al que denomino neofantástico maravilloso (que explicaré más tarde); y en los poemas de *Entre la espada y la pared*, en palabras poéticas de la autora, “la vida es un guiño que nos hace la muerte” (59).

Yanitzia Canetti forma parte de la tradición literaria de la diáspora cubana junto a Zoé Valdés y Daína Chaviano. Ángela Dorado Otero comenta sobre ellas:

They share an attempt to pull away from a fixed idea of national identity, which coincides with the social changes and the narrative of the Special Period. This literature is characterized by narrative experimentation, a proliferation of intertextuality and fragmented narrative in which irony and humor permeate and subvert traditional notions of the text (5).

En la obra de Canetti los críticos han destacado también el humor y el erotismo utilizado como “arma de crítica y análisis” (Álvarez Borland 16), en especial con referencia a su *Novelita Rosa* de 1997 (luego expandida en *La vida es color de Rosa* de 2010), texto abiertamente lúdico y satírico. La novela *Al otro lado* (1997) ha sido motivo de estudios y tesis doctorales debido a la riqueza de mitos y símbolos combinados con el contexto histórico cubano, datos autobiográficos y una voz femenina dispuesta a plasmar tanto la violencia como el erotismo de la protagonista en la narración. El texto se estudia como parte del canon cubano y como producto de la “generación diaspórica [sic] de los noventa” (Fernández Vázquez 260). *Al otro lado* es una mezcla de *bildungsroman* (o novela de aprendizaje) femenino, confesionario e imaginación que tiene visos de crisis existencial, en la cual la narradora trata de reconstituir su historia trágica en una isla del Caribe (que aunque enmascarada, es identificable) y, por ende, su propio ser. La narradora comenta desde el principio “[...] estoy decidida a tomar el riesgo de buscar quién soy y quién vive al otro lado” (9), lo cual tiene doble significado ya que se refiere tanto a su propia complejidad como ser humano como a su decisión de partir a otro país.

Al otro lado es un viaje de introspección y una explicación de la diáspora de la autora. Antonio A. Fernández Vázquez analiza en “Humor y

erotismo en las novelas de Yanitzia Canetti Duque” esta dualidad como un *leitmotiv* a través de toda la obra acentuando la dicotomía del bien y el mal simbolizada por las normas de la sociedad en que vive, incluyendo, principalmente, las del dogma católico. Esto es evidente porque gran parte de la narración son confesiones, sean para sí misma o llevadas a cabo en un confesionario ante un sacerdote católico (Fernández Vázquez 270). La novela señala los diferentes discursos utilizados para guiar al lector: “mediante el uso de letras cursivas y de molde, narrando las primeras lo que piensa la protagonista para sus adentros, así como la personalidad que intenta purgar confesándose: y las segundas, por medio de las acciones de su *alter ego*, que se revelan a través de las confesiones” (Fernández Vázquez 269). Esta dicotomía maniqueísta permea el texto y va más allá en la exploración del bien y del mal. La narración constituida por un discurso binario repleto de antítesis celebra la inherente ambigüedad que existe no tan solo en ella misma, sino en cada ser humano. En estos opuestos se basa un punto central en el texto, el de la muerte. Esta novela dialógica, intertextual y barroca contrapuntea de manera constante las dualidades de vida/muerte, amor/muerte y cárcel/muerte en la voz de una narradora anónima pero confiable. El discurso erótico se establece desde el comienzo con confesiones sobre su propio descubrimiento como ser sensual desde su infancia. No obstante, su despertar sexual y autodescubrimiento en la adolescencia van de la mano con un despertar político cuando relata sus experiencias al ser encarcelada por haber sido la compañera de un contrarrevolucionario, lo que da pie a una inferencia histórica de la política cubana por parte del lector. A este ejercicio del “poder” Foucault lo llama “biopolítica” y es la forma utilizada por los gobiernos para dictaminar la vida y la muerte de sus ciudadanos, ya sea a través de la ideología o de lo que él designa como biológico, que significa lo corporal. Es importante tener esto en cuenta, porque como Anna Quintanas enfatiza en “El tabú de la muerte y la biopolítica según M. Foucault”: “Foucault destaca que no es posible comprender nuestra forma actual de experimentar [sic] la muerte si no somos conscientes de la influencia que ha ejercido sobre ella el hecho de que la biopolítica se haya convertido en una de las formas principales de ejercicio del poder en nuestra sociedad” (172). En su texto, Foucault da ejemplos de cómo el control de los individuos de una sociedad se había hecho por años a través del cuerpo de

manera ritual y pública (por ejemplo, decapitación por espada, la guillotina, muerte en la hoguera). El soberano tenía el derecho de la vida y de la muerte de sus súbditos (“*hacer morir o dejar vivir*” [Foucault 167, énfasis del autor]). Con el transcurso de los siglos hubo una transformación en el ejercicio del poder que hizo que se desarrollaran mecanismos biopolíticos, los cuales tenían la intención de administrar y gestionar la vida (“*de hacer vivir o rechazar hacia la muerte*” [Foucault 167, énfasis del autor]) y tienen injerencia tanto en el individuo como en la población. Quintanas explica:

Un saber y un poder que se ocuparan tanto del cuerpo del individuo como del conjunto de la población como especie viviente. Las condiciones y probabilidades de vida, los temas de salud pública, las relaciones entre natalidad y mortalidad, los índices de morbilidad, la longevidad, todas las fuerzas implicadas en la vida, serán objeto del biopoder con el fin de conocerlas, organizarlas, distribuir las, aprovecharlas y maximizarlas (173).

En la época contemporánea, según la teoría de Foucault, la vida cobra importancia política y la muerte se convierte en un tema incómodo, un tabú. *Al otro lado* resiste rehuyendo de esa postura al describir minuciosamente cómo ese poder es ejercido en la figura de la narradora. Como Foucault mismo afirma: “[...] esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar” (173). La novela de Canetti hace justamente eso al escapar de un encarcelamiento físico e ideológico al comenzar a cuestionar lo que le han dicho la familia, el gobierno y la Iglesia, teniendo en cuenta la muerte como metáfora.

Una vez en la cárcel, la protagonista comienza un verdadero vía crucis, siguiendo el tema religioso católico. Al mismo tiempo, se describen las experiencias pasadas por parte de mujeres históricas y ficticias, como Penélope, Julieta, Cleopatra y las santas Juana de Arco y Teresa de Jesús. El elemento común de las experiencias de todas estas mujeres es el amor, sea a hombres o a Dios. El amor es el móvil de sus vidas y de sus historias. Se podría decir que la protagonista es el receptáculo de todas las mujeres que han sufrido, han sido torturadas y hasta muertas por causa del amor. En este texto de Canetti, la muerte —a diferencia de la postura histórica

tradicional de la muerte como tabú presentada por Foucault— es parte esencial de la experiencia vivencial de la narradora. La expiración en *Al otro lado*, al igual que en otros libros de la autora, no es tabú y se codifica en varias maneras. En la obra, la protagonista es encerrada, violada por varios hombres y torturada sin saber por qué. En *Erotism: Death and Sensuality* (1957), Georges Bataille menciona: “The woman in the hands of her assailant is despoiled of her being” (90). Ella está en manos de un Estado que regula la vida y gestiona el fallecimiento. Sin embargo, no era interés del Estado que ella muriera porque en estos casos “la vida se convierte en objeto del saber y en blanco del poder” (Quintanas 7). Si ella muriese no les dejaría su saber, que es lo que sus captores quieren. El problema básico de la protagonista era que en realidad ignoraba los actos contrarrevolucionarios de su novio, a quien ella llama Calígula (tal vez para proteger su verdadero nombre).¹ Esto demuestra la enajenación e inocencia en la que vivía la narradora adolescente, solo pensando en el amor en su etapa rosa. Luego nos enteramos que esta situación cambió de manera drástica en la celda. El “delito por asociación” (Fernández Vázquez 275) de la narradora la lleva al mundo cruento de las cárceles, donde pronto se encuentra muerta en vida. Fernández Vázquez explica: “La estancia de la protagonista en un presidio para mujeres da lugar a descripciones sobre el sadismo, el masoquismo y otras prácticas [...] por parte de las otras reclusas, que por un lado proyectan una imagen dantesca del encarcelamiento y, por otro, indican una manera de rebelarse” (276). La cárcel es un infierno que la narradora experimenta en dos ocasiones. Sus descripciones metafóricas revelan la necesidad tanto de no describir de manera escueta lo ocurrido, como de mantener un lenguaje poético, como de autocensura (tal vez por miedo a represalias), aunque los símbolos que emplea son fácilmente identificables. Por ejemplo, habla del “capitán Torquemada” (rememorando al inquisidor general Tomás de Torquemada) y del “Lagarto de lengua roja” como alegoría del diablo. Es debido a estas experiencias que la protagonista reconoce su “naciente lucidez” (111) y la solidaridad que puede producirse al comprender los modelos opresores de un Estado restrictivo y abusivo.

¹ Un novio anterior se llamaba, significativamente, Romeo, lo que refleja su periodo de inocencia y total inmersión en su experiencia romántica.

Cuando al fin es liberada, de forma sugestiva es descrita tanto como una muerte como una resurrección. Escribe: “Adiós, niña muerta, joven muerta, adiós semilla, adiós árbol, adiós fruto” (127). La crítica Yvette Fuentes explica en *Beyond the Nation: Issues of Identity in the Contemporary Narrative of Cuban Women Writing (in) the Diaspora*: “Her grief alludes to her own death, the death of her youth and spirit following her imprisonment. Haunted by figures from the literary past and history, the protagonist struggles between life and death. Time seems to stand still for the protagonist during her moments in jail and following her release” (245). No obstante, esta muerte y resurrección la llevan a aprovecharse de una segunda vida. Como ya se vio, según Foucault la vida tiende a escapar de las técnicas persistentes de dominación o administración, porque “donde hay poder, hay posibilidad de resistencia” (116). Otra de las formas en que ella emplea su resistencia, además de desarrollar la dualidad de vida/muerte y cárcel/muerte, es a través de su cuerpo y el uso de su sexualidad. En el capítulo “La resurrección de Leda”, la protagonista explora su erotismo en busca de identidad e incluye una escena orgiástica al estilo de Donatien Alphonse François, el Marqués de Sade (1740-1814). Sobre la obra de Sade, Foucault explica:

En Sade el sexo carece de norma, de regla intrínseca que podría formularse a partir de su propia naturaleza; pero está sometido a la ley ilimitada de un poder que no conoce sino la suya propia; si le ocurre imponerse por juego el orden de las progresiones cuidadosamente disciplinadas en jornadas sucesivas, tal ejercicio lo conduce a no ser más que el punto puro de una soberanía única y desnuda: derecho ilimitado de la monstruosidad todopoderosa (180).

Ese tipo de sexo le da a la protagonista control sobre sí misma y articula su independencia. Bataille menciona que: “Eroticism taken as a whole is an infraction of the laws of taboos” (94), subrayando el imperioso deseo que la protagonista siente de liberarse de toda represión que constriña su ser y su cuerpo. Esta exploración de su cuerpo (y consecuente liberación) la ayuda a emprender su labor como poeta y autora. Se trata de un proceso de *bildungsroman* que es simbolizado mediante el cisne del mito de Leda (la forma animal que tomó Zeus para poseerla) que la narradora dice: “[...] me devolvió al mundo de los vivos” (133).

A consecuencia de su emancipación de estrictas ataduras sociales y religiosas, la protagonista comienza a entender ese “otro lado” que lucha contra las versiones oficiales y decide irse del país definitivamente, aunque supusiera dolor, desconcierto y, al final, nostalgia. La heroína busca “estrategias para protegerse ante el miedo del vacío, resultado de la experiencia migratoria” (Thiem 175). En el capítulo “La soledad se llama otro país” (216), la narradora dictamina: “Tengo que ir a buscarme. Yo me quedé del otro lado del mar. Yo debo estar todavía caminando por la isla [...] Posiblemente esa sea la razón por la que no me encuentro aquí, en otro país, donde la soledad grita desde varias bocinas colgadas del cielo” (224). De forma interesante, Fuentes, teniendo en cuenta las ideas de Bhabha donde el lugar de la cultura nacional no es unificado ni unitario, sino que representa la doble cara de Jano, explica:

The locality of national culture is neither unified nor unitary in relation to itself, nor must it be seen simply as “other” in relation to what is outside or beyond it. The boundary is Janus-faced and the problem of outside/inside must always be in the process of hybridity, incorporating new “people” in relation to the body politic, generating other sites of meaning and, inevitably, in the political process, producing unmanned sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation (4).

Abundando sobre la alegoría, Fuentes continúa:

It is with this “Janus faced” notion of nation that we can analyze the phenomena of Revolution and Exile. Revolution and Exile (and each side’s rhetoric) are mutually interdependent on each other for survival. In this symbiotic, complex relationship, the death of one would result in the death of the other. Neither can stand alone, the one half constantly pushing and contesting the other (5).

Este proceso ejemplifica la complejidad, lucha y dolor de la protagonista al cruzar al otro lado, es decir, al dejar su hogar para irse a otro país.

Nuevamente el contrapunto de vida/muerte va más allá de las experiencias eróticas y la violencia sufrida durante el encarcelamiento de la

protagonista. Esta dualidad se acrecienta con el castigo del exilio, lo que se refuerza hacia el final en el capítulo titulado “Querida muerte, cuánto tiempo sin verte” (225). Sin embargo, la protagonista se siente ambivalente porque como dice: “Vivir me espanta tanto como me seduce. Pero morir me produce tanto miedo como vivir” (225), y concluye: “Si no existieras, no necesitaríamos a Dios porque no habría miedo posible” (228). La obra culmina con la noción de expiación y perdón, lo que llevará a un ser coherente cuando dice: “Al otro lado, estoy yo simplemente. Al otro lado, vuelvo a estar yo infinitamente” (250). Al salir de la prisión, la narradora se resiste ante los convencionalismos de su sociedad de dos maneras básicas. La primera, a través de la liberación de su cuerpo en términos de su sexualidad y nueva forma de ver la vida. La otra forma, en que ella muestra su individualidad y su lugar en ese nuevo mundo, es por medio de la escritura. Muchos *bildungsroman* o novelas de formación femeninas contemporáneas terminan con la heroína convirtiéndose en escritora. En esta novela es patente el paralelismo de la gestación de un nuevo ser con la gestación de una autora con voz y poder propios.²

El aspecto religioso continúa en la obra de Canetti en su colección de cuentos *La muerte nuestra de cada vida*, obvia paráfrasis lúdica de la oración del padrenuestro, “el pan nuestro de cada día”. El discurso binario junto a las antítesis vida/muerte y amor/muerte se vuelve explorar en los 18 cuentos que componen este volumen variado e inteligente. En ellos el mundo que denomino neofantástico maravilloso, además de usar elementos del romanticismo y del humor, desarrolla el tema de la muerte y sus avatares. El presente trabajo no va a enfocarse en las definiciones teóricas sobre el género fantástico y sus distintas acepciones, ya que eso tomaría demasiado espacio, mas a continuación se hacen referencias a varios de esos subgéneros y por qué se considera que es parte de la estructura temática de *La muerte nuestra de cada vida*.

El crítico Jaime Alazraki en su ensayo seminal “¿Qué es lo neofantástico?” definió el término como un nuevo relato que prescindía del miedo de

² Algunos ejemplos en español son *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Teresa de la Parra; *Memorias de Leticia Valle* (1944), de Rosa Chacel; *Nosotros, los Rivero* (1953), de Dolores Medio; *Balún-Canán* (1957), de Rosario Castellanos; *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska; *Ximena de dos caminos* (1994) de Laura Riesco; y *El arca de la memoria: una biomitografía* (2011), de Dinorah Cortés Vélez, entre otros.

su precursor (el fantástico) y cuyo propósito era dar un sentido metafórico al elemento extraño. Para otros críticos, como Kenneth Reeds en su texto *What is Magic Realism?: An Explanation of a Literary Style*, el neofantástico más bien es un producto natural de la evolución del realismo mágico y parte de una revisión histórica que pretende dar voz a los marginados que han sido ignorados por la historia. Cuando describo un mundo neofantástico maravilloso, me refiero en forma sucinta a aquel que contiene elementos de varios géneros, entre ellos lo fantástico, que es cuando lo insólito irrumpe en la representación de un mundo real; lo maravilloso, cuando lo extraño es parte integrante de la realidad; lo gótico, cuyo objetivo principal es crear miedo; y el realismo mágico, en el que se presentan elementos mágicos completamente insertados en una realidad que por lo general critica la sociedad imperante en la que se encuentra el protagonista.³ Tal vez una de las razones por la cual Canetti utilice lo neofantástico con dosis de humorismo sea porque estas estrategias narrativas sirven para matizar el sentimiento de miedo o hasta terror que muchas personas sienten ante el tema de la muerte y la tortura. Esta autora cubana ayuda a romper con el tabú con el que se relaciona la muerte para quitarle el sentido de desesperación y finalidad que conlleva para los lectores y, al mismo tiempo, presentar otro punto de vista en cuanto a la expiración.

En el primer relato, “La recién nacida”, la dualidad vida/muerte explica el mundo neofantástico al estilo de *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986), puesto que los muertos, al ver a la infante encima de una de sus tumbas, exclaman: “¡Está viva! ¡Hoy empezó a morir!” (13). Esta frase es la que parece resumir el planteamiento de la autora respecto a la muerte. La vida es un proceso que lleva a la muerte; el solo hecho de haber nacido ya nos acerca a nuestro final que, tal vez, no sea un verdadero final.

³ Lo fantástico ha sido ampliamente definido, discutido y analizado, pero esto no implica que haya un consenso claro de lo que significa. Referencias importantes en cuanto al tema son Ana María Barrenechea en “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” (1972), Tzvetan Todorov y su *Introducción a la literatura fantástica* (1980), Jaime Alazraki en “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), Erik Camayd-Freixas en “Reflections on *Magic Realism: A Return to Legitimacy, the Legitimacy of Return*” (1996), Zoé Jiménez Corretjer con *El fantástico femenino en España y América* (2001), Lidia Morales Benito en “La búsqueda de una nueva verosimilitud: literatura neofantástica y patafísica” (2011) y Kenneth Reeds en *What is Magic Realism?: An Explanation of a Literary Style* (2012).

Por lo tanto, la filosofía del texto es que no se debe rehuir la muerte como parte del proceso vivencial y tampoco se debe ver como la culminación de la vida porque puede haber otro tipo de muerte que resulte peor. La narradora implícita dice: “Los muertos se aterrorizaron, temían otra muerte” (15), una en que no hubiera consciencia en absoluto, como se hará patente en el siguiente cuento. El darles voz a quienes no la tienen, en este caso los muertos, se repite en varios de los otros relatos, donde se hace dialogar a los muertos como si estuvieran vivos. Este es el caso de “Diálogo”, donde dos muertos comentan sobre otros que no se percatan que ya han muerto. Al final de “La recién nacida”, la figura de la muerte es quien amamanta a la recién nacida. Esta imagen alegórica es una forma de darle humanidad a la muerte pero también, de modo metafórico, es una manera de describir la muerte de la niña. Esta ambivalencia o ambigüedad ante este tema se hará patente como *leitmotiv* a medida que se analizan los cuentos. El tema del nacimiento como el principio de la muerte de este primer relato se retoma al finalizar el ciclo de la colección con “La otra muerte”, donde se presenta un parto y una madre desesperada al notar que su recién nacido ha muerto, pero después se da cuenta de que había sido tan solo una pesadilla.

En el cuento alegórico “Lila y Amor”, el tema del amor romántico es central y, por ende, resulta evidente la dicotomía amor/muerte, el eros/tánatos de Sigmund Freud. El amor no se extingue más allá de la muerte porque: “Entre los muertos el amor es más vivo” (18). Lila solo vive al visitar la tumba de su amado y conversa con él como si estuviera junto a ella. Si no hay amor, Lila se siente muerta en vida. Ella dice: “Yo, ahora soy tú. Estoy también muerta. Mucho más muerta que tú porque yo sé que estoy muerta y tú no lo sabes” (20). De igual manera, en la segunda parte quien habla es Amor, representando alegóricamente al amado que está muerto, al no encontrar a Lila junto a su tumba. La duda de si está muerta o no se establece en su monólogo y la esperanza de que vuelvan a encontrarse es lo que le permite estar consciente de su mortandad. En el relato “Caronte”, nombre que hace alusión al barquero mitológico que conduce las almas al Hades, es representado por un chofer de carros fúnebres de un pueblo. Él lleva a los muertos a su destino final, al igual que Caronte los llevaba a la ultratumba. De manera irónica, el Caronte moderno muere en un accidente en el trayecto cuando llevaba a sus muertos a enterrar. El humor en medio

de un tema mortuorio es un ejercicio consciente de la autora para restarle seriedad a un tema que pudiera considerarse tabú para algunos. Canetti se enfrenta a la muerte narrativamente para normalizarla, para acentuarla como suceso imprevisto, y el humor es el mecanismo que usa para lograrlo. Otros cuentos son más abiertamente lúdicos y humorísticos, como en “El deudor”, que recuerda los discursos de los funerales en los que al muerto se lo perdonan todo sin importar lo deplorable que haya sido su conducta ni las barbaridades que hubiese cometido durante su vida. En “Plazo fijo”, Domitila Fonseca es una joven casada con un anciano que exagera “su devoción y lealtad” (46) por su esposo para acallar las habladurías del pueblo. Cuando él muere, Domitila implora en la ceremonia funeraria: “Cinco años de mi vida por un minuto al lado de mi Marianito del alma, Dios mío” (48). Su deseo se cumple cuando el difunto abre de pronto los ojos, a lo cual Domitila sin pausa lo llena de besos, para después volver a morir. En la narración se comenta cómo el pueblo se sintió culpable “de haberla juzgado mal” (49), mientras a su vez no deja dudas de las bien pensadas artimañas de Domitila al explicar: “Ahora solo le quedaba disfrutar de la herencia y elegir un marido vigoroso y joven como ella” (49). Cuando Domitila sale de la funeraria le cae un rayo encima porque “cada uno tiene su hora” (45) y, como comentan en el pueblo, si no hubiera hecho ese trato con Dios “hubiera vivido cinco años más” (50). La autora parece decir que esta mujer hipócrita obtiene su merecido castigo al final porque nadie puede burlarse de Dios y menos aún de la muerte.

En “La actriz”, cuento trágico, una artista era alabada por ser una persona entregada a todos los roles cinematográficos en que participaba. El relato puntualiza: “Ser actriz era otro de sus personajes”. En los filmes “[p] odía quitarse la vida cuando quisiera. Podía matar impunemente y jamás recaería sobre ella el peso de la justicia” (51). Tal devoción a su arte la lleva a actuar su muerte: al final, en la última escena de su filme autobiográfico donde se representaba a sí misma, hace de su ficción una realidad y se mata sellando su propia narrativa trágica. Nadie más se da cuenta de lo que ha pasado hasta que se acercan a felicitarla. En el siguiente cuento humorístico, “Los enemigos”, Benito y Emetelio, dos amigos soldados, se encuentran en el campo de batalla en bandos opuestos, pero al reconocerse deciden poner sus historias al día recordando amigos en común. Al final, de forma

irónica pero cumpliendo con la realidad que los llevó a encontrarse, una bomba estalla y los mata. La muerte los privó de un desenlace peor, el de traicionarse por causas bélicas. La dicotomía amor/muerte vuelve en “Hasta que la muerte nos separe”, donde dos recién casados están tan ligados entre sí que la mujer enclenque del principio termina rozagante cobrando vida cuando al mismo tiempo su compañero que solía ser “un carnaval de masas y pliegues encarnados” (59) paulatinamente va extinguiéndose hasta su muerte. Al seguir literalmente el mandato bíblico de “serán una sola carne”, dos cuerpos se tornan en uno. Pero el relato tal vez metafóricamente apunte al hecho de que en matrimonios disfuncionales un miembro de la pareja puede llegar a terminar acabado y eliminado tanto desde el punto de vista mental como del emocional y físico.

En los otros relatos, la autora hace una crítica social utilizando elementos neofantásticos maravillosos, además de resaltar la diversidad cultural de Cuba. En “Una vez nada más”, la voz narrativa es una que no suele escucharse, la de un torturador, lo que demuestra la valentía de Canetti de no conspirar con la biopolítica foucauldiana de su entorno y presentar personajes considerados abominables. En el relato se retorna al binarismo cárcel/muerte de su novela *Al otro lado* y se presenta lo horrible del ser humano sin una carga de temor, aunque sí de horror, como en la literatura gótica del romanticismo. Un torturador cínico está buscando lo que él considera es su contraparte: un hombre con dignidad que resista sus técnicas de terror y no traicione a sus compañeros. Se quejaba de los que hacían de todo para poder seguir viviendo e, irónicamente, se siente desilusionado y comenta: “Este trabajo es una verdadera tortura” (66). Este hombre tenía como modelo las películas de guerra y estaba esperando “a un tipo duro” parecido a los fuertes y dignos hombres del celuloide. La autora deja entrever de esta forma su cinismo ante la imagen presentada en productos mediáticos, parecido a su crítica velada de las novelas románticas y el amor juvenil (crítica que es la parte central de su satírica *Novelita Rosa*).

En el cuento fantástico “Monólogo de la hermosa muerta”, la autora arremete contra otra característica negativa de algunas mujeres. La narradora es una muerta en el ataúd, que rememora *La amortajada* (1938) de la chilena María Luisa Bombal (1910-1980). Sin embargo, en contraste con la densidad psicológica de la obra de Bombal, este personaje es muy

superficial, ya que solo le preocupa si se ve bien en el ataúd y si los hombres todavía la desean en su lecho de muerte. La muerte no ha impedido que su naturaleza frívola disminuya. En “Había una vez un hombre que no le tenía miedo a la muerte” se muestra cómo hasta los que no le temen a morir quieren vivir hasta el último momento porque, según la interpretación freudiana, la pulsación de eros y tánatos vive en el ser humano hasta el final. Y en “Tributo” se describe el ritual funerario chino de “una isla del Caribe”, en referencia clara a Cuba, que fue la isla con mayor inmigración china en el Caribe. En el relato la autora hace un contrapunto en las diferencias culturales en los ritos funerarios del este y del oeste. En él se contrasta de manera irónica el uso de arroz puesto sobre las tumbas al estilo asiático con el de las flores del mundo occidental. El personaje de Hu Di les pregunta a unos jóvenes que se burlaban de sus tributos: “¿Y piensan ustedes que sus muertos saldrán a oler las flores?” (89), para resaltar cómo todas las culturas tienen formas de ver la muerte que pueden o no tener sentido para otras aun conviviendo entre sí.

En una primera lectura, este libro de Canetti resulta leve y humorístico. Evita la biopolítica del tema de la muerte pero tampoco lo relega a tabú. En la colección la autora va más allá de una isla del Caribe para plasmar de forma irónica cómo los seres humanos, en el plano filosófico y religioso, perciben la muerte. El tema se matiza por el uso de lo neofantástico, la ironía y el humor. Estas técnicas narrativas dan pie a una crítica subyacente que analiza males modernos. Esto es, sus cuentos pueden dejar una sonrisa en los labios al leerlos, pero de forma velada arremeten contra el abandono de niños, la idealización del amor, las contradicciones absurdas de las guerras, los matrimonios abusivos, la frivolidad y superficialidad de algunas féminas y la intolerancia cultural. Canetti logra con maestría andar por el fino hilo que une el humor y la crítica social para observar y analizar las ambigüedades y contradicciones de los humanos, en especial con respecto a la muerte.

Al analizar el poemario *Entre la espada y la pared*, se perciben nuevamente los diversos avatares del tema de la muerte en el uso de un lenguaje binario donde se exploran las dicotomías de vida/muerte, amor/muerte y cárcel/muerte. La experiencia sufrida en *Al otro lado* es evidente en la colección desde su portada, donde el cuerpo femenino es el eje de un mundo

carcelario obscuro que la rodea. En ella se observa a una mujer desnuda y sola en una celda como caverna iluminada solo por la luz que entra a través de una ventana. La portada da atisbos de las experiencias descritas en su novela y pretende salir del tabú biopolítico foucauldiano y la inherente censura de la muerte y, por autorreferencia, de la experiencia carcelaria cubana. La colección, cuyos poemas fueron escritos cuando la autora aún era adolescente, está dividida en cuatro partes: “Yo...”, “...Ellos”, “El mundo de cabeza...”, “...El mundo en *mi* cabeza”.

En “Yo...”, la poeta da atisbos al lector de sus vivencias en poemas que sirven de resumen a su novela *Al otro lado*, donde destaca los temas de la muerte y religión. En “Antes de que el sol se dé a la fuga”, largo poema confesional, la voz poética dice:

Un día
me dijeron que la muerte no tiene
pasaje de regreso,
y que yo nunca fui una reina egipcia
y que las tapas de las tumbas pesan mucho (12).

Entonces: “hasta que un día aprendí / a perdonar y a perdonarme. / ¡Qué tranquilidad el perdón! (13).

Además:

He amado, lo olvidaba.
¡Y cuánto!
Tanto que llegué a creérmelo
y hasta muero de amor sin darme cuenta (14).

Sin embargo:

Reconozco mi cobarde fascinación por
la última puerta, [clara referencia a la muerte].
Soy la última puerta que optó por el humor (14),

subrayando así su necesidad y su técnica de supervivencia. No obstante, esto no impide que refuerce su experiencia cuando enumera:

Me prendieron,
me persiguieron,
me acosaron,
me torturaron,
y me mataron
y me mataron
y me mataron
y me mataron (16).

En el poema “Cárcel”, la voz poética presenta su dicotomía cárcel/muerte sin dejar a un lado el deseo de mantener la fe, aunque sea casi imposible:

No vengan a buscarme,
ya no estoy.
Oficio funerario si me llevan el cuerpo,
yo volé con un ala rota
y la fe aplastada por cavernas
antes de Cristo (21).

Al final su cuerpo, “Mi cascarón está sentado en una silla” (22), queda sufriendo el encarcelamiento pero ella logra escapar: “Volé, volé, me salvó un ala verde y rota / en mi espalda” (22), destacando la posibilidad de personar y olvidar por medio de la escritura.

En “Llanto” el miedo es feroz debido a la tortura, “[...] mis lágrimas se han teñido con sangre” (23), y recuerda, como en su primer cuento “La recién nacida”, “[...] la muerte lenta de la vida” (23). Pero existe un contrapunto que le da fuerza, la figura de un hombre excepcional: “Había una vez un hombre. / Había una vez un hombre con una estrella clavada en una mano. / Había una vez una estrella que cayó del cielo / y se durmió en la mano de un hombre” (26). Esta alusión al Cristo, con sus manos horadadas como símbolo de sus heridas al ser clavado en una cruz, es reforzada en los poemas restantes de “...Ellos”, “El mundo de cabeza...” y “...El mundo en

mi cabeza”. La voz poética parece decir que este hombre es el modelo de virtudes a seguir para poder sobrevivir situaciones angustiosas.

En los poemas de la segunda parte, titulada “...Ellos”, es significativa la simbología cristiana que resalta el tema de la hipocresía religiosa por parte de aquellos que supuestamente están para hacer el bien y a quien la voz poética llama “Emisarios”, personas que existen desde el primer siglo de nuestra era durante el tiempo de Jesús. Parece estar diciendo que su dolor ha sido compartido antes porque es milenario. La figura de Cristo regresa en el poema “Destiempo”, en esta misma sección, cuando menciona:

Trae un mensaje de otro mundo con un jeroglífico de soles.
Es peligroso, peligroso y manso
y amenaza con poner la otra mejilla.
Por Dios, no lo dejen entrar, una vez dentro
morirá con nuestro veneno (38).

En la tercera parte, “El mundo de cabeza...”, parte de la idea de que el mundo no tiene sentido y es absurdo. La voz poética enumera cómo su hogar se ha convertido en “Un montón de islas con / cavernas / cráteres / agujeros / gusanos / cruces” (40), lo que hace una clara conexión con el pasado histórico de guerras en la isla y con la imagen representada en la portada. Su hogar ha sido quebrantado y desmembrado con lugares lúgubres del que solo se sale comido por gusanos. Es un lugar sin esperanza donde no queda ni la alegría de leer la historia alegórica de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). El principito, quien busca por el universo lo que ha perdido sin saber qué es, se encuentra solo porque no tiene a su amor, la rosa, ni a su mejor amiga, la zorra. El poema dictamina de manera solemne: “Ha muerto el principito” (45-46), simbolizando que la inocencia, la dulzura, el amor y la amistad desinteresada ya no pueden existir en este mundo. Entonces, en consecuencia, para la voz poética no hay posibilidad de amor, amistad ni sosiego en su viejo hogar.

La cuarta parte, “...El mundo en *mi* cabeza”, la voz poética muestra nostalgia por el hogar que dejó. En el poema “Casa” dice:

Aquella que guarda mis secretos
entre las telarañas,
que no confesaré, a pesar de la muerte,
mi último pecado,
la última urgencia de esta Alicia escapada (50-51).

Es obvia la referencia a la parte final de su novela *Al otro lado*, que es cuando decide partir de ese mundo, que más bien parece uno de fantasía como el del cuento *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865), del escritor británico Lewis Carroll (1832-1898). Un mundo que, para la narradora de Canetti, al igual que el de *Las aventuras de Alicia...*, carece del encanto de los cuentos de hadas y en consecuencia desea escapar.

Por último, en “Razones” resume el discurso binario de vida/muerte al equipararlo con el de amor/muerte, pero que la voz poética propone debe ser amor/vida. Dicha voz dictamina de manera casi-religiosa:

Tengo muchas más razones que poemas
para decir que la vida es un guiño que nos hace la muerte,
que la vida hay que morirla bien para vivir una muerte merecida, [...]
Que el Amor es la vida y la muerte consumadas (59).

En resumen, la voz poética refuerza la noción del amor como la causa y razón de todo, más allá de gobiernos y religiones que suelen olvidar lo que es más importante.

La obra de Yanitzia Canetti contiene de forma marcada preocupaciones existenciales, sea que se les quiera denominar como filosóficas, místicas o religiosas. La muerte, en vez de ser obviada siguiendo los parámetros de la época moderna según el concepto de la biopolítica de Foucault, es tema ubicuo en su producción literaria, pero también aparece de forma literal, fantástica, metafórica y alegórica. Canetti les da voz a los marginados. En esta categoría incluye a los encarcelados, a los muertos y a los torturadores. La autora destaca una voz femenina binaria que no tiene tapujos en explorar tanto el discurso de la muerte (vida/muerte) como lo erótico (amor/muerte/vida) y cuestionarse la inherente ambigüedad y, por ende, las contradicciones del ser humano. Las protagonistas de su obra no creen en la

visión simplista maniqueísta del bien y el mal, y en su deseo de liberación exploran todo rasgo humano a fin de articular su individualidad y poder interno, utilizando la sexualidad y la escritura como mecanismos de autorrevelación. Canetti subvierte lo impuesto por el poder controlador del Estado y la religión (cárcel/muerte) para buscar su propia coherencia como mujer, como cubana y como escritora.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*. Vol. 19. No. 2, 1990: 21-33.
- Álvarez Borland, Isabel. “Narrativa escrita fuera de Cuba a partir de 1959”. *Anales literarios*. Vol. 3. No. 3, 2001: 9-19.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 38, 1972: 391-403.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. First City Lights, 1986.
- Bhabha, Homi K. “Introduction: Narrating the Nation”. *Nation and Narration*. Ed. Hommi K. Bhabha. Routledge, 1990.
- Canetti, Yanitzia. *Al otro lado*. Seix Barral, 1997.
- . *Entre la espada y la pared*. CBH Books, 2012.
- . *La muerte nuestra de cada vida*. CBH Books, 2009.
- . *La vida es color de Rosa*. CBH Books, 2010.
- . *Novelita Rosa*. Versal Editorial Group, 1997.
- Camayd-Freixas, Erik. “Reflections on Magic Realism: A Return to Legitimacy, the Legitimacy of Return”. *Canadian Review on Comparative Literature*. Vol. 23. No. 2, 1996: 580-589.
- Dorado Otero, Ángela. *Dialogic Aspects of the Cuban Novel of the 1990s*. Tamesis, 2014.
- Fernández Vázquez, Antonio A. “Humor y erotismo en las novelas de Yanitzia Canetti Duqué”. *De márgenes y adiciones: novelistas latinoamericanas de los 90*. Eds. Jorge Chen Sham e Isela Chiu Olivares. Perro Azul, 2004: 259-281.
- Foucault, Michel. “Derecho de muerte y poder sobre la vida”. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Siglo XXI, 1989.

- Fuentes, Yvette. *Beyond the Nation: Issues of Identity in the Contemporary Narrative of Cuban Women Writing (in) the Diaspora*. DISS - Nova Southeastern University, 2002.
- Jiménez Corretjer, Zoé. *El fantástico femenino en España y América (Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi)*. Editorial UPR, 2001.
- Morales Benito, Lidia. “La búsqueda de una nueva verosimilitud: literatura neofantástica y patafísica”. *Carnets*. Vol. 3, 2011: 131-146.
- Quintanas, Anna. “El tabú de la muerte y la biopolítica según M. Foucault”. *Revista Internacional de Filosofía*. Vol. 51, 2010: 171-182.
- Reeds, Kenneth. *What is Magic Realism?: An Explanation of a Literary Style*. The Edwin Mellen Press, 2012.
- Thiem, Annegret. “Ana Pizarro y Yanitzia Canetti: memoria colectiva y mitología: ¿estrategias para la construcción de una identidad coherente?”. *Un continente en movimiento: migraciones en América Latina*. Ed. Ingrid Wehr. Iberoamericana/Vervuert, 2006: 169-176.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Premia, 1980.

Remembranza de género, memoria colectiva y formas de memorialización después del genocidio en Guatemala

Martha C. Galván-Mandujano

La guerra y la paz no son imparciales al género. En los conflictos contemporáneos las mujeres suelen sufrir más pérdidas y experimentan más privaciones a causa de la guerra, puesto que la violencia política interrumpe la infraestructura social y por lo general son ellas quienes navegan en terrenos inciertos para buscar comida y cobijo para sí mismas y para su familia. Durante la guerra, las mujeres también son vulnerables a la violencia y a la explotación sexual. Asimismo, sus voces a menudo son silenciadas, por lo que no se cuenta con muchas narrativas que den testimonio de lo que sufrieron ni que les permita hablar cuando llega la paz. Esas voces femeninas son importantes porque enriquecen la historia, que comúnmente solo considera la perspectiva de los hombres sobrevivientes, y la hacen más completa. Muchas veces las mujeres evitan dar su testimonio por miedo a las represalias o a los estigmas sociales. Sin embargo, las voces femeninas deben incorporarse, ya que tienen un papel muy activo en el camino hacia la paz y en la búsqueda de justicia. Para ayudar y proteger a las mujeres durante el tiempo de conflicto y asegurar su inclusión en el proceso de paz, la Organización de las Naciones Unidas emitió la resolución 1325 por medio del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (CSNU). Sin embargo, dicha normativa no hace mucho para proteger a la mujer que lucha por la memoria y la justicia en las sociedades posgenocidio, en especial cuando el Estado niega su papel en dicha matanza. Por esa razón es necesario investigar el rol que tiene la mujer tanto en el proceso de la memorialización¹ como en la representación de la memoria histórica.²

¹ Catalina Martínez Sarmiento, en su estudio *Memorialización y políticas públicas de la memoria en Bogotá: Centro del bicentenario memoria, paz y reconciliación*, explica que el concepto de memorialización es un anglicismo (*memorialization*, derivado del verbo *to memorialize*, que significa

Examinar el papel de la mujer para promover la memorialización, es decir: “[...] el proceso de crear memoriales públicos [siendo] los memoriales públicos [...] representaciones físicas o actividades conmemorativas que se relacionan con eventos del pasado y se sitúan o realizan en espacios públicos” (Bickford 1) y la remembranda, a la par de la representación de monumentos/memoriales conmemorativos, nos proporciona una lente para entender cómo la sociedad recuerda y se reconcilia con un pasado violento y sus efectos en quienes lo experimentaron. No obstante, es oportuno apuntar que la memorialización³ puede tomar múltiples formas. No consiste solo en estructuras físicas como monumentos de piedra o edificios de mármol. La memorialización incluye artefactos y otros medios como la literatura, la pintura, los murales, los grafitis y los afiches o carteles en las paredes, entre otros.

La memorialización de genocidios es un campo que ha comenzado a crecer. Los estudios sobre este tema se enfocaron de manera primordial en el Holocausto. Entre algunos de los pioneros de la investigación de este periodo histórico se encuentran James Young y Janet Jacobs. En sus estudios, Young define cómo entender los memoriales y Jacobs se centra en la memoria colectiva. Las investigaciones de Jacobs también se enfocan en la mujer o la participación femenina dentro de los estudios de la remembranda. Otra estudiosa del tema, Teresa A. Goddu, en su artículo titulado “Monuments and Memorials”, publicado en *The Holocaust and Other Genocides: History, Representation, Ethics*, nota que los memoriales pueden tomar muchas formas y, al mismo tiempo, dan un significado y permiten el perdón. Goddu asegura, también, que los contextos históricos y políticos permiten entender los lugares de remembranda. Eltringham y Maclean también sostienen que las necesidades sociales y las políticas

“preservar la memoria de algo o conmemorar”; y de la palabra *memorial*, que corresponde a “monumento y/o lugar de conmemoración”).

² Este trabajo es parte de un estudio comparativo de los genocidios de Camboya y Guatemala. DiGeorgio, JoAnn y Martha Galván-Mandujano. *Gendered Remembrance, Collective Memory, and Genocide Memorialization in Cambodia and Guatemala. After Genocide: From Trauma to Rebirth: A Gendered Perspective*. Yerevan, Armenia, septiembre, 2016: 17-20.

³ Basada en la conceptualización de Bickford *et al.* (2007), la memorialización no es solo un proyecto social y político para erigir memoriales públicos, sino que también debe ser entendida como un proceso cultural de negociación en el cual intervienen distintos actores (grupos, sociales, servidores públicos, expertos, financiadores, artistas, arquitectos) para determinar quiénes, cómo, dónde y qué acontecimiento(s) traumático(s) será(n) conmemorado(s).

funcionan como determinantes de lo que se recuerda. Estos estudios apoyan el análisis en el presente trabajo, que se enfoca en uno de los genocidios menos analizados del siglo XX: el de Guatemala. El propósito principal es analizar cómo fue diferente el sufrimiento de las guatemaltecas por el simple hecho de ser mujeres, y cómo recuerdan ellas ese periodo. Al mismo tiempo, se intenta resaltar la importancia de la mujer en los procesos de memorialización, de justicia, y de paz.

Trasfondo histórico

Guatemala ha sufrido varias masacres a lo largo de su historia. Las últimas sucedieron a finales de los años setenta y principios de los ochenta, bajo las presidencias de Fernando Romeo Lucas García (1978-1982) y José Efraín Ríos Montt (1982-1983). Durante la presidencia de Lucas García, las violaciones a los derechos humanos también incluyeron la desaparición de campesinos, líderes religiosos, académicos e indígenas mayas (en especial mayas ixiles). De acuerdo con Carlos Figueroa en “Genocide and State Terrorism in Guatemala, 1954-1996: An Interpretation”, el propósito del terrorismo del Estado entre 1978 y 1980 fue destruir los movimientos populares que se formaron en 1970. Al principio de 1980, el enfoque cambió y el terrorismo del Estado empezó a atacar a las organizaciones insurgentes. Durante ese tiempo, los principales grupos en pugna eran el Ejército de Guatemala y las fuerzas guerrilleras, compuestas principalmente por grupos rebeldes izquierdistas. Dos de los grupos de la guerrilla más importantes fueron el Comité de Unidad Campesina (CUC) y el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), que se encontraba en Quiché. Por esta razón las fuerzas armadas clasificaron a este departamento guatemalteco como una de las zonas enemigas en las montañas de Guatemala, como lo menciona Carlos Figueroa: “unlike the previous period of state terrorism, this time the emphasis was no longer on the mass organizations but was basically aimed against the insurgent organizations. From late 1979, repression was unleashed against the mass bases of the Guerrilla Army of the Poor (EGP) in the department of El Departamento Quiché” (167). Entre 1960 y 1996, el país sufrió una guerra civil que tuvo como resultado la muerte de 200,000 personas (Sandford 106), más de medio millón de desplazados y más de 100,000 de refugiados en México (Sandford 106). Entre 1981-1983, se registró la cifra más alta de asesinatos.

A este periodo se le conoce como la Violencia. Durante estos dos años la fuerza militar guatemalteca y sus representantes paramilitares masacraron a comunidades mayas enteras. No es de extrañar que las áreas más afectadas por las matanzas, la tortura y las violaciones fueran las comunidades del departamento de Quiché, en particular en las regiones montañosas del Ixil e Ixcán. Según la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH), de un total de 626 comunidades donde ocurrieron las masacres, 344 estaban registradas en Quiché. El reporte del CEH especifica que las fuerzas armadas guatemaltecas fueron responsables del 93% de los abusos.

Para eliminar los grupos guerrilleros, el gobierno implementó el sistema de Patrullas de Autodefensa Civil (PAC). El hermano del presidente Fernando Romeo Lucas García, Manuel Benedicto Lucas García, fue jefe del Estado Mayor del Ejército de Guatemala del 1° de julio de 1978 al 23 de marzo de 1982. Ellos concibieron las PAC con el único fin de espiar a los residentes indígenas y crear inestabilidad dentro de las comunidades. Al mismo tiempo, las fuerzas armadas empezaron a apoyar tanto en lo militar como en lo político a las pandillas en otras áreas de Guatemala a fin de crear miedo, “inestabilidad, división y desconfianza dentro de la comunidad” (Carlsen 146). Las PAC tuvieron sin duda un papel crucial para obtener control sobre estas comunidades mayas. Los testimonios revelan que dichas agrupaciones convirtieron el conflicto del gobierno contra los ixiles en una guerra civil entre los propios pobladores indígenas. El periodo de diecisiete meses de la presidencia de Ríos Montt, con su uso de las PAC, ha sido considerado el más sangriento de la guerra civil guatemalteca. Con la política conocida como “tierra arrasada” de 1982 y 1983, los militares destruyeron edificios, milpas y todo lo que la guerrilla pudiera usar para abastecerse o que le ayudara a reclutar. La agenda de Ríos Montt en contra de las organizaciones guerrilleras incrementó en gran medida el número de muertos. En este periodo Ríos Montt atacó sobre todo en las montañas, donde el EGP estaba ganando más simpatizantes. La meta de ese genocidio, dice Susanne Jonas, “and the scorched-earth policies went beyond elimination of the insurgents’ support base and the material base of local economy. The deeper objective was to fracture the very bases of the communal structures and of the ethnic unity destroying factors of reproduction of culture”

(317). Y el gobierno consideraba que las mujeres eran las reproductoras de la cultura

Para lograr detener “la reproducción de la cultura”, el gobierno se enfocó en las mujeres. Lo anterior tiene sentido, ya que, como dice Alison Crosby, cuando la identidad de un grupo es atacada: “women are elevated to the status of symbol of the community, becoming iconic representations responsible for the reproduction of the groups” (181). Al asesinarlas, se erradicarían a los grupos mayas de raíz. Al final de esta era de terror, muchas mujeres habían sufrido abuso sexual, habían enviudado, otras quedaron traumatizadas psicológicamente, pero la gran mayoría fue asesinada. Asimismo, una gran cantidad de ellas fueron desplazadas hacia México, la ciudad de Guatemala o a otras comunidades colindantes. Al terminar el conflicto, algunas decidieron no volver a sus lugares de origen y se asentaron en esos sitios.

El proceso de paz y el papel del Estado

El proceso de paz después del genocidio y el papel del Estado han sido complejos. Los Acuerdos de Paz firmados el 29 de diciembre de 1996 terminaron con treinta y seis años de conflicto interno. Dichos convenios tenían como propósito ayudar en la reconstrucción masiva y crear reformas socioeconómicas. Las Naciones Unidas, organizaciones no lucrativas y figuras religiosas fueron muy importantes en el proceso de paz. Por ejemplo, el arzobispo Juan Gerardi dirigió el proyecto Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) con la oficina de Derechos Humanos de Guatemala. El reporte de este proyecto, titulado *Guatemala, nunca más: impactos de la violencia* (1998), contiene testimonios de miles de víctimas y testigos e incluye información sobre la crueldad dirigida contra los mayas. Además, informa de la brutalidad perpetrada hacia las mujeres.

Otra iniciativa de la CEH, apoyada por las Naciones Unidas, fue la Comisión para la Reconciliación y la Verdad, que se organizó bajo los acuerdos de Oslo de 1994. La CEH fue creada para producir un reporte imparcial de las violaciones de los derechos humanos cometidos durante la guerra y hacer recomendaciones para alentar la paz, preservar la memoria

histórica de las víctimas e inculcar el respeto mutuo para los derechos humanos. Esta comisión publicó *Guatemala: Memoria del silencio* (1999), basado en miles de entrevistas donde reporta que veinticinco por ciento de las víctimas de la guerra (50,000) fueron mujeres y describe el uso de la violación como arma de terror utilizada por el Estado. Los antropólogos forenses ayudaron y siguen ayudando a identificar restos humanos usando nuevos métodos que incluyen el empleo de ADN, para ayudar a que los familiares, al encontrar a sus seres queridos asesinados, puedan enterrarlos, empezar el proceso de luto y, con el tiempo, estar en relativa paz.

Por desgracia, los Acuerdos de Paz no han cumplido con todos los convenios. La ayuda que prometieron no ha llegado y muchos siguen sufriendo pobreza, desplazamiento, discriminación y abusos, y aún no encuentran a sus familiares. Además, las PAC continúan presentes en algunas comunidades e intimidan a los sobrevivientes. En una entrevista personal, Carlos Chojoc, ex director de la Fundación Rigoberta Menchú Tum, dijo que “las PAC siguen controlando y funcionando como un órgano importante en varias comunidades mayas” (Galván-Mandujano). Por si fuera poco, los líderes de las PAC eran ex comandantes de las fuerzas armadas, por lo que muchas personas no se sentían con libertad de hablar de los abusos. Chojoc también mencionó que algunos habitantes mayas no mencionaban sus problemas, ya que querían vivir en paz. Había miedo en estas comunidades y muchos todavía tenían traumas. Chojoc explicó que el Estado no siguió los Acuerdos de Paz y tampoco promovió todos sus objetivos. El estado no quería reconocer el genocidio y, por si fuera poco, varias comunidades lo negaron porque vivían cerca de personas que fueron parte de las PAC o de excomandantes que seguían en las comunidades.

El entonces presidente de Guatemala Otto Fernando Pérez Molina dio una entrevista después del juicio a Ríos Montt por genocidio, y también lo negó. Aunque muchos guatemaltecos también lo rechazan, varias organizaciones sin fines de lucro continúan buscando información. Algunas agrupaciones locales como el CALDH (Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos), la Conavigua (Coordinación Nacional de Viudas Guatemaltecas), la Fundación Rigoberta Menchú Tum y la Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas (UNAMG) han sido importantes en la búsqueda de

información. La Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG) ha ayudado en la exhumación e identificación de cuerpos en cementerios clandestinos. Además, muchas organizaciones dirigidas por mujeres se han hecho más activas en la comunidad después de la resolución 1325 de las Naciones Unidas, implementada en el 2000. Dado que dicha resolución presenta puntos importantes para los sobrevivientes de conflictos armados, se comenzó a lograr justicia. La resolución exhorta a todos los participantes del conflicto armado a:

[t]ake special measures to protect women and girls from gender-based violence, particularly rape and other forms of sexual abuse, and all other forms of violence in situations of armed conflict. Emphasizes the responsibility of all States to put an end to impunity and to prosecute those responsible for genocide, crimes against humanity, and war crimes including those relating to sexual and other violence against women and girls, and in this regard stresses the need to exclude these crimes, where feasible from amnesty provisions (UN Resolution 1325).

El discurso de la guatemalteca María Luz Méndez Gutiérrez frente a varias organizaciones femeninas fue de vital importancia en la aprobación de la resolución. Méndez también fue una de las participantes en la primera audiencia originada por dicha declaración, y su testimonio y el de otras mujeres ayudó a llevar casos a las cortes.

Al mismo tiempo muchas viudas que sobrevivieron a la violencia tuvieron que tomar control de sus familias y organizaron cooperativas como Conavigua en 1988. Otras han trabajado con UNAMG, un grupo que ha proporcionado ayuda legal y psicológica a muchas víctimas de abuso sexual. Otras organizaciones no gubernamentales tratan de unir a las mujeres de diferentes departamentos de Guatemala para compartir sus historias de lucha y de los abusos que sufrieron y superar el estigma que representa ser una mujer violada. La UNAMG las ha ayudado en el proceso de sanación, ya que cuando las mujeres comparten sus historias queda en evidencia que muchas de ellas padecieron abusos similares. Estas experiencias traumáticas crean un cierto sentido de solidaridad y les anima a la lucha colectiva.

Los juicios por la justicia

Varios casos han sido presentados en la Corte gracias a la ayuda de organizaciones dirigidas en su mayoría por mujeres. La Fundación Rigoberta Menchú Tum ayudó en el proceso de recolección de la documentación necesaria para el juicio llamado Sepur Zarco, uno de los principales casos que llegó a la corte guatemalteca por abuso sexual contra mujeres mayas. De entre las mujeres, una en particular ha estado presente en muchos de estos juicios: Rigoberta Menchú, ganadora del premio Nobel de la Paz. Su presencia crea siempre un sentido seguridad y solidaridad tanto en los juicios como en las exhumaciones.

El caso de Cándido Noriega (1993)

Algunos de los primeros juicios fueron el de Cándido Noriega, el caso de la masacre de Xamán, el del Comando Regional de Entrenamiento de Operaciones de Mantenimiento de Paz (CREOMPAZ) y el caso Sepur Zarco. El caso contra Cándido Noriega, quien fue un comandante de la PAC, se inició en 1993. Las mujeres de la comunidad de Tululché, departamento de Quiché, presentaron evidencias contra los hombres que bajo las órdenes del comandante Noriega cometieron crímenes en contra de campesinos indígenas. Noriega fue acusado de 155 crímenes, entre ellos asesinatos, raptos, violencia sexual y detención ilegal. En principio fue absuelto por un tribunal local de Quiché que alegó no tener suficiente evidencia. Sin embargo, en noviembre de 1999 Noriega recibió una sentencia de treinta años por diez muertes.

El caso de la masacre de Xamán (2004)

El 5 de octubre de 1995 en la comunidad rural de Aurora 8 de octubre, en Xamán, una PAC formada por veintiséis soldados mataron a mujeres, ancianos y niños. El juicio fue muy importante porque fue la primera vez que una comunidad indígena buscó justicia en una corte no militar. No fue sino hasta el 8 de julio de 2004 que catorce soldados y oficiales de la armada fueron procesados y recibieron sentencias de cuarenta años. El libro *Xamán*, preparado por la

Fundación Rigoberta Menchú Tum, presenta más detalles sobre esta masacre y el caso, además de que especifica que otros miembros de las PAC escaparon y el Estado no los buscó.

El juicio por genocidio en Guatemala (2008)

En este juicio, las mujeres comenzaron a dar sus testimonios de los crímenes ocurridos durante la presidencia de Efraín Ríos Montt. Dos mujeres y dos hombres dieron fe de que las mujeres habían sido abusadas sexualmente por soldados guatemaltecos y miembros de la patrulla civil en Rabinal. Sin embargo, en ese año no se dieron sentencias.

El juicio contra Efraín Ríos Montt (2013)

El ex presidente Efraín Ríos Montt fue enjuiciado en mayo del 2013 y encontrado culpable de genocidio de lesa humanidad. Sin embargo, dos semanas después del veredicto la corte constitucional de Guatemala lo puso en arresto domiciliario. Aunque los sobrevivientes estaban decepcionados porque Ríos Montt no iba a ir a prisión, la primera sentencia creó una victoria simbólica en la historia y estableció que sí hubo un genocidio durante el periodo de la Violencia.

El caso de Sepur Zarco (2016)

Fue la primera vez que una corte guatemalteca sentenció un caso de violencia sexual relacionada con el conflicto armado guatemalteco. Según la estudiosa Jo-Marie Burt, también marcó el primer caso de esclavitud doméstica y sexual que fue procesado en un juzgado de mayor riesgo. El teniente coronel Esteelmer Reyes Girón era el jefe de la base Sepur Zarco y Heriberto Valdez Asig, el comisionado militar. Ambos fueron inculpados de crímenes de lesa humanidad en la forma de violencia sexual y esclavitud doméstica. Además, la corte encontró a Reyes Girón culpable del asesinato de Dominga Cuc y de sus dos hijas y Valdez Asig fue responsable de la desaparición de los esposos de siete mujeres. El 26 de febrero de 2016 los acusados fueron culpados de delitos contra quince mujeres pertenecientes al grupo maya q'eqchi'. Además, se les atribuyeron varios homicidios y desapariciones forzadas. La sentencia

fue de 140 años y 240 años de prisión, respectivamente. Al final del juicio, las once mujeres que presentaron sus denuncias alzaron sus brazos como señal de triunfo. En el primer aniversario del veredicto, el 26 de febrero del 2017, se celebró una conmemoración por la lucha por la justicia.

Muchos casos han sacado a la luz los abusos sexuales por oficiales de alto mando durante la Violencia en comunidades como Nebaj y otras, principalmente en el Triángulo Ixil. Las mujeres no hablaban de este tema, aunque muchas de ellas quedaron embarazadas y dieron a luz a estos niños. La abogada de la Fundación Rigoberta Menchú Tum, Estela Funes, menciona que esas mujeres no dicen nada porque esos hijos que concibieron todavía no saben que son el fruto de una violación (comunicación personal, noviembre de 2016). Cabe notar aquí que las comunidades mayas tenían una estructura patriarcal. De acuerdo con esto, las violaciones cometidas por sus esposos no eran consideradas violaciones reales. Hastings explica que las mujeres guardaban silencio porque: “This silence was the result of social pressures from the local community, as well as internalized cultural ideologies and traditions” (Hastings 1160). Tampoco la agresión sexual antes del matrimonio era considerada violación en la ideología sexual joseña. Un ejemplo de esto lo investigó Julie Hastings, quien señaló que en la comunidad maya del pueblo de San José no reportaban dichas violaciones: “Among Joseños, unmarried females are considered to have been raped only when marriage does not follow, and the criterion for determining rape in such instances depends not on the consent of the woman but on the intent of the man” (1161). Solamente las violaciones por personas de otra comunidad eran consideradas crímenes. Por estas razones, el caso de Sepur Zarco fue un caso histórico. De acuerdo con Ada Valenzuela, directora de la UNAMG, las organizaciones sin fines de lucro formadas por mujeres ayudaron mucho a preparar a las víctimas a través de simulaciones de juicio para quitarles el miedo una vez que estuvieran frente al tribunal (comunicación personal, noviembre de 2016). Durante el juicio real, las mujeres se cubrieron para evitar ser reconocidas en sus comunidades.

El 26 de febrero del 2016, Valenzuela cerró el juicio de Sepur Zarco leyendo un resumen al tribunal, en el que explicaba todos los crímenes que las mujeres de la localidad sufrieron y cómo muchas de ellas siguen padeciendo abusos físicos y sexuales (figura 1).



Figura 1. Mujeres de Sepur Zarco a un año de ganar el juicio.

Fuente: Galván, Martha. Mujeres de Sepur Zarco en el primer año de ganar el juicio. 2017.

Mujeres como Ada Valenzuela y Rigoberta Menchú, junto con su fundación, continúan luchando por lograr que se haga justicia a los mayas de Guatemala. Ada Valenzuela lo hace como directora de la UNAMG y Rigoberta Menchú lo hizo a través de su testimonio en el libro *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), editado por la antropóloga Elizabeth Burgos Debray, donde explica lo que le ocurrió a su familia y los abusos hacia la gente maya de su comunidad.

Otras mujeres que han luchado por la paz, la justicia y la recuperación de la memoria son María Canil Grave, maya k'iche' cofundadora de Conavigua en 1988, y Juana Calachij Méndez, cuyo esposo fue asesinado por una patrulla de autodefensa en 1984. Calachij Méndez fue la primera en ser parte del Grupo de Apoyo Mutuo (GAM), organización que ayuda a los familiares de personas que gestionan el proceso inicial de nuevos juicios para los derechos humanos. María Toj Medrano fue la cofundadora de CUC y también formó parte de la negociación de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG). Las mujeres de Tululché (cuatro sobrevivientes de tortura y violencia sexual que representaron a su comunidad) se reorganizaron con la Conavigua y la CUC y lucharon contra las PAC en contra del reclutamiento forzoso de las fuerzas militares, defendieron sus bosques y pelearon para que se realizaran exhumaciones. Ana Pérez Montejo fue parte de Conavigua en el departamento de Chimaltenango. Dos de sus hermanas y un hermano murieron en una masacre en 1982, pero ella escapó de las fuerzas armadas y ahora

continúa enseñando a las mujeres sobre sus derechos para que participen en las esferas tanto públicas como políticas. Anabella Garniga Osorio de Rabinal fue brutalmente golpeada y abusada sexualmente y su padre asesinado. Ella acusó al comisionado militar de su región, Fabián Alvarado, y gracias a su testimonio este fue sentenciado a veintidós años de cárcel. Ahora continúa defendiendo los derechos humanos y la integridad moral de la mujer. Aura Elena Farfán lucha por encontrar a los desaparecidos. Comenzó su activismo en 1984 a partir de que su hermano, Rubén Amílcar Farfán, entonces un estudiante del séptimo semestre de pedagogía en la Universidad de San Carlos (USAC), fuera raptado. Ella fue la fundadora de GAM y en 1992 creó la Asociación de Familiares Detenidos-Desaparecidos de Guatemala (Famdegua).

Hay una lista larga de mujeres que han tenido un gran impacto en sus comunidades en el proceso de paz y justicia después del conflicto armado guatemalteco. Aquí solo se dan algunos nombres, pero muchas de sus biografías están en *Tejedoras de paz: Testimonios de mujeres de Guatemala* (2010).

¿Cómo se recuerda el genocidio?

Cuando visité la ciudad de Guatemala, observé que en la catedral de la plaza principal se han construido pilares con nombres de las víctimas de diferentes masacres (figura 2) y el museo Casa de la Memoria creado por el CALDH. También se ha creado un espacio para incorporar el Museo de los Mártires del Movimiento Sindical, Estudiantil y Popular de Guatemala en la FAFG. Este recinto fue el resultado de la obtención de documentos importantes por parte de la analista Katherine T.L. Doyle, donde se mostraban fotografías y archivos sobre cómo murieron o desaparecieron muchas personas. La información proviene de un documento llamado *Diario Militar*, que le fue entregado por un agente de la milicia (figura 3). Se ha establecido el 25 de febrero como el Día de las Víctimas, donde muchas organizaciones se reúnen para recordar a todos los que sufrieron durante esa época. También se puede observar cómo el arte expresa esa etapa: existen grafitis en las calles y carteles en las paredes de la ciudad de Guatemala (figura 4). Incluso se han creado murales que representan los abusos y las violaciones y el importante papel de la mujer en el proceso de paz. De igual modo, se han construido monumentos para recordar a las víctimas en varias comunidades.



Figura 2. Columna en la Catedral de la ciudad de Guatemala.

Fuente: Galván, Martha. Columna en la Catedral de la ciudad de Guatemala. 2017.



Figura 3. Museo de los Mártires.

Fuente: DiGeorgio-Lutz, JoAnn. Museo de los Mártires. Ciudad de Guatemala. 2017.



Figura 4. Grafiti y carteles en la ciudad de Guatemala.

Fuente: Galván, Martha. Grafiti y pósters. Ciudad de Guatemala. 2017.

Hoy en día muchos no conocen la historia, en especial los jóvenes. Para ellos se vuelve realidad cuando atestiguan la exhumación de algún miembro de su familia. En algunos casos, sin embargo, las familias no quieren hacerse exámenes de ADN para reconocer los restos por miedo al gobierno; en otros, muchos de los familiares han muerto y no hay quien proporcione muestras para los exámenes. Con todo y eso la FAFG ha identificado siete víctimas por medio de ADN, que fueron parte del “Diario de la muerte”. Sus nombres se pueden encontrar en el Museo de los Mártires del Movimiento Sindical, Estudiantil y Popular de Guatemala.

Museo de los Mártires del Movimiento Sindical, Estudiantil y Popular de Guatemala

El fin de este este recinto es preservar la historia e identificar víctimas. El 29 de mayo de 1999, tres años después de la firma de los Acuerdos de Paz, Katherine T.L. Doyle recibió el “Diario de la muerte” o “Dosier de la muerte”, que tiene el registro de 183 víctimas, entre hombres y mujeres, que sufrieron

desapariciones forzadas, torturas y muertes, así como otros detalles como fecha, lugar y hora de detención, tiempo que las personas permanecieron secuestradas y hasta fecha de ejecución (citada por Rimola Molina 92). De acuerdo con un cuadro en el museo, este documento fue autenticado por el Departamento de Estado de Estados Unidos y el Procurador de los Derechos Humanos de Guatemala. Dos de sus víctimas fueron identificadas en 2011 por la FAFG: Sergio Saúl, un líder estudiantil, y Amancio Samuel Villatoro, dirigente sindical.

Representaciones murales y monumentos conmemorativos

Marianne Hirsch y Valerie Smith sostienen que la memoria cultural es el producto de la fragmentación personal o las experiencias colectivas articuladas a través de tecnologías y medios que recrean y transmiten la memoria (5). Los actos de memoria, por tanto, son de actuación, representación e interpretación. Pueden estar, por ejemplo, en forma de monumentos o murales. Algunos monumentos conmemorativos se encuentran en comunidades a las afueras de la capital guatemalteca y ponen énfasis en las masacres sucedidas durante la Violencia. Dos murales en San Juan de Comalapa, en el departamento de Chimaltenango, donde hubo masacres en un cuartel militar que estaba en las afueras de esta comunidad, representan el genocidio y el papel de la mujer. El mural en el cementerio de San Juan Comalapa, donde están enterradas algunas víctimas, muestra la historia de Guatemala, desde el inicio de la cultura maya al presente, pasando por la Conquista, conflictos internos y el proceso de paz. Frente al cementerio, hay un monumento con nombres de muchas víctimas y en la escuela de esta comunidad, “Rafael Álvarez Ovalle”, hay un mural que presenta escenas de tortura, secuestro y muerte, que fue creado por miembros de la comunidad y personas que sufrieron en el conflicto. En él se observa a una joven mirando hacia el pasado, viendo exhumaciones y el sufrimiento de la gente. La mujer representada en estos murales es fundamental para transmitir y ver el pasado.

En la figura 5 se muestra la fachada del cementerio; en la figura 6, la lápida de José Maximiliano Orzoy Cojtí, quien fue secuestrado el 8 de octubre de 1980.



Figuras 5 y 6. Cementerio y lápida en San Juan Comalapa.

Fuente: Galván, Martha. Cementerio. San Juan de Comalapa. 2017; Lápida de tumba en el cementerio. San Juan de Comalapa. 2017.

En el mural de la figura 7 se reproduce parte de la historia de Guatemala durante el conflicto interno. En él se aprecia a una mujer y un hombre, ambos asesinados, y otra mujer siendo amenazada por un militar. En la figura 8 la madre tiene a su hijo muerto entre sus brazos. Las casas se presentan quemadas o destruidas, como se practicaba en la táctica “de tierra quemada o arrasada” durante la Violencia.



Figura 7. Mural de Comalapa.

Fuente: Galván, Martha. Mural en cementerio, soldado y mujer. San Juan de Comalapa. 2016.

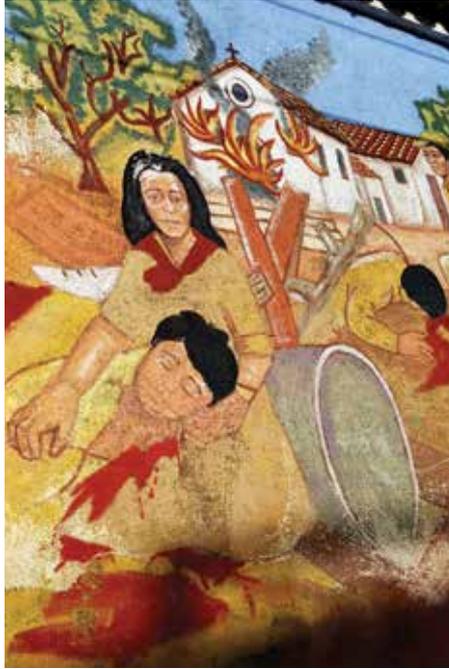


Figura 8. Soldado y mujer, madre e hijo.

Fuente: Galván, Martha. Mural en cementerio, madre e hijo. San Juan de Comalapa. 2016.

Monumento conmemorativo enfrente del cementerio de San Juan Comalapa

El monumento conmemorativo edificado en 2003 frente al cementerio de San Juan Comalapa parte del informe *Guatemala, nunca más: impactos de la violencia*. Lleva las inscripciones de: “Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala, Conavigua”, “Las osamentas y la historia de la verdad”, “En memoria de nuestros niños, niñas, mujeres y hombres, quienes fueron víctimas del genocidio y la represión en los años ochenta y quienes en ese momento no tuvieron velorio ni entierro digno” y “Mujeres viudas del municipio de San Juan Comalapa y Conavigua cumplimos el deber de darles cristiana sepultura a nuestros mártires”. En dicho monumento se incluyen

los nombres de casi 300 víctimas (figura 9). Se trata de uno de varios que se han erigido en las zonas donde hubo más masacres.



Figura 9. Monumento conmemorativo de víctimas en San Juan Comalapa por Conavigua. Mural de la Escuela “Rafael Álvarez Ovalle”.

Fuente: Galván, Martha. Monumento conmemorativo de víctimas. San Juan de Comalapa. 2017.

En las siguientes fotografías del mural de la Escuela “Rafael Álvarez Ovalle” se observan las representaciones de los abusos de las fuerzas armadas. La obra presenta a una joven que ve al pasado y en varias escenas atestigua torturas a mujeres, muerte y exhumaciones. Ella misma lleva un pequeño ataúd, que, se asume, era de un niño (figuras 10, 11, 12 y 13).



Figura 10. Mujer colgada y raptos.

Fuente: Galván, Martha. Mujer colgada y raptos. Escuela “Rafael Álvarez Ovalle”. San Juan de Comalapa. 2017.



Figura 11. Joven sobre osamentas.

Fuente: Galván, Martha. Joven sobre osamentas. Escuela "Rafael Álvarez Ovalle". San Juan de Comalapa. 2017.



Figura 12. Joven con un pequeño ataúd.

Fuente: Galván, Martha. Joven con pequeño ataúd. Escuela "Rafael Álvarez Ovalle". San Juan de Comalapa. 2017.



Figura 13. Joven maya viendo al pasado.

Fuente: Galván, Martha. La joven maya viendo al pasado. Escuela "Rafael Álvarez Ovalle". San Juan de Comalapa. 2017.

El papel de las organizaciones no gubernamentales

Estos organismos juegan un papel muy importante en Guatemala, puesto que apoyan en los procesos de justicia y reconciliación. La UNAMG, mencionada arriba, trabaja en proyectos para crear consciencia del genocidio. Otra organización, el CALDH, ha creado un museo llamado Casa de la Memoria, dirigido por mujeres y jóvenes voluntarios de las escuelas secundarias y la Fundación Rigoberta Menchú Tum, que ha ayudado en el proceso de paz y justicia (figuras 14, 15 y 16).



Figuras 14 y 15. Nombres en mantas en la Casa de la Memoria.

Fuente: Galván, Martha. Nombres en las mantas. 2017; La Casa de la Memoria. 2017.



Figura 16. Nombres de algunas de las víctimas del genocidio.

Fuente: Galván, Martha. Nombre de algunas víctimas del genocidio. La Casa de la Memoria. 2016.

En una de mis visitas en el verano del 2016, un joven voluntario de preparatoria que trabajaba en la Casa de la Memoria me aseguró que los nombres de este cuarto pequeño eran solo una parte minúscula del total de las víctimas del genocidio y que se necesitarían muchas habitaciones más para ponerlos a todos (figura 16). En la visita a Nebaj, Guatemala, pude observar la importancia de la mujer en la cultura maya, que además de madres son transmisoras de costumbres, técnicas de tejido y costura, recetas de cocina, etc. Algunas de ellas dejaron de usar sus trajes típicos por miedo a que identificaran sus raíces (figura 17).



Figura 17. La mujer en la cultura maya.

Fuente: Galván, Martha. La mujer en la cultura maya. Nebaj, Guatemala. 2017.

Dentro de la iglesia de Nebaj, hay un espacio conmemorativo de cruces con los nombres de las víctimas de esta comunidad, que fue una de las más afectadas durante el conflicto interno. Se ejecutaron muchos asesinatos en la plaza, para intimidar a los otros pobladores. Ahí se hizo un monumento para recordar a todas las víctimas. También se puede observar una cruz con el nombre de Juan Gerardi y a un costado de la iglesia se encuentra la biblioteca dedicada a este obispo (figuras 18 y 19).



Figuras 18 y 19. Iglesia en Nebaj con cruces de algunas víctimas del genocidio.

Fuente: Galván, Martha. Iglesia de Nebaj con cruces de algunas víctimas del genocidio. Guatemala. 2017; Iglesia de Nebaj con cruces de algunas víctimas del genocidio. 2017.

En el mural de la figura 20 los jóvenes están leyendo con las bocas pintadas de negro como si se les quisiera callar. Una mujer está tejiendo, otra lanzando una paloma y una más cocinando nixtamal. La niña a la derecha lleva su traje típico del departamento de Quiché.



Figura 20. Mural a un lado de la iglesia de Nebaj.

Fuente: Galván, Martha. Mural a un lado de la iglesia de Nebaj. Guatemala. 2017.

Una de las pinturas más impactantes es el mural de una mujer anciana en su traje típico que lleva una balanza y las palabras “Memoria” y “Justicia” (figura 21).



Figura 21. Mujer maya con Memoria y Justicia.

Fuente: DiGeorgio-Lutz, JoAnn. Mujer maya en la ciudad de Guatemala con memoria y justicia. 2017.

En conclusión, el análisis de la memorialización y la participación de la mujer sigue siendo poco explorado. La sociedad guatemalteca continúa investigando y mantiene viva la memoria del genocidio, sea por medio de museos, libros sobre el tema que se estudian en las escuelas primarias o monumentos. Este estudio ha encontrado que la mujer guatemalteca está presente en varios espacios para documentar el pasado y que los murales de San Juan Comalapa y la Casa de la Memoria presentan una narrativa cronológica de los mayas kaqchikel del área de San Juan Comalapa, antes y después del genocidio. Es una lucha colectiva y las organizaciones siguen enfrentado obstáculos, pero la participación de la mujer ha sido primordial en el proceso de paz y justicia. Todavía falta mucho por hacer y continúa la pugna por juzgar casos de violaciones y asesinatos en las cortes guatemaltecas. Felician Telavan, miembro de Conavigua, sostiene que es importante que cada uno ponga un granito de maíz para ayudar en la lucha (comunicación personal, noviembre de 2016). Y así muchas mujeres lo están haciendo.

Obras citadas

- Asociación Política de Mujeres Mayas, Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala e Instituto de Estudios Comparados en Ciencias Penales de Guatemala. *Tejedoras de Paz: Testimonios de mujeres de Guatemala (Weavers of Peace: Guatemalan Women' Testimonies)*. Noruega: FOKUS, 2010.
- Bickford, Louis *et al.* *Memorialización y Democracia, Políticas de Estado y Acción Civil*. Flacso Chile, ICTJ e International Coalition of Sites of Conscience. Web. 2007. <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Global-Memorialization-Democracy-2007-Spanish.pdf>
- Burgos-Debray, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo XXI Editores, 1983.
- Burt, Jo-Marie. "Eight Military Officers to Stand Trial in CREOMPAZ Grave Crimes Case". Web. 20 de agosto, 2016. <http://www.ijmonitor.org/2016/06/eight-military-officers-to-stand-trial-in-creompaz-grave-crimes-case>
- . "Military Officers Convicted in Landmark Sepur Zarco Sexual Violence Case". Web. 20 de agosto, 2016. <http://www.ijmonitor.org/2016/03/military-officers-convicted-in-landmark-sepur-zarco-sexual-violence-case>
- Carlsen, Robert S. *The War for the Heart and Soul of a Highland Maya Town*. University of Texas Press, 1997.
- Crosby, Alison. "To Whom Shall the Nation Belong? The Gender and Ethnic Dimension of Refugee Return and the Struggle for Peace in Guatemala." *Journeys of Fear: Refugee Return and National Transformation in Guatemala*. Eds. Lisa L. North y Alan B. Simmons. McGill-Queen's University Press, 1999.

- Eltringham, Nigel y Pam Maclean, eds. *Remembering Genocide*. Routledge, 2014.
- Figuroa, Carlos I. "Genocide and State Terrorism in Guatemala, 1954-1996: An Interpretation. Bulletin of Latin American Research". *Journal of the Society for Latin American Studies*. 2013: 151-73.
- Fundación Rigoberta Menchú Tum. *Xamán Genocidio, impunidad, experiencias comparadas: Guatemala, Argentina*. Tercera Prensa, 2006.
- Goddu, Teresa A. "Monuments and Memorials". *The Holocaust and Other Genocides: History, Representation and Ethics*. Ed. Helmut Walser Smith. Vanderbilt University Press, 2002: 121-130.
- Hastings, Julie A. "Silencing State-Sponsored Rape: In and Beyond a Transitional Guatemalan Community". *Violence against Women*. Vol. 8, 2002: 1153-1181.
- Hirsch, Marianne y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An introduction". *Signs*. Vol. 28. No. 1, Otoño 2002: 1-19.
- Jacobs, Jane. *Memorializing the Holocaust: Gender, Genocide and Collective Memory*. I.B. Tauris & Ltd, 2010.
- Jonas, Susanne. "Guatemala: Acts of Genocide and Scorched-Earth Counterinsurgency War". *Centuries of Genocide: Essays and Eyewitness Accounts*. Eds. Samuel Totten y William S. Parsons. Routledge, 2013.
- Martínez, Catalina S. "Memorialización y políticas públicas de la memoria en Bogotá: Centro del Bicentenario Memoria, Paz y Reconciliación". Web. Enero, 2017. <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/03/Memorialización-y-políticas-públicas-de-la-memoria-en-Bogotá-centro-del-bicentenario-memoria-paz-y-reconciliación.pdf>
- Rimola Molina, Francisco Roberto y Rubén López Herrera. *La verdad detrás del Diario Militar. Desapariciones forzadas en Guatemala 1982-1985*. Programa Nacional del Resarcimiento, 2009.
- Sanford, Victoria. "From Genocide to Femicide: Impunity and Human Rights in Twenty-First Century Guatemala". *Journal of Human Rights*. Vol. 7. No. 2, 2008: 106.
- REMHI. *Guatemala: Nunca más. I. Impactos de la Violencia*. ODHAG, 1998: 215.

- UN Resolution 1325 (2000). Web. 1 de agosto, 2016. [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/1325\(2000\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/1325(2000))
- Womens UN Report Network, "Guatemala Femicide Law: Progress against Impunity?". Web. 1 de agosto, 2016. http://www.ghrcusa.org/Publications/Femicide_Law_ProgressAgainstImpunity.pdf
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, 2013.

Concierto para Leah de Maira Landa: la metáfora de la vida convertida en muerte

Amarilis Hidalgo de Jesús

Muerte, violencia, refugiados, campos de concentración, frustración, desesperanza, guerra, orfandad y Holocausto son los temas que predominan en *Concierto para Leah* (2010) de la cubana, exiliada en Puerto Rico, Maira Landa. En esta novela las metáforas de la muerte se adhieren a la música como metáforas de vida que abrazan la desesperanza del sufrimiento humano. Cada arpegio, cada movimiento musical, mueve la trama de esta novela. Cada grito de desaliento humano se conecta con un movimiento musical específico cuya coordenada central es la partitura de un instrumento, un violín Guarneri del siglo XVIII, que acompañará en la vida y en la desgracia a una joven judía y a su familia. La novela magistralmente:

[...] presenta la historia de Leah, una jovencita virtuosa del violín quien viaja durante 1939 desde Hamburgo hasta las costas de Cuba junto a su familia y un grupo de judíos. Luego de ser rechazados de entrar a la Isla como refugiados por el gobierno cubano, terminan en Auschwitz víctimas de los excesos y el odio irracional de los nazis” (Iguina Bravo párr. 2).¹

Al final de la historia el violín se convierte en el símbolo de resistencia de un pueblo, visto a luz de la historia musical de un grupo, como dice la protagonista Leah, ya que “la música siempre fue un elemento importante en nuestra familia” (Landa 13).

Pero más allá de las palabras de Leah, estamos ante una pieza musical dividida en cuatro movimientos y un final: Allegro, Andante, Agitato, Adagio y una Coda. Cada movimiento es articulado por un adjetivo que

¹ Nazi es una palabra derivada del adjetivo que definía al Partido Obrero Alemán bajo Adolfo Hitler, el *Nationalsozialistische*.

profundiza la historia narrativa que se construye a través de la música y del dolor de la protagonista y su familia. Por ejemplo, el *Allegro ma non troppo* se refiere al desarrollo de lo que debió ser la vida de la joven pero no fue; el *Andante impetuoso* explora la muerte y el descubrimiento del ser humano desde el comienzo del viaje hacia lo indefinido de la vida; en el “*Agitato tempestoso*” se alude a la fatalidad de la vida y la lucha por la supervivencia humana en un campo de concentración; el *Adagio* gira alrededor del dolor y sus propósitos incógnitos en la vida, la recuperación de la memoria y la del ser; y finalmente en la *Coda* se presenta el desenlace metafórico de la vida venciendo a la muerte a través del destino y los designios humanos. No hay duda de que estamos ante la partitura de una obra musical presentada dentro de la perspectiva de una tragedia y los modos de supervivencia de la protagonista, con una vida que se construye en la novela a través de la historia de su pueblo, la de su familia y la suya propia. Esta historia culmina en la búsqueda de sus padres y hermana, así como en la recuperación de su hijo. Dicho niño, quien es concebido como resultado de una violación y nace en cautiverio (la adopción por parte de un soldado norteamericano le proporciona una vida libre de peligros, pero lejos de su madre biológica y país de origen), termina siendo el emblema de la liberación de un pueblo, que se adhiere al triunfo de la metáfora de la vida cuyo símbolo principal en *Concierto para Leah* es la también supervivencia del violín.

En su artículo “En medio del huracán del terror”, Daniel Torres plantea que “*Concierto para Leah* [...] nos lleva de la mano a los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, cuando la Alemania nazi reprimió al pueblo judío. [...] es una obra acerca del Holocausto y sus ramificaciones en el Caribe” (s/n). La novela comienza en el pueblo de Bremen, en el entorno de una familia judía no convencional como espacio principal. El padre es un médico judío alemán y la madre una francesa cristiana, maestra de música, convertida al judaísmo, quien “abandonó todo para casarse con papá; patria, religión, familia y hasta una incipiente carrera como pianista” (18). El matrimonio tiene dos hijas, Leah y Raquel, las cuales heredan el talento musical de la madre y rasgos fenotípicos de cada uno de sus padres. Raquel saca los rasgos galos de la madre y es descrita por la narradora como de ojos “azules y cabellera castaña rojiza. Cuando se reía, se le formaban dos hoyuelos en las mejillas. Admiraba su ecuanimidad y sabiduría, en

todo momento parecía saber qué hacer” (18). Leah, por otra parte, hereda los rasgos y el temple judío “distinguido, tan generoso y dedicado” (18) del padre. Esta caracterización basada en las diferencias físicas de las hermanas es utilizada como un código, o una premonición de cuán distintas serán sus vidas de estos “polos opuestos” (18). Leah piensa que “Raquel de quince años, siempre alegre, era muy linda, como una réplica de mamá, pero débil de carácter [...] Mi mirada era lánguida y Raquel era la del semblante sereno. Yo tenía dos años más que ella y los pronunciados rasgos judíos de papá que me ocasionaban grandes problemas en aquella época” (18). Asimismo, esta diferencia es importante, ya que sus características físicas definen el futuro de ambas muchachas en Auschwitz, el campo de concentración de la Alemania nazi en Polonia, al cual son enviadas. Ahí Raquel es escogida, por su belleza europea, aunque sabe tocar el piano, como esclava sexual del director médico del centro, Joseph Mengele (homónimo del verdadero doctor nazi de Auschwitz, conocido como el Ángel de la Muerte). Por el contrario, Leah, quien es violinista pero posee rasgos medio orientales, forma parte de la orquesta que deleita a Mengele, que después la convierte en su música personal y finalmente la viola. Este suceso abre un nuevo capítulo de la desesperación en la vida de la protagonista. Es precisamente dicha violación la que se convierte en el hilo que conecta su vida pasada con el presente, puesto que a partir de este cruel acontecimiento se entretiene la historia de Leah con la de Alex, el hijo que engendra y pierde, y cuya historia corre paralela a la de su madre biológica. Las historias de Leah y Alex van a estar conectadas en *Concierto para Leah* no solo como una tragedia familiar, sino que también se entretienen con el *leitmotiv* de la música.

Marta Lamas dice que “los seres humanos ingresamos a la sociedad bajo el signo de la violencia. Jamás nos reponemos de esa agresión que es nacer y separarse” (67). Nada más atinado que este pensamiento para aplicárselo a la vida de Alex. Desde un principio su historia es definida por el horror de una guerra, la cual, como efecto colateral, ha dejado a su madre confinada en un campo de concentración. De igual modo, su historia es parte directa de la historia de la música que acompañó a su madre en ese campamento. A esto hay que añadir que su pasado oscila entre su presente en el Caribe, sus viajes musicales a Francia y la historia sobre su adopción que emerge en el momento en que mueren sus padres adoptivos. En cierta

medida en Alex se conjugan todas las historias de la novela y se le hace justicia no solo a la madre biológica, sino a una comunidad en exterminio, dado que desde el punto de vista biológico Alex es el único sobreviviente de una trágica familia hebreo-alemana. Asimismo, su adopción y luego reencontro con su madre biológica simbolizan en la novela el triunfo de la paz interior de los protagonistas sobre el dolor adscrito a la memoria familiar. Del encuentro entre ellos leemos: “entre ambos fluían corrientes intangibles que se convertirían en lazos indestructibles de sangre y melodías. Conectaban en una tesitura perfecta, como en un canto antifonal, en el que cada uno intentaba identificar en el otro algún rasgo propio” (163).

Desde el comienzo de la novela, Maira Landa conecta la historia de Leah con la música y la historia del violín, el viaje a Cuba y el regreso fatídico a Europa. El violín, en cierto modo, es el código de acción que mueve la narración; es un objeto frágil que desde un principio actúa como receptáculo de la desgracia humana. Primero “fue comprado en una casa de empeño y perteneció a una mujer de la realeza rusa, venida a menos como consecuencia de la revolución bolchevique” (14), y termina en las manos de Leah en el momento en que su vida comienza el ciclo fatídico. Dicho ciclo se cierra cuando el violín es empeñado por un hombre, que se infiere es Mengele (el violador nazi de Leah y padre biológico de Alex), en una tienda de antigüedades musicales en Buenos Aires, y es regalado por el dueño del lugar muchos años después a la nieta de Leah también en la Argentina. El comerciante cuenta: “Hace treinta años un hombre vino a verme y lo dejó empeñado. Me rogó que no lo vendiera porque regresaría pronto a buscarlo y no lo hizo” (Landa 170).

Otro elemento premonitorio sobre la vida de la protagonista que se retoma de principio a fin en la novela es su nombre grabado en el estuche del violín. Leah cuenta que “concluida la transacción, me lo entregó dentro de un precioso estuche azul de piel reluciente, en cuya tapa interior, escribí, allí mismo con orgullo: ‘Este violín es de Leah’” (15). De hecho, esta acción tendrá repercusiones en la vida futura de su otra familia cuando otra Leah, su nieta, reciba ese mismo violín y encuentre, emocionada, su nombre en la tapa. Leemos,

Tan pronto entraron a la habitación, muy entusiasmada, la joven se sentó en el sofá y abrió el estuche para examinar el nuevo violín.

—¡Papá, mamá, vengan rápido!

—¿Qué pasa, hija?

—El estuche tiene mi nombre... (171)

El ciclo del eterno retorno en esta novela comienza en una tienda de empeño en Europa y se cierra en una tienda de antigüedades en la Argentina, muchos años después, en situaciones muy similares. En Alex se reencuentran ambos mundos: el caribeño y el europeo, y Argentina es el símbolo final del eterno retorno al origen, primero porque Argentina fue uno de los lugares donde se escondieron los nazis pasada la guerra, y segundo, porque se infiere en el texto que el padre de Alex, Mangele, fue quien empeñó el violín que perteneció a Leah y que de ahora en adelante será parte de la nueva historia, la de su nieta.

Con respecto al elemento musical, Torres señala: “Esta es una novela arquitectónica como pocas, con un sustrato musical brillante” (párr. 2). Margarita Iguina Bravo, por su parte, añade que la autora “[...] maneja un elemento que se convierte en uno de los personajes principales de la obra: la música y, por ende, del instrumento alrededor del cual se borda esta novela, un violín Guarnerius [sic] del siglo XVIII” (56). La protagonista se aferra al violín al subir al barco que los llevará a Cuba y cuyo destino termina siendo su regreso a la Alemania nazi. Del mismo modo, este instrumento será su tabla de salvación, ya que se sabe que en los campos de concentración se obligaba a los judíos a tocar para el personal nazi, y eso de alguna forma ayuda a prolongar sus vidas. De modo que la música se convierte en el motor que va moviendo cada paso que da la protagonista por el curso de su vida. Leah dice: “En mi cabeza rondaban miles de notas, que en aquella época comenzaron a organizarse de forma espontánea e inesperada. Se transmutaban en una sonoridad recóndita, siempre diferente, que tomaba forma de acuerdo con mis sentimientos [...]” (16). La música a la vez se convierte en el símbolo de supervivencia del pueblo judío en Alemania, “aquellos tiempos terribles resultaron muy musicales para mí” (16), que comienza en el pueblo de Bremen, cuna de una “gran cultura musical antigua” (Iguina Bravo 57). El violín viaja de Europa a América Latina en un barco lleno de judíos que van en busca de un lugar donde sobrevivir los embates del nazismo. Salen de Europa vencidos y, finalmente, regresan a América Latina para reafirmar la idea del eterno retorno a las raíces de un pasado

que modificó la vida de los protagonistas: una madre en cautiverio en un campo de concentración y el exterminio de su familia y su gente, así como un hijo fruto de una vejación, que trasforman su vida. Así, los espacios físicos y temporales de la novela acompañados de la música van marcando los acordes, con sus subidas y bajadas, en la vida de la protagonista, puesto que a través de esa su vida, la de su hijo Alex y la de su futura nieta Leah se reconstruyen, también, los espacios temporales y físicos del comienzo, desarrollo y culminación de la historia.²

Concierto para Leah, además de ser una novela construida a base de movimientos y símbolos musicales (nótese cómo el violín, siendo instrumento más liviano, simboliza la liberación de Leah; mientras que el piano, instrumento más pesado, representa la condena a muerte de su hermana Raquel), es una narración de trasfondo histórico en la cual se relata cómo algunos judíos intentaron entrar como refugiados a Cuba durante la Segunda Guerra Mundial, a bordo del barco *St. Louis*, y su regreso a enfrentar la muerte y tortura en los campos de concentración nazi. Lyon Mackenzie King nos cuenta que:

On May 15, 1939, nine hundred and seven desperate German Jews set sail from Hamburg on a luxury liner, the *St. Louis*. They have been stripped of their possessions, hounded first out of their homes and business and now their country. Their most prized possession was the entrance visa to Cuba each carried on board (párrs. 1 y 2).

Como hemos mencionado, la novela sitúa a Leah y a su familia en ese mismo barco. Ellos, como tantos judíos históricos de la época, abordan (de forma ficcionalizada) ese navío con la esperanza de escapar de la persecución del Tercer Reich, pero no pudieron desembarcar en la isla. Como un presagio de lo que sucederá más tarde en el viaje, se menciona en la novela: “la música como un mal augurio” (20), como si solo la protagonista pudiera intuir a través de la música el fatídico desenlace del viaje. “En toda la noche

² Es interesante notar que ese violín sobrevive un campo de concentración y termina empeñado en un país que cobijó a tantos expatriados nazis. Además, es el ente que concatena la historia de Leah con la de su nieta, por ende, la historia de un hijo nacido en cautiverio.

no me abandonó el intenso *vibrato* de un recitativo seco, cuyo martillar de tonos y semitonos solo yo escuchaba, una y otra vez” (20), describe. Los movimientos musicales que se repiten en toda la trama de la novela ponen énfasis en los cambios temporales y emocionales que se suscitan en la vida de la protagonista. Sin embargo, no será casi hasta el final de la novela, cuando la protagonista vuelve al centro de su ser para darse cuenta de que es libre, está viva: “los latidos de mi corazón eran cada vez más intensos, a ritmo de persecuciones, como un allegro a contratiempo [...] La música se desvaneció muy lenta con la brisa que rozaba mi cara [...] Una agradable sensación de paz me invadió [...] ¡Leah estás viva! ¡La música ha regresado a tu vida!” (141). Igúina Bravo relaciona la reacción de Leah:

como un diapasón al recibir con intensidad ondas y arpegios musicales que varían de acuerdo con las situaciones extremas a las que se enfrenta en su periplo hacia el campo de concentración, como si hiciera un descenso hacia el infierno, una de las características que sobresalen en el primer movimiento (56).

Además de narrar la historia de la protagonista, *Concierto para Leah* también rinde tributo y plasma la historia de cientos de refugiados judíos que abordaron el barco *St. Louis* y no lograron llegar a su destino, así como la de miles de prisioneros en los campos de concentración. La estadía en el barco y la imposibilidad para llegar a su destino final transforma la vida no solo de Leah y de su familia, sino la de todos los personajes de esta novela. Una serie de acontecimientos construye un futuro incierto en la vida de los pasajeros, desde la historia del capitán alemán Gustav Schroeder y sus esfuerzos por ayudar a los tripulantes judíos hasta la creación del comité de pasajeros dirigido por el padre de Leah, pasando por la denegación del desembarco por parte de las autoridades cubanas al mando del presidente Federico Laredo Brú y las historias de soborno, extorsión y corrupción de miembros de su gabinete, junto con la negativa de la entrada del barco a Estados Unidos y Canadá. Esos eventos los llevaron a una larga travesía por toda América y Europa, terminando con el holocausto de sus viajeros en los campos de concentración, lugar del que muy pocos lograron salir con vida porque:

Of the 620 St. Louis passengers who returned to continental Europe, we determined that eighty-seven were able to emigrate before Germany invaded Western Europe on May 10, 1940. Two hundred fifty-four passengers in Belgium, France, and the Netherlands after that date died during the Holocaust. Most of these people were murdered in the killing centers of Auschwitz and Sobibór. Three hundred sixty-five of the 620 passengers who returned to continental Europe survived the war (Ogilvie y Miller 174-175).

Por medio de un recuento histórico, Landa nos presenta intrahistorias de la vida de los personajes que fueron parte de lo que aconteció en la historia real de este barco y sus refugiados. Como la del judío ruso Ivan Skolof, su agónica estadía en Dachau y suicidio en alta mar; la de los rabinos Abraham Leibovitz y Yitzhak Weitz, “a quienes el capitán les dio permiso para officiar nuestros servicios religiosos” (Landa 22); la de las niñas Renata y Evelyn y su reencuentro con su padre en Cuba y la separación de su madre en Alemania; la de la muerte a bordo del señor Weiss y su viuda, a través de la cual se nos presentan los ritos funerarios judíos. También incluye muchas historias más que se concatenan con las de sufrimiento y muerte de los otros prisioneros en Auschwitz, como la ejecución de la madre de Leah, la de una joven asesinada por no querer separarse de su hijo; la muerte de muchos en las cámaras de gas, incluyendo la historia de los panaderos Fritz y Gertrude Bemdowsky, amigos de la familia; la historia de mujeres que abortaron a sus hijos productos de violaciones; la de tantos enanos, niños y gemelos asesinados para hacer experimentos con ellos; la historia de Alba, la directora de la orquesta; y la de la muerte o suicidio de Anna, la mejor amiga de Leah durante sus años de cautiverio, entre otros cientos de vidas cegadas y donde la constante es la profunda crueldad humana. Todas estas historias fueron delineadas dentro de un marco binario de poder e impotencia humanas que se mezclan con los altibajos emocionales de la protagonista representados por medio de su relación con la música:

Me horroricé al sentir cómo la música regresaba de golpe a mi cabeza, a raudales, en acordes atropellados. Era el Totentanz, la danza macabra.

Alguien gritó:

—¡Estamos en Auschwitz! (53).

Todas estas historias fueron narradas y reconstruidas a la par con las historias y esos otros personajes históricos nazis, como Josef Mengele, Rudolf Höss, Maria Mandel e Irma Grese, responsables de este genocidio.³

En *Concierto para Leah* todas las vidas han sido condicionadas por la cultura y la historia, por lo que se enredan y desenredan con las distintas vidas de los personajes reales y ficticios que abordaron el barco *St. Louis*. Los personajes de la novela forjan su identidad durante su amarga travesía por el Caribe, un viaje que los marca de forma inadvertida. Para Lamas “en la identidad del sujeto se articulan subjetividad y cultura, ahí están presentes desde los hábitos y estereotipos culturales hasta la herida psíquica de la castración simbólica, pasando por los conflictos emocionales de su historia personal y las vivencias relativas a su ubicación social” (69). En la novela igualmente se conecta la vida de los prisioneros y sus verdugos en los campos de concentración, hilando la vida de todos los personajes de esta novela con la historia de los sobrevivientes del Holocausto en una sola vertiente narrativa y temática. Es decir, en la novela se conecta la historia del Holocausto con la muerte y sobrevivencia de millones de seres humanos.

En conclusión, Maira Landa presenta en *Concierto para Leah* una visión novelada de la historia de los judíos alemanes en los campos de concentración europeos. Como eje central la autora se ha enfocado en la protagonista, Leah y su familia, a la vez que ha creado el personaje de Alex, su hijo, como elemento antagonico. Así, mientras la vida de Leah fue trágica, la de su hijo fue casi todo lo opuesto, una vida casi sin dolor.

La autora ha utilizado la historia del barco *St. Louis* y sus pasajeros en su intento de desembarcar en Cuba y su fatídico fin en campamentos de concentración. Todo esto va paralelo al uso de la música como elemento enfático de los cambios en el estado emocional de Leah, la protagonista. También ha utilizado la imagen de un violín como símbolo de la supervivencia humana y del ciclo del eterno retorno o del “viaje a la semilla” (57), como lo denominó Iguina Bravo. Articula también las metáforas de la vida y de la muerte en la supervivencia de Leah y su viaje espiritual a través de una nueva generación, la de su nieta.

³ Las *aufseherinnen* y los *kapos*, entre otros personajes históricos de la época.

Obras citadas

- Iguina Bravo, Margarita. "Acercamiento a la novela *Concierto para Leah*, de Maira Landa". *Revista Surco Sur*. Vol. 2. No. 3, 2011: 56-57.
- . "Como el oro del Rhin". *Otro lunes: revista hispanoamericana de cultura*. No. 17, 2011. Web. 31 de marzo, 2017. www.otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-17/sumario/librario/a-cargo-de-recaredo-veredas/concierto-para-leah-maira-landa.html
- Lamas, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus, 2002.
- Landa, Maira. *Concierto para Leah*. Editorial Pasadizo, 2010.
- Lyon Mackenzie King, William. "Canada Bars Jewish Refugees on the ocean liner St. Louis". *Eleventh Annual Cégep Holocaust Symposium*. Web. 7 de enero, 2016. www.vaniercollege.qc.ca/events/holocaust04/st_louis.html
- Olgilvie, Sarah y Scott Miller. *Refuge Denied: The St. Louis Passengers and the Holocaust*. Motorbooks International, 1994.
- Torres, Daniel. "En medio del huracán del terror". *Otro lunes: Revista Hispanoamericana de Cultura*. No. 17, 2011. Web. 1 julio, 2016. www.otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-17/sumario/librario/a-cargo-de-recaredo-veredas/concierto-para-leah-maira-landa.html

Nancy Bird en *Aries Point* y Dinorah Cortés Vélez en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales*: hibridez literaria (y metafórica)

Zoé Jiménez Corretjer

¿Por qué llamarles literatura híbrida a ciertas novelas publicadas en el siglo XXI que insertan efectos lúdicos, los cuales, si vemos con cuidado, son técnicas literarias que iniciaron otros escritores en los siglos pasados? ¿Por qué llamar novedosos o clasificar con otros conceptos los mismos recursos que, por ejemplo, usaron en su día Miguel de Cervantes o Fernando de Rojas? ¿Por qué llamar literatura híbrida a aquella que combina diversas formas: ambigüedad narrativa, mosaicos de técnicas, empleo de intertextualidad, juego de voces o el uso del fluir de conciencia? Todos estaríamos de acuerdo en que esto no es nada innovador. Sin embargo, donde de verdad existe un nuevo cruce de fronteras narrativas que conforman esta designación de lo híbrido es en la literatura denominada *transmedia*. Vicente Luis Mora (2014), al referirse a este concepto, señala: “[...] va más allá del reciclaje de las antiguas terminologías, creadas antes de la aparición del Internet y de la televisión digital. Requiere de otra forma de mirar e incluso para algunos autores no puede decirse que sea una estrategia o una estructura, sino ‘un lenguaje’” (1).¹ En los textos que comento en el presente trabajo existe algo de *transmedia*, y aunque esta requiere necesariamente de algunos medios digitales y plataformas interactivas, el discurso de esa modernidad digital se encuentra presente en las obras que analizo más adelante. Una característica de esta literatura es la imagen creada como reflejo o espejismo, ese efecto de lo visual o cinemático que aparece en el uso de las formas textuales que se insinúan, dibujan o ilustran en las *escenas* representadas. La inserción de la imagen, que es una característica de la literatura híbrida, fue utilizada tiempo atrás en la tradición literaria de los libros de viajes. Así

¹ Mora coloca “un lenguaje” entre comillas citando a su vez a Campalans, Renó y Gosciola (2012).

que volver a mezclar crónicas con cuentos, poesía con diálogos, imágenes con discursos y cartas con relatos, no es más que seguir rebosando sobre esa creatividad innata de todo escritor con talento. Qué mejor ejemplo que una novela en diálogo, un poema en prosa o las artimañas narrativas que insertó Miguel de Cervantes en su *Quijote*, por ejemplo. Entonces habría que decir que tanto Cervantes como Fernando de Rojas escribieron literatura híbrida. A través del tiempo, las formas van evolucionando, pero no distan mucho de su intención original: la expresión literaria como arte. Hoy en día no ha cambiado mucho. Sin embargo, hay algunos tonos nuevos en esta reinventada literatura híbrida.

Comencemos por repasar un poco qué se entiende como literatura híbrida, *egódica* o *glocal* (términos que se definen más adelante), al establecer una descripción sintética de sus efectos. Sobre estos adjetivos han escrito de manera extensa los teóricos y la crítica posmoderna desde distintas perspectivas. A diferencia de ellos, en este trabajo deseo encontrar más bien una manera de orientarnos, en lugar de perdernos en los intersticios de la teoría y las definiciones conceptuales de la semiótica o la narratología. Mi objetivo es describir y buscar las razones del porqué estas artimañas literarias se están vislumbrando desde otros focos analíticos; el sentido de sus razones filosóficas, históricas y actuales; y, al mismo tiempo, presentar algunos ejemplos en dos autoras puertorriqueñas en el exilio: Nancy Bird con su libro *Aries Point* (2016) y Dinorah Cortés Vélez con *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* (2016) (en adelante *Cuarentena*). Según la editorial Isla Negra, *Aries Point* es:

una novela intimista, lúdica y experimental (en su contenido y en su forma), que toma como punto de partida los Sabian Symbols (símbolos sabianos) de los grados del signo de Aries. En ella, la narradora se dedica a elaborar un blog llamado Pléyades (Pleiades) y en el proceso de aprender a crearlo, ella va explorando ontologías del ser y sus maneras de sentir. Dicha búsqueda se lleva a través del dialogismo entre: anécdotas cotidianas, conexiones mitológicas, intertextualidades, voces invitadas a bloguear y un enorme deseo por jugar con el lenguaje. Así, la protagonista asume el nombre de Pleione en su encuentro de un espacio sin libretos ajenos mientras forja su espiritualidad identitaria con sus propias posibilidades (párr. 2).

Podemos afirmar que *Aries Point* es un texto híbrido porque en él confluyen distintos tipos de expresiones genéricas. Se mezclan varios recursos: el diálogo, la carta, la narración y la poesía. La autora utiliza fragmentos, intentos o mezcla de estos géneros. Todo *Aries Point* es un mosaico de referencias: diálogos que no llegan a ser una obra de teatro, versos que no llegan a ser un poema, cartas que no se completan en epístolas y entradas que no llegan a constituir una bitácora completa de información. Al analizar este texto, queda claro que aquello que se define como híbrido implica ambigüedad, referencialidad, mezcla de “géneros”, inclusión de fotografías, notas, documentos y más, con el que se va tejiendo el hilo narrativo. Pero, ¿qué sucede cuando no encontramos este hilo y el mismo texto nos sigue llevando por unas disgregaciones e interrogantes? ¿O si por el contrario, nos lanza a un mundo caótico saturado de parodias? ¿Sigue siendo el texto una novela a pesar de toda su fragmentación, de toda una amalgama de recursos en los que se pierde el lector buscando un hilo conductor? Desde mi punto de vista, definiría estos textos como una propuesta antiliteraria donde se mide el agrado o el desagrado y su efecto en el lector. Como un montaje *performático* de las palabras en las que no podemos definir con exactitud si estamos ante una narración, una divagación o un poema. También definiría el texto como una secuencia de divagaciones sin guion, donde no hay un libreto fijo ni una guía real. Donde las estrellas o constelaciones no funcionan como referente u orientación, sino como una evocación desastrada, una contemplación de sí misma, una búsqueda de su propio inconsciente. Recordemos que el *performance* teatral es un concepto de ruptura de formas. Su elemento espectacular nace del factor de la improvisación y la provocación. En parte tiene como propósito buscar una relación con el público y sorprenderlo. Tanto *Aries Point* como *Cuarentena* se nutren bastante de esto. Son textos alternativos que involucran procesos sociales, que construyen las ideas y que presentan una propuesta conceptual. Como en el *performance*, estos textos casi parecen nacer del cuerpo del artista, expelen una sensación de improvisación aparente que provoca la interacción con su lector.

El texto de Nancy Bird se arma por medio de estampas inconexas en las que hace alusiones frecuentes a autores y obras. Son estas alusiones las que más o menos funcionan como motivación temática. En ellas alude al feminismo, al tiempo, a la sincronía, a lo insustancial, siendo este último

tema muy mencionado a lo largo del texto, uno que teje una fibra fina fijando una posible unidad. La misma autora le llama a su libro: *Aries Point o El viaje de Pleione: (post)novela*. Su trabajo es muy parecido al que menciona Gil González cuando explica la función de la obra *Mis whatsapp con Mamá*, de Alban Orsini. Aquí González se refiere a un paratexto, ya que la novela sugiere que la narrativa sucede por WhatsApp, pero está impresa y no contiene ningún atisbo electrónico o referencia que necesite de una interfaz para que la convierta en narrativa *transmedia*. Esto mismo ocurre con el texto de Bird. Aunque hay referencias a blogs y su construcción es claramente híbrida, no tiene las características de lo que Mora define claramente como *transmedia*. En *Aries Point*, la blogósfera es solo una mención, una excusa o recurso dentro del discurso.² Para que un texto se catalogue como una narrativa transmedia, debe recurrir a un hipermedio, una plataforma u otro soporte que complemente de manera activa al lector en su proceso de lectura, donde aquel se convierta en un lectoescritor o lo que antes se denominaba como un lector partícipe. Claro que si observamos *Aries Point* como un texto donde lo “narrado” se define más por su experiencia que por la trama, como define Monika Fludernik (13), entonces podríamos hablar de que sí constituye un texto narrativo, porque la experiencia del autor siempre está presente. Cabe reiterar que esta experiencia no implica la experiencia transmedial de la que habla Vicente Luis Mora.

Las estampas psicológicas de *Aries Point* forman un entramado de símbolos bastante intrínsecos y herméticos, técnica que parece diluir la experiencia de la lectura, forzando al lector a descodificar de manera consciente todo lo que está leyendo. Es difícil seguir la continuidad de su historiar, ya que este libro se asemeja más a una especie de homenaje a los símbolos. A través del texto, son insistentes las estrellas, las constelaciones y la alusión a las posiciones graduales de la rosa náutica, el globo terráqueo y las coordenadas, como si se tratara de sugerir orientación. El libro abre ventanas a la psiquis de la narradora que se percibe como la autora del texto. La mayoría de las cosas que se describen son sensaciones, utilizando un fluir de la conciencia que divaga a menudo en forma encriptada proyectando un universo

² En internet no existe Pleione como un blog real. Solo aparecen blogs con el nombre de Pléyades que no son de Nancy Bird.

mental sin argumento. Leemos: “Fue una ocurrencia, una sensación, como si el mundo fuera una acumulación de pedazos de universo mismo [...]” (16). El orden formal del libro también es hermético, pues de la misma manera que el personaje Pleione se cree perdida (13), el lector se siente igual. Son muchas las veces en que se alude a esta sensación de “merodear por la frontera invisible entre lo que se pinta como extravío y el porvenir, entre el horizonte y lo que empieza y continúa a desatarse” (17).

Por otro lado, *Aries Point* forma parte de la llamada literatura *egódica*. Según la definición de Vicente Luis Mora en su artículo “La literatura egódica”, dicha narrativa intenta reflejar, en sus variadas y metamórficas posibilidades, la aparición del sujeto narrativo ante el espejo: el doble, el otro, el no otro y el yo autoficcional, el yo autonovedoso, el yo metanoi-co, y el yo rasgado o roto. Mora también explica que ese sujeto narrativo *egódico* es el yo que se narra de más y que suele ser el protagonista central. Esta característica es constante a través de *Aries Point*, además de esa extraña amalgama que funde lo biográfico con el repertorio de fragmentos narrados. En cierto sentido, la obra también forma parte de ese grupo de textos en los que se “narra sin fronteras”, para utilizar el concepto empleado por Francisca Nogueroles en su libro del mismo nombre sobre la narrativa latinoamericana de los últimos años.³ Lo que Nogueroles llama “extraterritorialidad” y que saca de rumbo el texto de Bird, Mora lo llama *glocal*, una suma de lo local y lo global. Sin embargo, el lector ante este libro puede sentirse frente a una contemplación de lo que sueña, una sensación de lo que aspira la narradora, con cierto dejo de cosa inconclusa, de camino abierto que no lleva a ninguna parte. El personaje dice: “Me puse a garabatear en un papel a ver qué saldría. Me acordé de aquello que un psíquico me había dicho sobre la escritura automática” (25). Frente a los pocos hilos conductores y a esa sensación de lo indefinido, el lector se expone a un prototexto en el que domina la ambigüedad, la ausencia de personajes, de espacios concretos, de argumentos narrativos. *Aries Point* es un viaje a la palabra automática, al inconsciente experimental de la autora que muchas veces se excusa en el mismo texto, que sugiere ese algo impreciso que

³ Citado por Vicente Luis Mora en su ensayo “Globalización y literaturas hispánicas: De los posnacional a la novela glocal”.

ella misma no encuentra cómo definir. Lo que para la autora puede ser una apertura, para el lector es ruptura o unión. Nancy Bird dice: “Escribiendo sobre eclipses fui descubriendo que lo que más me intrigaba era el hecho de escribir” (29).

En *Cuarentena*, de Dinorah Cortés Vélez, encontramos de forma más clara el hilo conductor temático, el de la sangre menstrual. La misma autora dice en su ensayo titulado “Cómo se escribe una menstruética” que *Cuarentena* es:

una miscelánea compuesta por materiales heterogéneos (cuentos, poemas, dramas, ensayos, adivinanzas, trabalenguas). De esta manera, signa genéricamente una hibridez muy a tono con el carácter mezclado, manchado, adulterado, corrompido, sucio, turbio, contaminado, viciado (como rezan los sinónimos para el vocablo “impuro” en el diccionario), que comúnmente se asocia con la sangre menstrual. En *Cuarentena*, el hilo unificador de tal amalgama genérica es precisamente la sangre que mana desenfadada del cadáver exquisito del cuerpo rezagado de la menstruante. Esta metáfora del cadáver exquisito resulta propicia, toda vez que se trata de un cuerpo construido colectivamente a partir de entendidos culturales a menudo prejuiciosos, acerca de las implicaciones del sangrado femenino que potencia la reproducción (3).

Pero este texto tampoco forma parte de esa “narrativa aumentada” como la llama Antonio Gil González al referirse a la *intermedialidad*.⁴ El libro no incluye el proceso de hipermedia ni utiliza plataformas de internet. Es claramente híbrido porque *Cuarentena* inserta fragmentos de géneros, poemas, cancioncillas populares parodiadas, cartas y narración. Aunque más cohesivo y menos divagante que *Aries Point*, *Cuarentena* mezcla conceptos clásicos con populares y posmodernos. Dentro de una postura que parece por principio feminista, se mantiene el tema de la menstruación y alrededor de él se arma un andamiaje de burlas, parodias y excesos, como si la palabra misma fuera esa tinta derramada o lanzada con reproche al lector.

⁴ Gil González también trabaja el concepto de *transmedia* elaborado por Mora, pero utiliza la definición de aumentada para insertar la amalgama de recursos tecnológicos de ese tipo de literatura.

En muchos casos suele sentirse el tema de la sangre un poco forzado, y la postura feminista podría no quedar clara para el lector no aguzado, en especial cuando se entremezcla con alusiones sexuales referentes a las teorías de lo *queer*, quizá dejando entrever que el texto también es una especie de transgénero. El ritmo de la lectura mantiene un remedo prolongado. Utiliza la crítica como un homenaje revertido o inverso de la mujer. La figura femenina aparece como un sujeto que se transforma según su sangre la dibuje o la reescriba. Observamos citas, enumeración de vocablos tanto cultos como regionales, experiencias íntimas que construyen ese complejo concepto de redes y asociaciones que pueden llegar a convertirse, para usar las palabras de William Paulson, en “ruido o exceso residuo retórico” (16).⁵

Cuarentena incluye la *transficcionalidad* porque toma un personaje, en este caso real, y lo convierte en personaje ficticio. Sirve, como diría Eloy Martos Núñez, “para analizar ciclos narrativos”.⁶ De este modo, parodia tanto a personajes o escritores cultos como a personajes de cuentos infantiles. Este es el caso de “Las manos de Rilke”, un relato lleno de intertextualidad en el que el propio Rainer María Rilke es personaje central, junto a Paul Valéry y otros personajes históricos, pero siempre sostenidos por la burla. Indistintamente, la autora inserta una cita en inglés o en latín, hace uso de diversas onomatopeyas e incluye vocablos cultos o palabras vulgares. El libro está plagado de alusiones y referencias, ciclos narrativos, dialogados o cantados, que necesitan de un lector culto y sagaz para descodificarlo. Aparecen y reaparecen menciones a Charles Darwin, al Marqués de Sade, Francisco de Quevedo, Federico García Lorca, Sigmund Freud y muchos otros, que en ocasiones también se convierten en personajes. Pero el tono de *Cuarentena* se forja mediante el influjo continuo de burlas y parodias que atosigan al lector, tornando el mensaje altamente agresivo y caótico. No solo por la manera en que utiliza el lenguaje, sino por atiborrar de alusiones y nombres, referencias y escenas recargadas y aparentemente inconexas que son compatibles con una antiliteratura porque rompen con el patrón establecido de la norma narrativa. En resumen, *Cuarentena* se percibe grotesco

⁵ Citado de Vicente Luis Mora en “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia” (16; citando a William Paulson).

⁶ Citado por Mora (20).

y carnavalesco, como si en su esencia también parodiara a François Rabelais. Sin embargo, la autora transforma todos estos fragmentos intertextuales. Un ejemplo de ello es el texto dialogado que lleva el título “Como un Etna privado: éranse dos a una nariz pegados. Comedieta con un palmo de narices”. En este texto, no solo se está caricaturizando el poema de Quevedo, sino que la nariz cobra protagonismo y como una sinécdoque gigante rememora las orejas del *Gargantúa y Pantagruel*, no porque la describa de manera inmensa, sino porque el énfasis que crea con todo el lenguaje resalta la función y la parodia de la operación de una manera bastante grotesca. El lector se queda con un tumulto de imágenes caóticas en torno a la nariz. En su libro, la autora emplea la imitación burlesca hasta con las formas, a través de sonetos o textos que mencionan desde el Popol Vuh, hasta la Biblia, William Shakespeare o un villancico, Miguel Hernández o Jacques Derridá, Blanca Nieves, García Lorca o Segismundo... todo puesto de una manera carnavalesca que crea velocidad o hiperactividad en la mente del lector, en sucesión continua, a manera de una cacotopia literaria.

En fin, ambos libros, *Aries Point* y *Cuarentena*, tienen en común esa hibridez que fusiona los géneros. Sus autoras son mujeres intelectuales, académicas puertorriqueñas que han optado por el exilio en los Estados Unidos. Aunque en algunos casos las obras mencionen artefactos tecnológicos, no son textos *transmediales*, no pertenecen a la llamada “Pangeica” de la que habla Mora. Su hibridez consiste en la ambigüedad, ya sea por medio de una parodia caótica o de una propuesta sobre qué es la literatura, porque su ambivalencia e hibridismo las vuelve ejemplo de una antiliteratura que se desborda en sí misma. Ambas trabajan esa ruptura, una nueva forma de expresarse en la que se esconden discursos superpuestos. Incluso podríamos pensar en una *paraliteratura*. Sobre este concepto, Israel Badir García Pena apunta:

La relación entre literatura y paraliteratura resulta simultáneamente conflictiva y dialógica a la vez que utilizan, para su consecución, la parodia de elementos paraliterarios como el cliché verbal, temático o narrativo, el folletín, la novela rosa, la novela policiaca, la novela erótica, fábulas radiofónicas, microtextos periodísticos, filmes... (párr. 7).

También añade: “En este sentido, la parodia es imitación e inversión, a la que se añade la hipérbole”. Hasta cierto punto es cierto que tanto Bird como Cortés “reciclan” estas formas predeterminadas y las exageran, insertando recursos tradicionales para ser reutilizados y transformarlos en un gesto.

En medio de esa exploración de los géneros, ambas obras requieren de la participación de un lector en el sentido intelectual, para descodificar toda la amalgama de símbolos y signos que, en ocasiones, pueden volverse crípticos. Este ejercicio hace que estos textos funcionen con cierto ludismo performático. Este ejercicio de escritura provocativa, caótica y conceptual termina siendo como el *performance* al teatro: dos lenguajes diferentes que aunque se parezcan, no llegan a fundirse en el uno en el otro. Los dos libros coexisten en sus propios conflictos psicológicos, sociales y políticos, que exponen, con ciertas diferencias, un entramado de interrelaciones icónicas que se traducen en un prisma de códigos o *ideologemas*, que según Patrice Pavis son signos que al ser descodificados permiten obtener de estos la ideología de la pieza (68). Estos textos están impulsados por un gesto, una intención mediática que modifica al referente. Sara Rojo de la Rosa lo explica al hablar de la *performance* como un problema para la crítica: “La performance viva es modificable hasta por las interacciones que establece en cada instante que es presentada [...] pues aunque lo que se intente sea rescatar la energía del factor impulso que le dio origen, no se puede esperar que tenga la misma forma (lo máximo que se puede es preservar el sentido)” (52).

Ambos textos comparten lo intertextual: Nancy Bird desde una conciencia intimista que se interroga a sí misma y Dinorah Cortés desde un caleidoscopio intelectual de referencias abrumadoras que crean un mundo distópico a partir de su sangre y su origen. Aunque no podemos hablar de una transmedialidad en estos libros, existe un cierto efecto mediático en ellos: la rapidez de la comunicación actual, una autopista de referencias por donde el lector es obligado a transitar en aparente desconexión a toda velocidad y que finalmente intenta abolir las estructuras tradicionales de un novelar lógico. En este espacio donde cabe todo, nuestras autoras ejecutan una “performance” literaria, en el que el gesto y la intención provocan efectos secundarios en el lector, intoxican la realidad con un nuevo absurdo narrado, dialogado o poetizado, pero lleno de congojas, críticas y referencialidades que se acumulan una tras otra como si abofetearan al lector, como si

gritaran al mundo desde su propio dolor femenino. Quizás sea también el resultado de la nueva economía, la aceleración tecnológica y la apertura digital y global de una realidad que se derrama en nuestras manos, que altera nuestros sentidos y que nos deja, como en *Aries Point*, desastrados o, como en *Cuarentena*, desangrados. Todo a la misma vez.

Obras citadas

- Bird, Nancy. *Aries Point*. Isla Negra Editores, 2016.
- Cortés Vélez, Dinorah. “Cómo se escribe una menstruética”. *El Post Antillano*, 26 de diciembre, 2013. Web. 20 de abril, 2017. <http://elpostantillano.net/cultura/8507-dinorah-cortes-velez-.html>
- . *Cuarentena y otras pejugueras menstruales*. Isla Negra Editores, 2016.
- Fludernik, Monika. *Towards a “Natural Narratology”*. Routledge, 1996.
- García Pena, Israel Badir. “Cuál es la importancia de la Paraliteratura”. *La huella digital*, 28 de marzo, 2007. Web. 22 de febrero, 2017. <http://www.lahuelladigital.com/cual-es-la-importancia-de-la-paraliteratura>
- Gil González, Antonio J. “Narrativa aumentada”. *Anuario de Literatura Comparada*. Vol. 5, 2015: 45-74.
- Isla Negra. *Aries Point*. San Juan. Web. 20 de abril, 2017. http://www.editorialislanegra.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=363&category_id=10&option=com_virtuemart&Itemid=7&vmcchk=1&Itemid=7
- Martos Núñez, Eloy. “A propósito de torres y de libros: la circularidad de las lecturas (de Borges a Rapunzel)”. *Ocnos*. Vol. 9, 2013: 69-81.
- Mora, Vicente Luis. “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia”. *Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Vol. 3. No. 1, 2014.
- . (2014). “Globalización y literaturas hispánicas: De lo posnacional a la novela glocal”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. II. No. 2, 2014.
- . “La literatura egódica”. *Diario de lecturas*. Web. 21 de febrero, 2017. <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2014/01/la-literatura-egodica.html>

- . *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Universidad de Valladolid, 2013.
- Noguerol, Francisca. "Narrar sin fronteras". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Iberoamericana, 2008: 19-34.
- Orsini, Alban. *Mis whatsapp con mamá*. Grijalbo Narrativa, 2014.
- Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y post-modernismo*. Casa de las Américas-Embajada de Francia, 1999.
- Paulson, William. "Literature, complexity, Interdisciplinarity". *Chaos and Order, Complex Dynamics in Literature and Sciences: A New Inquiry*. Ed. Katherine Hayles. Chicago UP, 1991.
- Rojo de la Rosa, Sara. "Crítica y performance teatral". *Cátedra de Artes*. No. 5, 2008: 49-55.

Sensibilidades sediciosas: el amor proscrito y el poder de las mujeres en *Martín Rivas*

Tina Melstrom

—¡Caramba!, esta sacó toda la energía que me tocaba a mí como varón y primogénito

(Blest Gana, *Martín Rivas* 359)

La división binaria entre la emoción y la razón ha dominado las construcciones epistemológicas por siglos, lo que ha resultado en la relegación de la primera a un espacio de pasividad y menosprecio. Como bien señala Alison Jaggar en su ensayo “Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology”: “Not only has reason been contrasted with emotion, but it has also been associated with the mental, the cultural, the universal, the public and the male, whereas emotion has been associated with the irrational, the physical, the natural, the particular, the private, and, of course, the female” (151). Esta división maniquea entre corazón y raciocinio ha reforzado las construcciones sociales que sirven para legitimar las diferencias entre los sexos y, por consiguiente, ha perpetuado los mitos que pretenden desmentir los vínculos entre la construcción del conocimiento y la mujer.

Este ensayo examina *Martín Rivas* (1862), la novela canónica del chileno Alberto Blest Gana (1830-1920), y considera las maneras en que rechaza esta división epistemológica. Blest Gana, el llamado fundador de la novela chilena, fue un político liberal. Defendió la idea de que la literatura debía desempeñar un rol civilizador en la nación. *Martín Rivas* cumple con este objetivo didáctico mediante la historia de un joven provinciano de la clase media (Martín Rivas) que se enamora de una mujer burguesa (Leonor Encina). Después de mudarse a Santiago, Martín se aloja en la casa de los Encina mientras realiza sus estudios universitarios. En la universidad, conoce a Rafael San Luis, quien, además de ser de una familia adinerada recién

empobrecida, está enamorado de la prima de Leonor. Convencidos de que las dos mujeres nunca les corresponderán, Martín y Rafael se alían al Motín de Urriola, una revolución liberal contra la candidatura presidencial de Manuel Montt (1809-1880).¹ Al final de la novela, Martín se casa con Leonor y asume el estatus socioeconómico que merece dado su comportamiento virtuoso a lo largo de la novela.

A primera vista, parece que *Martín Rivas* adopta una división epistemológica entre la razón y la emoción marcada por el género. Refiriéndose al motín, Martín declara: “Tienes razón [...] en vez de llorar desengaños como mujeres, podemos consagrarnos a una causa digna de hombres” (320). Quizás sea por esta declaración que la mayoría de las lecturas críticas de la novela, como las de Guillermo Araya (“El amor y la revolución en *Martín Rivas*”) o la de Álvaro Contreras (“*Martín Rivas* o la política del amor”), reproducen este tipo de discurso y no llegan a apreciar las maneras por las que los personajes femeninos de la novela fomentan tanto el liberalismo como la conducta subversiva. A pesar de que los críticos han subrayado la importancia de las emociones en *Martín Rivas*, han omitido cómo el amor —sin lugar a dudas la emoción más importante de la novela— se encuentra ligado de manera estrecha con el poder ejercido por las mujeres.²

Inspirado en la propuesta de Jaggar de un modelo epistemológico feminista basado en “emociones proscritas”, este ensayo propone una relectura del papel femenino y sus emociones en *Martín Rivas*. Su conclusión es que la mujer es ciertamente una heroína liberal. Según Jaggar, las emociones proscritas son el resultado de una incomodidad emocional que nos permite revalorar y cuestionar los valores de la sociedad dominante. Del

¹ Manuel Montt fue el presidente de Chile entre 1851 y 1859. Para leer más sobre el motín organizado por Pedro Urriola Balbontín (1797-1851) para evitar que el entonces presidente Manuel Bulnes nominara a Montt como candidato presidencial, véase Benjamín Vicuña Mackenna. *Historia de la jornada del 20 de abril de 1851: una batalla en las calles de Santiago*, para conocer una historia detallada del conato. En *The Society of Equality: Popular Republicanism and Democracy in Santiago de Chile, 1818-1851* de James A. Woods también se abordan los antecedentes históricos del Motín de Urriola y se explora el vínculo entre el liberalismo chileno y el republicanismo popular durante la mayor parte del siglo XIX.

² Doris Sommer y Mario Hamlet-Metz (entre otros) han explorado las maneras en que Blest Gana, inspirado por autores como Balzac o Stendhal, utiliza el amor para cumplir con los objetivos de la consolidación nacional en *Martín Rivas*. Véase *Foundational Fictions* (17) y “Crossing the Barrier Successfully: 19th Century French Literature, Blest Gana, and *Martín Rivas*” (92-95).

mismo modo, es posible que propicien el cambio social porque reconocen la subordinación social de grupos marginados (sea por género o por clase), la coerción y la injusticia (167). Propongo que esto es precisamente lo que ocurre con las tres protagonistas de *Martín Rivas*. Enamorarse de Martín (Leonor, Edelmira) y de Rafael (Matilde) les despierta la conciencia social. La manera en que las protagonistas de la novela se enfrentan de manera crítica con sus propios sentimientos amorosos promueve una brecha radical con el *statu quo* del Chile decimonónico y compite con la actividad, a la vez política y violenta, del Motín de Urriola. Aunque críticos como Araya o Contreras sostienen que todas las acciones revolucionarias de la novela emanan del conato revolucionario de 1851 y los agentes masculinos que lo organizaron, propongo que los momentos de rebelión femeninos, provocados desde la esfera emocional-privada, representan los únicos actos liberales triunfantes de *Martín Rivas* y son una alternativa a la violenta resolución de las tensiones políticas propuesta por los hombres. Además, las rebeliones emocionales de las mujeres constituyen un llamado político para rectificar la trayectoria de las relaciones de género dentro del movimiento liberal en Chile. Por último, examinar los otros actos revolucionarios que toman lugar fuera del ámbito público dominado por los hombres facilita una lectura más profunda de los vínculos entre el amor, la política y el género en la literatura latinoamericana decimonónica.

La tendencia a no reconocer el poder de las mujeres en *Martín Rivas* puede ser atribuida a la interpretación de los personajes femeninos en términos de la realidad impuesta sobre ellas por parte del proyecto liberal, en vez de una interpretación que considere la retórica liberal de la época. Reconocer esta brecha entre la realidad y la imaginación es de particular importancia si se acepta lo que ha argüido Fernando Unzueta en su ensayo “Escenas de lectura: naciones imaginadas y el romance de la historia en Hispanoamérica”. Él sostiene que la meta de la novela romántica del siglo XIX fue: “formular un ‘proyecto’ más que representar la realidad” (94). A pesar de que la mujer no tenía los mismos derechos que el hombre, la retórica liberal de la época rechazó la idea de una supuesta inferioridad femenina y puso énfasis en la domesticidad para demostrar que la mujer completaba y aseguraba el arduo trabajo de los hombres del movimiento desde la esfera privada (Espigado 33). Además, junto a ideales republicanos como

la separación de Iglesia y Estado, el movimiento liberal en Chile abogaba por la educación femenina. De hecho, fue el presidente Aníbal Pinto (1825-1884) del Partido Liberal quien dictó el Decreto Amunátegui, que permitió que la mujer cursara estudios universitarios.

Los líderes liberales, como Francisco Bilbao (1823-1865), también propugnaban por la equidad de género. “Sociabilidad chilena”, su polémico ensayo que escribió en 1844, no solo fue censurado y quemado, sino que también fue el principal motivo de su exilio a París. En dicho escrito, Bilbao condenó la concepción del matrimonio prevalente hasta ese momento y propuso una alternativa para revolucionar la institución: una “democracia matrimonial”, caracterizada por la igualdad de los esposos. Tras recordar esta propuesta política, es posible entender el amor y el matrimonio en *Martín Rivas* como un intento literario de recuperar una de las ideas radicales de Bilbao sin recurrir al lenguaje supuestamente blasfemo y subversivo de “Sociabilidad chilena”, y, por ende, convencer a la mujer chilena para que se alineara con los liberales en vez de los conservadores.³ Lo anterior fue una meta importante para el movimiento liberal, dado que los conservadores habían tenido más éxito atrayendo a la mujer durante las últimas décadas del siglo, a pesar de las promesas de educación femenina por parte de los liberales (Valenzuela 321-22). Por estas razones, los políticos y autores liberales como Blest Gana pusieron énfasis en la importancia de la educación secular de las mujeres, para incorporarlas de este modo a su visión de la nación.⁴

³ En *Sociabilidad chilena*, Bilbao critica la representación contemporánea del matrimonio: “La mujer está sometida al marido. Esclavitud de la mujer. Pablo, el primer fundador del catolicismo, no siguió la revolución moral de Jesu-Cristo. Jesús emancipó a la mujer. Pablo la sometió. Jesús era occidental en su espíritu, es decir, liberal; Pablo oriental, autoritario. Jesús fundó una democracia religiosa [sic], Pablo una aristocracia eclesiástica. De aquí se vé [sic] salir la consecuencia lójica de la esclavitud de la mujer. Jesús introduce la democracia matrimonial, es decir, la igualdad de los esposos. Pablo coloca la AUTORIDAD [énfasis en el original], la desigualdad, el privilegio en el mas [sic] fuerte, en el hombre. Esta desigualdad matrimonial es uno de los puntos mas [sic] atrasados en la elaboración que han sufrido las costumbres y las leyes. Pero el adulterio incesante, ese centinela que advierte a las leyes de su imperfección, es la protesta a la mala organización del matrimonio” (10).

⁴ Refiriéndose a las reformas liberales de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina y Chile, María Silvia Di Liscia mantiene: “A su vez, la familia *moderna* debía tener mujeres educadas desde el Estado, y no por la Iglesia, para que fuesen capaces de auxiliar eficazmente en el interior doméstico la tarea social de la reproducción” (775).

A diferencia de la retórica liberal imperante de la época, los críticos que han estudiado *Martín Rivas* han preferido leer la relación entre los géneros en términos de conquista y desigualdad. Por ejemplo, en referencia al triángulo amoroso entre los personajes principales, Martín, Leonor y Edelmira, Araya concluye: “Este joven virtuoso y decidido a salir adelante conquista el corazón de Leonor y el corazón de Edelmira. Esta doble conquista será la que lo salve de la muerte” (8). Dicha metáfora de hombre conquistador y mujer conquistada se extiende a lo largo de su análisis de la novela: “Personaje bovarista extremado, Edelmira es capaz de hacer el sacrificio supremo exigible a una mujer, para salvar así al *amo de sus sentimientos* y al *dominador de su esfera social toda*, Martín [énfasis añadido]” (10). De manera similar, Contreras arguye que todas las relaciones amorosas de la novela se definen según una normatividad burguesa que tiene por objeto equiparar la masculinidad con la posesión: “Leonor es un ‘objeto’ de lujo más dentro de este cuadro que nos describe el narrador, es el objeto-valor que premiará la honradez y el esfuerzo de Martín” (90). Desde esta misma perspectiva, Contreras afirma:

[...] existen [...] dos cronotopos fundamentales que traman esta novela: el orden familiar y el orden social. En ambos impera la imagen del padre, fiel y estable, y la esposa devota. Estas ideas, de base religiosa y burguesa, están funcionando en el horizonte de expectativas de la sociedad chilena de mediados del siglo XIX (84).⁵

Esta percepción de Leonor que gira en torno a la conquista es cuestionable porque niega su poder y el rol fundamental que juega en la resolución (liberal) de la novela.

Marcela González y Doris Sommer tampoco consideran el rol de heroína liberal que Leonor ocupa en la novela. En “La conciencia femenina”, González la entiende como una mujer que solo se preocupa por su reputación y la de su familia (106), mientras que en “El romance como política” Sommer sostiene que su papel en la narrativa se reduce al de un

⁵ El concepto del cronotopo fue desarrollado por Mikhail Bakhtin. Literalmente, significa “tiempo-espacio” y se refiere a la unión entre lo temporal y lo espacial en la literatura. Véase “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics” en *The Dialogic Imagination: Four Essays*.

“[...] terreno incorrupto, la ausencia perfecta que no amenaza al padre con ningún tipo de suplemento ni competencia” (260). Sin embargo, estas afirmaciones son problemáticas, ya que las tres mujeres más destacadas de la novela —Leonor, Matilde y Edelmira— desafían de manera abierta las costumbres del siglo XIX, cuestionando así el poder masculino desde los ámbitos privados de la familia y el matrimonio.

Leonor Encina, la protagonista femenina más importante y, por lo tanto, la más visible, es la clave que nos permite entender el rol de la mujer en la novela. En la primera vez que ella aparece en la obra, el narrador se explica en describir su belleza, pero también agrega algo notable en su descripción: que Leonor la utiliza “como un arma de absoluto dominio entre los que la rodeaban, llevando su orgullo hasta oponer sus caprichos al carácter y autoridad de su madre” (16). Esa es una de las muchas pistas que invitan al lector a prestar atención sobre el papel que Leonor ocupa en el texto, ya que sus valores contrastan con los de los otros miembros de su familia. Esto último es posible verlo, por ejemplo, en la escena durante la primera cena de Martín con el clan Encina, al que Leonor pertenece. Ahí el texto anima al lector a que preste atención al potencial de Leonor enmascarado tras una complicidad teatral con los valores burgueses asignados a su género y estatus social: “Aquella desdeñosa hermosura, que no se dignaba tomar parte en las conversaciones de la familia, le humillaba con su elegancia y su riqueza. ¿Era tan vulgar su inteligencia como la de sus padres y la de su hermano, y esta la causa de su silencio?” (27-28).⁶ Como veremos, esa supuesta “vulgar inteligencia” de Leonor termina siendo un tema central de la novela, al exigir que el lector examine y juzgue de manera cuidadosa sus acciones. De esa forma, es posible leer a Leonor como el segundo personaje más importante de la novela de Blest Gana, solo superado por el propio Martín.

Para contestar la pregunta de Martín, es imprescindible considerar las maneras en que Leonor se aparta de manera radical de las normas sociales que regulaban las relaciones románticas de la época. La evolución de su

⁶ Esto es lo que Judith Butler llama “*performativity*” en su ensayo “*Performative Acts and Gender Constitution*”. Butler propone que la identidad es una construcción social que depende de la complicidad del individuo mediante un *performance*: “gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again” (526).

relación con Martín, de una de ambivalencia al principio a una de amor al final, va paralela a la ascendente sensibilidad revolucionaria liberal en búsqueda de la igualdad en Chile. ¿Y qué mejor forma de provocar el cambio que luchar en contra del *statu quo*, o como bien lo describe el narrador de Blest Gana, “[...] el fantasma zumbón e implacable que domina en nuestras sociedades civilizadas, ese juez adusto y terrible que llamamos el *qué dirán*” (157)? De esta manera, el amor de Leonor por Martín se convierte en un acto revolucionario secundario de la novela, ya que aspira a un fin liberal (o sea, la igualdad entre las clases) y compite con la actuación de los revolucionarios liberales que participan en el motín.

Durante los días inmediatamente anteriores al Motín de Urriola, Leonor lucha con su deseo por Martín, por un lado, y, por el otro, contra las exigencias sociales con las que tenía que cumplir dado su estatus de soltera de la élite. Como bien lo admite el narrador:

Acostumbrada a lo que puede llamarse el miramiento social, rodeada de galanes ricos y elegantes, celebrada por su belleza como la más digna de aspirar a los más brillantes partidos, Leonor, para declarar en voz alta su amor a Martín, tenía que vencer ideas arraigadas desde la niñez en su espíritu y se hallaba en la necesidad de medir la importancia del hombre que había conquistado su corazón antes de arrostrar las preocupaciones y quebrantar los usos de la sociedad en que vivía (235).

De este modo, el amor en *Martín Rivas* se convierte en una fuerza detonante capaz de o reproducir el *statu quo* o engendrar el cambio social y, por ende, consolidar el proyecto liberal sin recurrir a la violencia. Basada en el ensayo de James Averell titulado “The Emotions”, Jaggar pone énfasis tanto en el estímulo individual como social de las emociones y subraya que la experiencia emocional (incluyendo la de amor) es equivalente a “[...] playing a culturally recognized role we ordinarily perform so smoothly and so automatically that we do not realize we are giving a performance” (158). Así, las emociones son un guión que podemos seguir o rechazar y, por lo tanto, encarnan la autenticidad o la teatralidad de nuestras individualidades.

Partiendo de esta propuesta de la teatralidad de las emociones, quizás no es casualidad que Leonor por fin se resigne a reflexionar sobre las

construcciones sociales que impiden su amor por Martín precisamente durante una obra de teatro. A pesar de que ella había afirmado anteriormente que: “[...] a mis ojos un hombre no vale ni por su posición social ni mucho menos por su dinero” (168), el público en el teatro le hace dudar de su libre albedrío amoroso:

Amar a un joven pobre y desconocido, a un joven que hasta entonces no había llamada la atención de ninguna mujer, le parecía una desgracia; más tal vez porque sus mejillas se encendieron ante el pensamiento de lo que diría la sociedad al unir, en sus comentarios caseros, el nombre de Martín Rivas al suyo (196).

Leonor está a punto de ser otra víctima del “qué dirán”. No obstante, controla su propio miedo y silencia a los que pretendían reproducir de manera activa o pasiva las jerarquías sociales que dividían la nación chilena de la época.⁷ A cambio, decide firmemente que lo que inspiró a Martín fue suficiente para que “[alzara] con orgullo la frente y [mirara] con altanería a la concurrencia, como desafiando su crítica y su poder: se creía dueña todavía de su corazón y se dijo en ese momento que ella podía hacer de Martín un hombre más feliz que los que la miraban [...]” (216). Esta es solo una de las maneras en que Leonor confronta las normas convencionales del cortejo en la novela. Su monólogo interior también demuestra que se considera a sí misma una verdadera agente y no un objeto. Más importante aún, su soliloquio interno en el teatro marca el momento en que hace uso de sus experiencias emocionales para ampliar su propio conocimiento. Es un tiempo de gran importancia epistemológica: al reconocer y rechazar la raíz social de su miedo, Leonor se niega a perpetuar las expectativas de la clase burguesa chilena. Por lo tanto, también es el momento preciso en que su amor por Martín se vuelve proscrito, empleando el término de Jaggar, porque le

⁷ En su estudio del *medio pelo urbano*, Nicolás Fernández destaca la importancia del “qué dirán” para la perpetuidad de la clase burguesa chilena. Fernández sostiene que el miedo a la crítica social fue un mecanismo de control para la sociedad de la época: “Este grupo social [...] vive, sin embargo, presa del ‘qué dirán’, lo cual determinaría un comportamiento constantemente referido al juicio del otro, que no es capaz de autoevaluar sus propios actos. Hay siempre un ‘otro’ que actúa como juez” (10-11).

da una nueva perspectiva de su entorno social y le permite cuestionar de manera subversiva las concepciones dominantes del *statu quo* (Jaggar 167).

El aspecto proscrito del amor que experimenta Leonor queda aún más patente por su posterior coqueteo audaz con Martín. Contreras provee un razonamiento convincente para establecer que los lectores decimonónicos habrían interpretado los “parpadeos legales” entre los dos amantes como evidencia de la tensión sexual:

Lo amoroso, con sus fórmulas de acercamiento y distancia, de coqueteo y de indiferencia simulada, impone un esquema de vigilancia generalizada sobre el cuerpo (individual y social); codifica los gestos, las posturas, los parpadeos. Ese lenguaje del amor a través de miradas tangibles es el medio expresivo y comunicativo que dicha sociedad permite en la primera fase de enamoramiento (93).

Considerando las limitaciones impuestas por la sociedad santiaguina del siglo XIX, no habría sido posible que el deseo y la sensualidad se manifestaran de ninguna otra forma. Lo que es particularmente intrigante de las miradas en la novela es que al principio Leonor no le dirige ni una sola “mirada de fuego” a Martín, y tras recibir la suya “[...] se puso encarnada y bajó la vista” (133). Además, el texto también revela que las miradas de Martín le provocaron una reacción física: “[...] Leonor evocaba, sin pensarlo ni quererlo, la sentimental imagen de Martín, apoyado a la puerta y dirigiéndole aquella mirada que a un mismo tiempo había hecho experimentar a su corazón una sensación de calor y de frío inexplicable” (142). Sin embargo, en algún momento esta situación cambia y Leonor le dirige el mismo tipo de mirada ardiente a Martín. Como ella misma admite: “Hemos sido muy locos, Martín [...] ¿No nos habíamos dicho varias veces con los ojos que nos amábamos?” (354).

No es por casualidad que la rebelión amorosa de Leonor llegue a un *crescendo* el mismo día del Motín de Urriola. En medio de la radicalización liberal inspirada por la revolución contra el conservadurismo social y el clientelismo político ejemplificados por el candidato Montt, Leonor rompe en definitiva con el *statu quo* al declararle a Martín abiertamente su amor después de protegerlo. Esto sucede tras

encubrirlo en los momentos inmediatamente posteriores al conato revolucionario, en el que participa Martín junto a su amigo Rafael San Luis. Con esto, Leonor no solo pone en riesgo su propia reputación, sino también la de su familia. Cuando Leonor se entera de la derrota de los opositores al régimen de Montt, vigila la calle fuera de su casa con la esperanza de encontrar a Martín antes de que las autoridades lo detengan. Al vislumbrarlo corriendo hacia la casa, pasa a hurtadillas al patio y abre la puerta de calle para invitarlo a entrar. Con un “dulce tono de imperio”, lo lleva de la mano a su habitación tras decirle: “Entre, entre ligero, que pueden verle” (351).⁸ En este momento, se ejemplifica el comportamiento insurrecto y rebelde de Leonor; en vez de ser sumisa, se encarga de la situación (como bien pone de relieve el término “imperio”, aunque sea modificado por el adjetivo “dulce”) e interviene para proteger a su amado Martín.

Leonor está consciente del peligro que suponen sus acciones. También entiende muy bien que su decisión de acoger a Martín desafía la autoridad de su padre. Cuando el policía Ricardo Castaños entra a la habitación de Leonor para registrarla, su padre, don Dámaso Encina, proclama: “¡Niña! [...] Es justo que los defensores del orden persigan a los revoltosos. Vea usted, señor oficial: usted es testigo de que yo no he opuesto ninguna resistencia. ¡Bien estábamos que yo me pusiese a ocultar demagogos cuando, con los revolucionarios, la gente que tiene algo es la que pierde” (355). A diferencia de la actuación de su hija, don Dámaso no tiene ninguna convicción política y se alinea con quien detente el poder, en otras palabras, es un firme defensor del *statu quo*. Es precisamente por este motivo que le dice a Martín: “La resistencia es inútil, Martín [...] entréguese usted” (356). Agustín, el hermano de Leonor, reitera la cobardía de su padre, ya que, después del encarcelamiento de Martín, le niega la posibilidad de liberarlo de sus captores conservadores. Cuando Leonor le pide que la ayude, le contesta: “¡Nosotros! ¿Y qué podemos hacer?” (359). Mientras los hombres de la familia Encina no hacen uso de su propia influencia y potencial, Leonor

⁸ Hay que señalar que esta no es la única vez que Leonor influye en las acciones de Martín. En otro momento de la novela, el narrador declara: “Vio que los ojos de la niña le ordenaban acercarse y fue a ocupar un asiento a su lado con la reverencia de un súbdito que llega a presentarse ante su soberano” (94).

sí lo hace.⁹ Frente al aprisionamiento de Martín, reacciona de manera clara y activa: “El caso no es para pensar, sino para obrar” (359). De esta forma, Leonor se ubica como una defensora de la revolución desde abajo, ya que actúa desde un espacio de marginalización para provocar el cambio.¹⁰

Después de enfrentarse con su hermano, Leonor solicita la ayuda de su padre para facilitar la puesta en libertad de Martín. Don Dámaso se niega a intervenir a su favor y, tras la negativa de su padre, Leonor declara públicamente su amor por Martín. Su inesperada confesión provoca un verdadero trastorno emocional en la casa de los Encina, evidenciado por las palabras del narrador:

Estas palabras parecieron haber producido en don Dámaso, en Agustín, y en doña Engracia el mismo efecto que las detonaciones del combate de aquella mañana. Don Dámaso se levantó de un salto, Agustín pareció espantado, y doña Engracia se apoderó de Diamela, que dormía a su lado, dándole un fuerte apretón (361).

Si se acepta la propuesta de González en el sentido de que “la mujer era primero hija obediente, luego esposa fiel, y finalmente madre abnegada” (110), las acciones de Leonor durante este episodio de la novela no se ajustan a los parámetros sociales asignados a la mujer del Chile decimonónico. En este momento culminante de la obra, Leonor usurpa la autoridad familiar y tanto su hermano como su padre se quedan estupefactos ante sus palabras; mientras Agustín tiene que reconocer que Leonor ha invertido los roles asignados a los dos dentro de la familia (359), don Dámaso se debilita ante “el ascendiente que aquella niña ejercía en su ánimo” (361). El paralelismo

⁹ En este sentido, los varones de la familia Encina imitan el comportamiento político del hermano de Blest Gana. Jaime Concha explica: “Joaquín, the youngest Blest Gana brother, on the other hand, presents us with a much less likeable figure. According to most versions, he was at best accommodating and at worst opportunistic in his dealings. A journalist and politician, he made it a point to curry favor with whatever political party held power at a given time, a tactic that allowed him to benefit from his ties to the Ministries and Parliament” (xv).

¹⁰ “La revolución desde abajo” es aquella que hace un agente que se encuentra en una posición de subalternidad o marginalización. Aunque este tipo de revolución se asocia con la clase trabajadora, no la burguesía, la posición que Leonor ocupa como mujer la lleva a querer provocar el cambio “desde abajo”—es decir, desde el espacio femenino/privado.

entre la rebelión amorosa de Leonor dentro de la casa y la revolución dirigida por los hombres en la calle queda patente: las detonaciones que llenan las calles de violencia y pólvora, así como las palabras pronunciadas por Leonor, provocan un choque que exige que los demás se enfrenten con las mismas realidades y divisiones sociales que sirvieron de inspiración para los participantes del motín. De esta forma, Leonor se convierte en una agente de la transformación liberal y se alía con los “hijos rebeldes [que] desobedecieron la voluntad de los padres” (58). En efecto, la declaración de su amor por Martín es lo mismo que una negación del *statu quo* y la normatividad burguesa que lo sostiene. Al reflexionar sobre el amor que experimenta por Martín, Leonor recurre al mundo de las emociones —y no el del raciocinio— para ampliar su conocimiento y cuestionar los valores y privilegios que sostienen el mundo actual. Esta es la máxima expresión del concepto de las emociones proscritas planteado por Jaggar, ya que la emoción que Leonor experimenta (el amor) es totalmente incompatible con las percepciones y los valores dominantes de la clase élite.

Es más, esta proclamación del amor y su efecto destabilizador dentro de la esfera privada no es un hecho aislado sin la capacidad de crear un cambio social más perdurable. El amor proscrito de Leonor por Martín solo representa una parte de su rebelión desde la esfera romántica, puesto que, como bien nos lo explica Jaggar, “When certain emotions are shared or validated by others [...] the basis exists for forming a subculture defined by perceptions, norms, and values. By constituting the basis for such a subculture, outlaw emotions may be politically [and] epistemologically subversive” (166). Teniendo esto presente, la subversión de Leonor se extiende a través de dos alianzas: la primera con Matilde (su prima e igual social) y la segunda con Edelmira (su rival percibida de condición social inferior).

Desde las primeras páginas de esta novela de Blest Gana, Leonor demuestra el poder que tiene sobre su prima Matilde, animándola a que arme su propia rebelión amorosa. Después de que Matilde lamenta haber roto su compromiso con Rafael inmediatamente posterior a la caída económica de la familia San Luis, Leonor finge no entender la situación ya que Matilde se había comprometido con otro joven acaudalado después de haber puesto fin a su relación con Rafael (aunque este muere antes de realizar la boda):

[Leonor] —Entonces, no habías olvidado a Rafael.

[Matilde] —¿Podía olvidarle?, ¿y puedo acaso ahora mismo? [...]

[Leonor] —¿Y por qué lo abandonaste entonces?

[Matilde] —Tú conoces la severidad de mi padre.

Para Leonor, el estatus económico y social de Rafael no debería haber sido un impedimento matrimonial. Cuando Agustín comenta, de manera burlona y despectiva, que Rafael “Es un *parvenu* [...] papá tiene razón. *A la época donde estamos*, todos quieren plata” (49), Leonor le replica, exclamando: “Y hacen bien, cuando hay pobres que la merecen más que muchos ricos” (49). La opinión de Leonor con respecto a Rafael es una indicación temprana de que no es, a pesar del recelo de Martín, que ella sea tan “vulgar” como los otros miembros de su familia (28); más bien, lo que opina Leonor de Rafael nos da una pista para vislumbrar la simpatía que siente por la causa liberal y la gente excluida de la estructura dominante en Santiago.¹¹ Por eso, le aconseja a su prima: “Es preciso, Matilde [...] que hagas una resolución formal de adoptar alguno de los partidos que se presentan y que para mí están claramente trazados: renunciar al amor de Rafael, o ponerte con valor en situación que tu padre no pueda obligarte a que aceptes el marido que a él le plazca imponerte” (107-108). Otra vez, Leonor rechaza la autoridad paterna y las expectativas sociales de su entorno a pesar de que su prima no esté lista para hacer lo mismo.

Al final, Matilde renueva su compromiso con Rafael mediante medidas aprobadas por su padre. Sin embargo, después de enterarse del amorío entre Rafael y Adelaida (una mujer de clase *medio pelo*) y el abandono subsiguiente por parte de Rafael de su hijo, Matilde participa en su propia rebelión amorosa, liberándose de las obligaciones sociales de su compromiso y asegurando —en cierta medida— algún tipo de retribución por la falta de ética llevada a cabo por Rafael. Aunque entiende muy bien que su padre nunca cancelaría su compromiso con Rafael, Matilde acepta el consejo de Leonor y lo anula sin el permiso de su familia, diciéndole a su prima: “Ya no temo nada, y toda la autoridad de mi papá no basta para obligarme a sufrir más de lo que acabo de sufrir” (270). Matilde resuelve escribirle una carta

¹¹ Conuerdo con lo que dice Fernández de los “aspectos heroicos” de Leonor pero rechazo la idea de que no tiene “una posición política definida” (13).

cortante a Rafael para poner fin a su relación. Abatido, Rafael habla con el padre de Matilde para informarle de la decisión de su hija y se niega a volver a la casa a pesar de las súplicas del hombre que iba a ser su suegro: “Yo no iré, señor [...] esa carta, que al parecer ha escrito Matilde sin anuencia de usted, me dice bien claro que todo está concluido” (274).

Al terminar de manera definitiva su romance con Rafael, el amor de Matilde se vuelve proscrito de dos maneras. Primero, desobedece el control paterno, y segundo, hace lo que no pueden hacer Rafael ni su padre: reconocer los abusos y las repercusiones de la estratificación de clases en la sociedad santiaguina decimonónica. Es de notar que aunque Rafael San Luis y Agustín Encina aseguran que la gente de *medio pelo* no esperaría casarse con alguien de una posición social superior, la realidad de la novela contradice lo que afirman.¹²

Doña Bernarda, la madre de Adelaida y Edelmira, es el personaje que mejor comunica esta contradicción en la novela. Ella, buena mujer arribista, irrumpe en el salón de la residencia de don Fidel para oponerse al matrimonio de Matilde y Rafael:

—Yo sé bien lo que hago cuando vengo aquí —replicó, con voz más enternecida aún, doña Bernarda—. Lo que yo quiero saber —añadió, dirigiéndose a Matilde y a su madre— es si estas señoritas consentirían en que mi pobre hija se quede deshonrada, cuando ellas tienen honor y plata, no como una pobre, que no tiene más caudal que su honor. ¿Cómo no han de tener conciencia, pues [...] cuando ni una que es pobre haría una cosa así? ¡Ya le van a faltar maridos a esta señorita con lo donosa que es! Dios es justo, señorita, y los que son buenos, son buenos. ¿Para qué le digo más? Yo se la doy a cualquiera y que meta su mano en la conciencia, ¿se casaría cuando sabe que por su causa queda en la vergüenza una pobre niña y una criatura como un *guachita* de los huérfanos? (265).

Frente al discurso de doña Bernarda, los protagonistas masculinos de las familias Encina y Elías son pocos magnánimos y no demuestran ningún

¹² Véase el artículo de Fernández, “Origen, configuración y representación de las capas medias del siglo XIX en *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana (1862)”, que explora de manera minuciosa la formación y la función de la clase *medio pelo* en el Chile decimonónico.

tipo de remordimiento por la situación de Adelaida. Hasta el propio don Fidel confiesa que el comportamiento de Rafael fue aceptable dentro de los parámetros sociales de la alta sociedad santiaguina, proclamando: “Pero, hombre, ¿quién no ha hecho otro tanto? [...] Son niñerías por las que todos han pasado” (271).

Las palabras y acciones de Matilde son las únicas que pretenden desmascarar los abusos sociales reproducidos en las relaciones sentimentales de la novela. A excepción de Martín, todos los protagonistas masculinos de *Blest Gana* han interiorizado las divisiones sociales imperantes de la época y son incapaces de entender el sufrimiento causado por situaciones como las de Adelaida con Rafael o Agustín.¹³ Refiriéndose a la segunda de estas dos relaciones, el narrador describe:

Hijo de una sociedad que tolera de buen grado la seducción en las clases inferiores, ejercida por sus compatriotas, pero no un acto de honradez que concluyese por el matrimonio para paliar una falta, Agustín Encina no solo temía la cólera del padre, los llantos y reproches amargos de la madre, el orgulloso desprecio de la Hermana, que le amenazaban si descubría su casamiento, sino que en medio de esas espadas de Damocles suspendidas sobre su garganta divisaba el fantasma zumbón e implacable que domina en nuestras sociedades civilizadas, ese juez adusto y terrible que llamamos el *qué dirán* (157).

El miedo al ostracismo social es lo que mueve las decisiones de la burguesía en la novela. Al igual que Leonor, Matilde logra superar ese miedo y el rechazo absoluto de Rafael atenúa el poder del “qué dirán”, a la vez que redefine las relaciones sociales de la novela como asuntos de responsabilidad individual.

Del mismo modo que Leonor y Matilde, Edelmira recurre a la esfera sentimental para actuar en contra de las convenciones y jerarquías sociales de la época. Su rechazo inicial y aceptación final de Ricardo ejemplifican su comportamiento radical y su complicidad con la ideología liberal. Después

¹³ Tras la declaración de Agustín de que las mujeres de la clase *medio pelo* nunca se atreverían a casarse con alguien de la burguesía, “Martín hizo todas las reflexiones morales que le vinieron a la mente para combatir los principios parisienses del elegante, quien se contentó con decirle que no conocía el mundo” (116).

de que su familia conspira para obligarla a que se case, la resistencia de Edelmira finaliza cuando decide irse de Santiago y refugiarse en Renca con una tía que “tiene gran poder con [su] madre” (291). A pesar de que la historia de Edelmira no llega a un final tan feliz como la de Leonor, ambas mujeres luchan en contra de las expectativas tanto de sus contemporáneos como las de sus familias. Por consiguiente, también cruzan las limitaciones matrimoniales impuestas a la mujer chilena decimonónica. Además, ambas mujeres abogan por el derecho de casarse bajo sus propios términos.

Del mismo modo, Edelmira tiene un papel decisivo al final de la novela, puesto que se alía con Leonor para asegurar la fuga de Martín de la cárcel. En cierta medida este acto la convierte en víctima, ya que representa un sacrificio en nombre del hombre que idolatra. Después de su conspiración con Leonor, Edelmira busca a Ricardo Castaños —el mismo hombre que antes le había propuesto matrimonio y ahora es el guardia de prisión de Martín— y le ofrece casarse con él a cambio de la puesta en libertad de Martín. Aunque este acuerdo la vuelve “presa de un profundo abatimiento” (378), es un acto ejemplar del poder que tiene como mujer, puesto que es Edelmira la que decide con quién y bajo qué circunstancias se va a casar. Además, el sacrificio amoroso de Edelmira forja un vínculo irrevocable entre ella y Leonor, quien “supo hacer olvidar a Edelmira la diferencia social de sus condiciones respectivas” (379). Se puede decir que esta suspensión de la diferencia social alivia (por lo menos de manera momentánea) la decisión que toma Edelmira, ya que durante su primer encuentro con Martín afirma que lo que más teme en la vida es nunca encontrar “uno que me ame bastante para olvidar la posición que ocupó en la sociedad” (77). Al final de la novela, Edelmira sí lo encuentra en la forma de Leonor, en el momento en que las dos celebran la libertad de Martín y la segunda le ofrece su amistad: “Si algo vale para usted mi eterno reconocimiento, acéptelo, Edelmira, y permítame ser su amiga” (379). Este es el momento en que Edelmira por fin encuentra a alguien que la ama a pesar de su condición social. Puede ser que la ayuda que les ofrece a Leonor y a Martín sea una brecha legal, pero también resulta un puente que cruza las brechas sociales del Chile decimonónico.

Esta propuesta contradice lo que se ha escrito de Edelmira. En *Foundational Fictions*, por ejemplo, Sommer propone:

[Edelmira's] error was to imagine that she could realize the fantasies she was reading in (probably European) novels [...] fantasies that were bound to be disappointed [...]. In Chile's surrender to love one possible consort for Martín's liberal bourgeoisie gives up more than the pride of power and control that Leonor would forfeit. Edelmira surrenders her dream man to a more privileged woman (210).

La lectura anterior no considera lo que significa el sacrificio romántico de Edelmira. A pesar de que su triunfo parece menos gratificante que el de Leonor, o incluso que el de Matilde, la amistad que Edelmira forja con Leonor representa también un enorme paso para la reconciliación de las divisiones entre la burguesía y la clase *medio pelo* en la novela.

Esta nueva lectura del rol de la mujer en *Martín Rivas* genera muchas preguntas: ¿Por qué el autor de la novela decide que sean triunfantes las rebeliones amorosas de Leonor, Matilde y Edelmira en medio del fracaso del Motín de Urriola en el que participan Rafael y Martín? ¿Cuál es la ventaja de la agencia femenina y el uso juicioso del amor proscrito en la novela? Esta interpretación del papel de las tres mujeres protagonistas más importantes de *Martín Rivas* subraya las sutilezas y las complejidades de las relaciones de género en el siglo XIX y nos da la oportunidad de reconceptualizar la representación histórica de la mujer. Mientras existe una tendencia a equiparar al hombre con la acción y a la mujer con la docilidad en las novelas románticas del siglo XIX, releer la agencia femenina desde la perspectiva de las emociones proscritas invierte esta tendencia y demuestra que las mujeres son capaces de actuar y provocar el cambio.

Pese a que el Motín de Urriola en el que participa Martín termina en derrota y que su fuga de la cárcel habría sido imposible sin la alianza entre Leonor y Edelmira, Martín sigue siendo el héroe casi mítico de la novela. En vísperas de las celebraciones bicentenarias de la independencia chilena, el servicio de televisión pública de Chile, TVN (Televisión Nacional de Chile), lanzó una nueva producción dedicada a la novela de Blest Gana. El avance del programa parece mitificar aún más el heroísmo de Martín y, también, promueve una visión del cambio nacional dirigido por un ímpetu masculino. Al principio del avance, el televidente escucha: "En una época en donde todo el mundo giraba en torno al dinero y al poder [...] llegará un

joven a cambiar las leyes de este juego”. Sin embargo, este personaje literario no es una entidad monolítica capaz de cambiar toda la sociedad santiaguina. Interpretar el mensaje de la novela de esta forma contradice lo que nos dice el narrador, en particular porque este rechaza directamente la eficacia de la revolución violenta y define a los combatientes del Motín de Urriola —incluso a Martín— como un grupo nocivo para el futuro de la nación: “[...] parecían haber olvidado que cada tiro regaba el suelo chileno con la generosa sangre de alguno de sus hijos” (347). Son las mujeres los personajes de la novela que repetidamente actúan de conformidad con los valores liberales y logran el cambio social. Ellas, al rebelarse contra la hegemonía patriarcal burguesa que las rodea, actúan desde la esfera privada-emocional para modificar la esfera pública. Lo que es más, no lo hacen por obligación ni resignación, sino por voluntad y convicción.

A diferencia de las mujeres de la novela, los protagonistas masculinos solo se comprometen con actos públicos de rebelión por la desesperación. Es solamente a partir de la derrota amorosa de Rafael y Martín que los dos finalmente se dedican a “una nueva querida” (319): la política y el golpe fallido contra la candidatura de Montt. Con respecto a esta decisión de los dos amigos, Araya nota: “Jóvenes apasionados ambos, quieren sofocar sus pasiones amorosas en el torbellino de la acción revolucionaria” (28). No se puede negar que Rafael y Martín recurren a la insurrección política debido al desplazamiento de una pasión frustrada, no por convicción. Tomando en cuenta la perspectiva política de Blest Gana, la alianza repentina entre los dos protagonistas de la novela y los revolucionarios liberales no es laudable. Blest Gana siempre valoró una conducta mesurada o moderada, no reaccionaria, en la vida política (Araya 15). Esta no es la participación política de Rafael y Martín, debido a que ambos se unen a la rebelión por la futilidad (real o imaginaria) de su amor por Matilde y Leonor, respectivamente.

En la novela quizás se ilustra mejor la yuxtaposición entre el raciocinio masculino y la agencia femenina en el momento en que Martín revela su intención de unirse a la rebelión. Como ya se mencionó, es cuando declara su deseo de dedicarse a una causa “digna de hombres” en vez de “llorar desengaños como mujeres” (320), lo cual es irónico en muchos sentidos, en especial porque las emociones de las mujeres son el motor del cambio social en la novela y la participación supuestamente racional de los hombres en la revolución no

logra nada. Aunque Leonor, Matilde y Edelmira tienen que enfrentar diferentes tipos de dificultades amorosas, las tres utilizan la experiencia para enriquecer su propio proceso epistemológico y cuestionar, hasta cierto grado, la jerarquía social. Por otro lado, los protagonistas masculinos de Blest Gana —incluso Martín— permiten que sus emociones les quiten poder, ya que Rafael, por ejemplo, entra a menudo en un estado depresivo debilitante y hace afirmaciones como la siguiente: “Su novio ha muerto, es verdad, pero yo soy siempre pobre” (91), en tanto Martín se paraliza por la imposibilidad de su amor por Leonor dado su estatus social. No obstante, cuando por fin se lo admite a Leonor, esta le responde: “¡Qué importa su posición si yo le amo!” (353).

Releer la agencia femenina en *Martín Rivas* desde la esfera de las emociones proscritas también permite que el lector contemporáneo entienda mejor el objetivo político-pedagógico de Blest Gana con respecto a la mujer. A pesar de que los cargos políticos en el Chile del siglo XIX eran ocupados por hombres, las mujeres chilenas obtuvieron numerosos avances sociales, como el derecho a cursar estudios universitarios como resultado de un persistente crecimiento de la tasa de alfabetismo femenino. El crítico Juan Poblete documenta esta tendencia alcista de lectoras, enfatizando la reducción de la brecha entre los hombres y las mujeres alfabetizados: en 1854 la tasa de alfabetización de los varones fue de 17.3% y la de las mujeres de 9.7%; en 1865 las tasas cambiaron al 20.2% y 13.8%, respectivamente; la brecha se redujo aún más en 1895 cuando las tasas llegaron al 34.3% y 29.2% (38). De acuerdo con lo que documenta Poblete, el fuerte incremento de lectoras durante la segunda mitad del siglo fue una de las preocupaciones principales de Blest Gana, ya que, por su experiencia política y diplomática, consideraba que la literatura era un medio eficaz para fomentar la consolidación nacional y el proyecto liberal. Por ello, Blest Gana intentó reconceptualizar la literatura leída por las mujeres para que fuera “correct[a] para su género” (30). En 1859, Blest Gana reflexionó sobre el poder social de la literatura en un artículo que escribió para el diario *La Semana*: “Nada se opone, pues, a que todos los que sienten el noble deseo de emplear su pluma al servicio del porvenir literario de Chile, ensayen sus fuerzas en favor del cultivo social al que todos deben su parte en la esfera de sus alcances [...] por medio de la poderosa palanca de las letras” (“De los trabajos literarios” 52). De esta manera y de acuerdo con lo que Sommer señala en *Foundational Fictions*, *Martín Rivas* tiene un papel fundamental en la construcción y la consolidación de la chilenidad.

Después de recordar las convicciones liberales de Blest Gana y la importancia de la educación femenina para el liberalismo chileno y el progreso nacional a finales del siglo XIX (Poblete 113), se puede concluir que el objetivo tras la publicación de *Martín Rivas* fue tanto didáctico como inclusivo. Esta propuesta se queda aún más patente si se recuerda que el narrador hace una digresión para recalcar la meta pedagógica de la novela:

No creemos aventurada, después de meditarla, la expresión ‘maquinal’ con que hemos calificado el género de vida de nuestras bellas compatriotas. Leonor, como casi todas ellas, sin más ilustración que la adquirida en los colegios, había encontrado que la principal preocupación de las de su sexo versaba sobre las prendas del traje y las estrechas miras de una vida casera y de círculo (226).

Cuando Leonor contempla el amor proscrito que siente por Martín, se libra de las limitaciones de su entorno social y participa de manera crítica en un acto político, apropiándose de la emoción como una fuente de conocimiento y poder.¹⁴

Además de vincular la agencia femenina y la epistemología con el amor, Blest Gana también propone una visión de la agencia femenina consonante con la familia y el matrimonio. Es importante señalar que, para él, escribir novelas nacionales que pudieran ser universales en su atractivo hacia diferentes géneros fue de importancia crucial a fin de combatir la popularidad del romanticismo de la literatura extranjera, en particular la francesa. Es por este motivo que aparece doña Francisca entre las páginas de la novela. Lectora ávida de Jorge Sand, doña Francisca es una firme detractora del matrimonio.¹⁵ Como le explica a Rafael: “La mujer de la moderna civilización [...] no es menos esclava que en tiempo del paganismo.

¹⁴ Esto supone un duro contraste con lo que ha dicho Mónica Meléndez de la meta pedagógica de la novela. Según ella, la obra sirve para advertir contra la ociosidad masculina inspirada por una cultura transatlántica. Como resultado, son los protagonistas masculinos de la novela que “[...] curiosamente se concentran desmedidamente en la apariencia física. El lujo y el exceso dominan sus agendas” (63).

¹⁵ Jorge Sand, el pseudónimo de la escritora francesa Amantine Aurore Lucile Dupin, propuso que el matrimonio era equivalente a la esclavitud. Bilbao la menciona en *Sociabilidad chilena* y sostiene que Francia, encabezada por Sand, “esta [sic] a la cabeza” de la incipiente revolución matrimonial (157). Para leer más sobre la vida y las obras de Sand, véase *George Sand: Some Aspects of her Life and Writing* de Rene Doumic.

Siendo una flor que solo se vivifica al contacto de los rayos del amor [...] el hombre ha abusado de su fuerza para coartar hasta la libertad de su corazón” (211).¹⁶ Dadas las rebeliones amorosas de Leonor, Matilde y Edelmira, esta afirmación de doña Francisca contradice la presentación del empoderamiento femenino en la novela. Es por este motivo que el amor proscrito de las protagonistas femeninas de *Martín Rivas* es tan importante. Los actos de rebelión amorosa rechazan la propuesta de Sand de una “mujer-esclava moderna”, ya que mujeres como Leonor, Matilde y Edelmira pueden apropiarse del matrimonio para ejercer su propia agencia, atravesando las barreras de clase social para contribuir al futuro liberal de la nación.

Se puede argüir que la supresión de la estratificación social y el reconocimiento del poder de la mujer se cristalizan al final de la novela, a pesar de lo que han dicho muchos críticos. En “The Nineteenth-Century Latin American National Romance and the Role of Women” Lisa Reyes sostiene que al final de *Martín Rivas*, Leonor se somete completamente a Martín, lo que le lleva a una muerte simbólica (39). Sommer adopta una postura semejante:

Before we reach the end, though, the strength of character shown by women, especially by Leonor and Edelmira, allows us to entertain the democratic alternative [of marriage]. Yet by the last pages, no question and hardly a trace remain of the possibility for an unconventional relationship-coalition. Edelmira has made her “realistic” choice, and domineering Leonor has become “a treasure of sweetness and submission” (373; 431). Her declaration of love amounts to surrender: “Only you have been able to conquer my will [...] your will is now stronger than mine [...] your desires will be commands for me” (369; 427) (*Foundational...* 219).

A diferencia de lo que sostienen Reyes y Sommer (entre otros), propongo que el final de *Martín Rivas* nos ofrece la posibilidad de interpretar una visión “democrática” del matrimonio entre Leonor y Martín, por usar el

¹⁶ El narrador de *Martín Rivas* parece criticar este discurso de doña Francisca y el romanticismo que lo inspira: “Y San Luis, que bogaba a velas desplegadas en el mar de las ilusiones y del amor, tomó a lo serio aquella frase y continuó la conversación en el mismo tono romántico de su interlocutora” (212).

término utilizado tanto por Bilbao en el siglo XIX como por Sommer en la última década del siglo XX. Aunque la primera carta que Martín le escribe a su hermana después de casarse con Leonor la describe como si fuera una esposa abnegada y sumisa, la segunda epístola que le dirige contradice la primera y nos deja vislumbrar la realidad de su matrimonio: “*Hubiera querido, le decía al terminar, ir yo en persona a traerlas a ustedes; pero es un punto sobre el cual Leonor ha hecho valer su antigua altivez. ‘Írás, me ha dicho, pero conmigo’. No tarden, pues, en venirse: solo ustedes me faltan para completar mi felicidad [énfasis en el original]*” (388). Estas son de las últimas palabras de la novela y nos indican que, en vez de ser una esposa verdaderamente sumisa, Leonor tiene una gran influencia en las decisiones de Martín. No tiene ninguna intención de ser una mujer sin voz, cumpliendo ciegamente las órdenes de su marido y, aún más importante, Martín no se lo exige. Pese a que Leonor le proclama a Martín que: “[...] la voluntad de usted será en adelante la mía” (384), esta última carta deja claro que la voluntad de Leonor también será en adelante la de Martín. Así, la obra de Blest Gana subvierte la realidad del liberalismo decimonónico que requería que la mujer fuera dependiente del tutelaje y autoridad masculinos y rechaza la idea de que “La hija soltera, que se debía a la autoridad paterna, una vez casada pasaba al ámbito de la influencia marital que ejercía el esposo” (Espigado 34). Más bien, la segunda carta de Martín adopta la retórica (y no la realidad) liberal y se ajusta de manera más específica a la reconceptualización del matrimonio propuesta por Bilbao en *Sociabilidad chilena*. De la misma manera en que Leonor cuestionó la autoridad de su padre, esta parte de la novela insinúa que hará lo mismo con la de Martín. El amor proscrito de Leonor sirve para construir discursivamente un mundo utópico de acuerdo con la visión de Bilbao, demostrando la posibilidad de forjar una alianza entre los géneros parecida a la que tenían los conservadores.

En esencia, el propósito de *Martín Rivas* es abogar por la inclusión de la mujer chilena en el proyecto liberal del Chile decimonónico. Pese a que los hombres como Rafael y Martín no logran su intento de promulgar el cambio social mediante la violencia, las emociones proscritas demostradas por las protagonistas femeninas más importantes de la novela logran promulgarlo. El hecho de que una alianza entre dos mujeres (Leonor y Edelmira) borre las divisiones sociales y libere al “héroe” de la novela sirve para

convencer a las lectoras de *Martín Rivas* que su complicidad futura con el liberalismo les otorgaría agencia en vez de esclavizarlas. La agencia femenina podría ser revolucionaria para la sociedad chilena, una idea que el mismo Martín revela mientras conversa con don Fidel:

[Don Fidel] —Ta, ta, ta —interrumpió Don Fidel—, las mujeres no entienden de política; ¿no es así, caballero? —añadió, dirigiéndose a Martín, que era el más próximo que tenía.

[Martín] —No es esa mi opinión, señor —respondió Rivas con modestia (60).

Entonces, en *Martín Rivas* la mujer es una entidad completamente capaz de entender y participar en la construcción nacional con tal de que lo haga de una forma reflexiva, valiente, y consciente —o, mejor dicho, con tal de que ponga atención a sus emociones proscritas.

Obras citadas

- Araya, Guillermo. "El amor y la revolución en Martín Rivas". *Bulletin Hispanique*. Vol. 77. No. 1-2, 1975: 5-33.
- Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Perspective". *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson y Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. U of Texas P, 1981.
- Bilbao, Francisco. "Sociabilidad chilena". *Obras completas de Francisco Bilbao*. Ed. Manuel Bilbao. Vol. 1. Buenos Aires, 1866. Web. 31 de enero, 2017. https://books.google.com/books?id=5tcXAAAAYAAJ&pg=PA3&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false
- Blest Gana, Alberto. "De los trabajos literarios". *La Semana*, 11 de junio, 1859: 52.
- . *Martín Rivas*. Zig-Zag, 1963.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*. Vol. 40, 1988: 519-33.
- Concha, Jaime. Introduction. *Martín Rivas: Alberto Blest Gana*. Oxford University Press, 2000: xiii-l.
- Contreras, Álvaro. "Martín Rivas o la política del amor." *Texto Crítico*, vol. 7, 1998: 83-96.
- Doumic, Rene. *George Sand: Some Aspects of her Life and Writing*. Translated by Alys Hallard, Chapman and Hall, 1910. Web. 30 de enero, 2017. books.google.com/books?id=-X5BAAAIAAAJ&pg=PA306&lp-g=PA306&dq=Doumic,+Rene.+George+Sand:+Some+Aspects+of+her+Life+and+Writing&source=bl&ots=JXaUXCPucf&sig=8t-

[3qOK79lXEuzHS286F3z3Y_X_U&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjy-g4ir8OrRAhXjllQKHyoC8MQ6AEIQDAI#v=onepage&q&f=false](https://doi.org/10.1017/S0014180106000000).

- Espigado, Gloria. "Las mujeres en el nuevo marco político". *La historia de las mujeres en España y América Latina*. Ed. Isabel Morant. Vol. III. Cátedra, 2006: 27-60.
- Fernández, Nicolas Salerno. "Origen, configuración y representación de las capas medias del siglo XIX en *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana (1862)". *A contracorriente*. Vol. 11. No.1, 2013: 1-38.
- González O. y Marcela V. "La conciencia femenina". *Perfiles revelados: Historias de mujeres en Chile siglos XVIII-XX*. Ed. Diana Veneros Ruiz-Tagle. U de Santiago, 1997: 91-112.
- Hamlet-Metz, Mario. "Crossing the Barrier Successfully: 19th Century French Literature, Blest Gana, and *Martín Rivas*". *North Dakota Quarterly*. Vol. 58. No. 4, 1990: 89-96.
- Jaggar, Alison. "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology". *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. Vol. 32. No. 2, 1989: 151-76.
- Meléndez, Mónica. "La tertulia el picholeo: La colonia y el cambio social resuenan en *Martín Rivas*". *Hispanófila*. Vol. 144, 2005: 61-73.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Cuarto Propio, 2003.
- Reyes, Lisa. "The Nineteenth-Century Latin American National Romance and the Role of Women". *Ariel*. Vol. 8, 1992: 33-43.
- Silvia Di Liscia, María. "Mujeres, familia, y salud en Argentina y Chile". *La historia de las mujeres en España y América Latina*. Ed. Isabel Morant. Vol. III. Cátedra, 2006: 765-781.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. U of California P, 1991.
- "El romance como política". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 12. No. 24, 1986: 257-61.
- TVN. "Martín Rivas Promo Teleserie TVN 2010". YouTube, Telemundo EMDT, 18 de febrero, 2010. www.youtube.com/watch?v=-SXXBFqD06o
- Unzueta, Fernando. "Escenas de lectura: Naciones imaginadas y el romance de la historia en Hispanoamérica". *Nación y literatura en América Latina*. Ed. Ramón Maíz. Prometeo, 2007: 69-112.

- Valenzuela, Erika Maza. “Liberales, radicales, y la ciudadanía de la mujer en Chile (1872-1930)”. *Estudios públicos*. Vol. 69, 1998: 319-356.
- Vicuña Mackenna, Benjamin. *Historia de la jornada del 20 de abril de 1851: una batalla en las calles de Santiago*. Instituto de Historia PUC, 1878.
- Wood, James A. *The Society of Equality: Popular Republicanism and Democracy in Santiago de Chile, 1818-1851*. U of New Mexico P, 2011.

De fantasmas y otros espectros en la cuentística de María Elena Llana o cuando la memoria no da tregua

Ericka H. Parra Téllez

Introducción

¿Cómo nombrar a toda aparición que carece de cuerpo? Según el diccionario, esta es la explicación de una antiquísima palabra: fantasma. De etimología latina, pero de origen griego, el término sirve para designar una visión o la imagen de algún objeto que queda impresa en la fantasía y que puede ocurrir en el sueño o la imaginación. El saber popular dice que, a veces, los fantasmas se reflejan en los espejos como espectros, pero en términos generales, aparecen en un espacio sin ocuparlo y por sus insistentes presencias adquieren forma. En estudios recientes, la noción de un fantasma se utiliza para confortar la pérdida de un ser querido. Según la investigadora y filósofa Alma López en su artículo “La construcción de la identidad a través de la relación con el fantasma”, uno de estos seres:

se manifiesta en los episodios de duelo, en la responsabilidad moral, así como en la enfermedad mental o el sufrimiento grave. Pueden establecerse dos niveles de análisis: aquel que atiende a los motivos intrínsecos de aparición de los fantasmas; y un segundo nivel en el que se estudian las consecuencias tanto individuales como sociales de las visiones de fantasmas (198).

Desde una perspectiva filosófica, López analiza la identidad y la muerte como una posibilidad de dar continuidad a la vida. En sus estudios propone el diálogo entre las personas que sufren la pérdida de un ser y el fantasma, al que ve como un referente dialógico y terapéutico de la constitución de la identidad. De tal manera que después de identificar las acciones de la

aparición del fantasma, se procede a una terapia moral. López explica que la manifestación de estos seres, más que terror o miedo, causa sorpresa o extrañeza para unos y deseo de comunicarles algo a otros. En su investigación, ella reconoce la interacción con los fantasmas de aquellas personas que los identifican y agrega que el propósito es aliviar el sufrimiento, parte crucial de una terapia comunitaria. De ahí podemos deducir que en la narrativa los fantasmas simbolizan, también, una conexión dialógica entre el presente y el pasado.

La perspectiva literaria ofrece posibilidades sobre cómo acontecen las representaciones de los fantasmas, la forma en la que ocurren las apariciones y las conversaciones en los sueños, el delirio o el insomnio. Por ejemplo, en los relatos de la escritora cubana María Elena Llana (Cienfuegos, 1936) se recrean los fantasmas en imágenes espectrales, ensueños o alucinaciones. A partir de una multiplicidad de perspectivas, los personajes se desdobl原因 para sobrellevar las diferentes situaciones cotidianas y las historias de familia tienen finales inesperados o abiertos. En este trabajo examinamos cómo los personajes fantásticos —fantasmas, espectros, sueños o alucinaciones— adquieren voz y presencia en los relatos de esta literata cubana.

En la obra de María Elena Llana las historias de fantasmas y espectros se recrean con técnicas narrativas del género periodístico. Helen Hernández, en una entrevista con Llana publicada en *Palabras sin velo* (2013), comenta que la autora trabajó como reportera en el periódico *Revolución* en 1959, y *La Calle, La Tarde* y la agencia *Prensa Latina* en 1960. Posteriormente, colaboró en *Revista del Granma, Palante*. Hizo reportajes para el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA), dirigida por el “Che” Guevara, en *Pueblo y Cultura*. Redactó guiones para los noticieros de Radio Reloj, CMQ-TV y para el Departamento Latinoamericano de la Agencia de Noticias Prensa Latina y el Instituto Cubano de Radiodifusión. En el ejercicio de técnicas periodísticas y literarias, escribió relatos humorísticos en *El Pitirre* (1959) y sobre política cómica en los ejemplares *La política cómica, El Bobo de Abela, El Loquito* de Nuez y el semanario *Zigzag* (67, 71). Además fungió como corresponsal de radio y periodismo en Vietnam, y viajó a España, Alemania del Este y México. Asimismo, impartió clases de periodismo en Angola y México y sigue ofreciendo conferencias en universidades de los Estados Unidos. Es decir, a lo largo de su carrera desarrolla una función

social en el periodismo cuyas técnicas y estilo se reflejan en la estilística de su prosa fantástica.

A partir de los sesenta, María Elena Llana ambienta sus historias en La Habana a través de los relatos en *La reja* (1965). Después de los ochenta, publica *Casas del Vedado* (1983) y *Castillos de naipes* (1998), seguidos, ya en este siglo, por *Ronda en el malecón* y *Apenas murmullos* (2004), *Casi todo* (2006), *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009), *En el limbo* (2009) y *Tras la quinta puerta* (2014). La línea narrativa de los personajes juega con el espacio y el tiempo a fin de invitar a la reflexión y al diálogo que imponen las fronteras geográficas y temporales. Es importante notar que en su caso la palabra frontera adquiere varias acepciones, ya que, como propuso en los ochenta la escritora chicana Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, hay un mapa literario para indicar que las fronteras pueden ser físicas, temporales, de género, grupo étnico, psicológicas o espirituales. Es precisamente en la frontera liminar, intermedia o de paso que se recrea el espacio para la presencia de espectros. En ese espacio temporal pasado-presente, María Elena Llana representa situaciones de la vida diaria.

Los temas cotidianos de la cuentística de Llana están marcados por la crisis social y económica de Cuba. Luisa Campuzano, crítica literaria de ese país, explica que la caída del bloque socialista en los noventa llevó a Cuba a una situación de emergencia económica “que ha producido un grave deterioro en todas las instancias de la vida, llegando a evidenciarse un franco retroceso en sectores prioritarios como la alimentación y el empleo” (204). Agrega que la crisis económica desde los sesenta también alcanza “dimensiones morales, políticas y sociales” irreversibles por el costo espiritual (205). De tal manera que, en la obra de Llana y para superar esas dimensiones, los espectros de los relatos fantásticos buscan diferentes formas de confortar a los seres que se quedan en la realidad. En otras palabras, coincidimos con el argumento de Alma López en el sentido de que el referente dialógico o fantasma se puede utilizar como terapia para quienes se quedan vis a vis con los que se van irremediamente.

Los espacios cerrados son los escenarios para los fantasmas. Por ejemplo, en el cuento “En familia” estos se encuentran en el comedor; en “Ojos de ayer”, en la habitación; o bien en “Verano”, en la oficina. Las apariciones ocupan un estado intermedio en una espacialidad liminar, o umbral. De

acuerdo con el historiador Michel de Certeau, el espacio es el lugar donde se cruzan la experiencia del existir en el mundo y el accionar de los sujetos. Cada movimiento condiciona la producción de un espacio y lo asocia con una historia. Según Certeau, “el espacio es un cruzamiento de movilidades [...] espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (129). En el espacio narrativo de Llana, el efecto de los fantasmas se hace visible entre los personajes, sea en forma de sueños o percepciones estipuladas en los espacios ya conocidos, precisamente porque el espacio es un cruzamiento de movilidades entre la experiencia y la voz narrativa.

Otra técnica que agrega a su narrativa es el humor. En una entrevista con Helen Hernández, Llana nos cuenta que, en los escenarios de sus historias, el humorismo articula “personajes, espacios, tiempos y realidad” (66), mientras que las situaciones de crueldad o del absurdo enmarcan las vidas de los personajes, quienes son “ridiculizados por sus propias acciones, como reflejo de una sociedad mucho más compleja” (66). Además, Llana comenta que prefiere el humor y cultivar frases ingeniosas que “provoquen la risa del lector” (72). En consecuencia, aparte de la carcajada, la experiencia de los personajes se empalma a la reflexión sobre problemas sociales y desde el cruzamiento de movilidades (al que se refiere Michel de Certeau) se simula un espacio inverso a lo real.

Los fantasmas aparecen para entrelazar elementos fantásticos con las problemáticas sociales cotidianas. En este sentido, los conflictos de la sociedad se discuten como plausibles explicaciones de la realidad. Con el recurso de ser capaces de especular, la literatura permite “ver los territorios de la imaginación pública; viaja, cruza fronteras, entra y sale, va y viene y recorre” varios lugares (Lúdmér 121). Los relatos emitidos por varias voces adquieren un matiz fantástico que nos lleva a reflexionar sobre lo cotidiano y las actividades de los personajes, que empiezan “un día como otro” (“Nosotras” 63). De acuerdo con el argumento que Emilio Comas Paret expresa en “Casi todos los cuentos de María Elena Llana”, en la obra de esta autora los fantasmas conviven con los vivos, de tal manera que se confunde si los vivos están muertos y no lo saben. Con este continuo juego de alternancia de espacios presentes en la obra de Llana, los fantasmas adquieren presencia.

Lo fantástico

La mayor parte de la cuentística de Llana se sitúa en el género fantástico. Para críticos literarios como Salvador Redonet, los cuentos de *La reja* forman parte de la generación de los escritores novísimos, quienes nacen o producen entre 1958 y 1975. Asimismo, cabe agregar que en el posmodernismo los temas y personajes de fantasmas se entretajan y perciben de forma más natural y acorde con la época. La enunciación de los fantasmas se hace desde un espacio interior y un doblez —subjetivo y consciente— que libera la voz del yo en el personaje (Rotman 118). Los personajes, aunque se manifiestan como fantasmas, espectros o apariciones en espacios liminares, en la escritura adquieren forma y voz en ambos lados del desdoblamiento personaje-fantasma.

La narrativa del género fantástico perfila una identidad para aquellos los sin voz. José Miguel Sardiñas en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios* (2010) argumenta que en el género fantástico se utilizan diferentes perspectivas y técnicas modernistas, vanguardistas y del *boom*.¹ Explica que lo fantástico se trata de “un texto literario narrativo, que muestra un mundo ficcional. Primero, en el que coexisten dos sistemas de leyes ontológicas inconciliables; a) unas: realistas, naturales, normales, racionales o posibles; b) y otras: alternas, sobrenaturales, anormales, irracionales o imposibles. Segundo, en el que se manifiesta el conflicto o la tensión narrativa —ya sea como choque o ruptura entre dos órdenes de realidad”. Los fantasmas en los relatos de Llana, más que choque o ruptura, convergen en un final de interludio, misterio o espera combinado con los sistemas ontológicos propuestos por Sardiñas.

La prosa de María Elena Llana, entonces, genera una ruptura con la narrativa testimonial propuesta en los primeros años de la revolución. Mirta Yáñez, escritora y crítica literaria cubana, nos explica que:

¹ Entre los escritores cubanos que, como María Elena Llana, también exploran lo real maravilloso, lo fantástico, el realismo mágico y el existencialismo, encontramos (según José Miguel Sardiñas en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*) a Aristides Fernández, Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo, Bonifacio Lastra, Amparo Dávila, Esther Díaz Llanillo y Nancy Alonso. Entre sus contemporáneos, Amir Valle incluye, en la antología *El ojo de la noche*, a Mirta Yáñez, Lázara Castellanos, Olga Fernández, Aida Bahr y Marilyn Bobes, quienes crean “una ruptura [...] impuesta por el arte” (10).

Una de las muchas paradojas culturales de esos dichos años sesenta —y ya tomando el punto de vista que autoriza la distancia en el tiempo que jerarquiza y va colocando las cosas en su lugar— consistió en que junto a la epicidad reclamada por la línea oficial y una tendencia a la cuentística de cuartel, se dio una corriente paralela de humorismo, tentaciones góticas, humor del llamado “negro”, fantasía muy alejada de materialismos, algunos como Ezequiel Vieta y Virgilio Piñera [...] Évora Tamayo, Esther Díaz Llanillo y María Elena Llana (11).

No obstante, aunque se inserta en el grupo de los novísimos, quienes en primera instancia promueven lo cotidiano, en sus relatos persiste una amplia gama de temáticas con las cuales se da un deslinde entre la historia real y la experiencia cotidiana a fin de representarla en la prosa fantástica. En este sentido, el eje narrativo sugiere la alteridad y la presencia de los dobles, características de la posmodernidad.

La escritora cubana, a partir del género de lo fantástico, narra y recrea la experiencia de lo cotidiano que se contrapone a lo real o concreto y la invierte. En “Gótico profundo”, Alberto Garrandés explica que lo cotidiano en “la literatura nace del roce con el entorno, es la salificación del ser pensador con lo que va viviendo, pero del cual tiene y obtiene las herramientas para plasmar ese mismo entorno” (6). De lo anterior podemos entender cómo es que María Elena logra interconectar temas de la realidad con la fantasía, jugando con el tiempo lineal para que los efectos de las apariciones inviten a una lectura activa. La representación de los fantasmas, explica Garrandés, se matiza con las “apelaciones que se encuentran como reconfiguradas dentro de una escritura de superficie, cuyos referentes son los gestos e indicios de la alucinación y la resistencia espectral de los objetos y las voces” (7).

En los cuentos aquí estudiados, el conflicto del personaje a veces se entreteje con la voz narrativa en medio de una situación familiar. Los personajes forman parte de lo cotidiano en la isla: las situaciones de la incomunicación, la resistencia a dejar la casa o a los seres queridos y la idea de seguir adelante. Por un lado, el espectro se manifiesta como un ser misterioso, producto de la imaginación que permite la comunicación con el inconsciente. Por el otro, los efectos sobrenaturales adhieren un tinte de aparición, visión o espíritu con la complicidad de algún miembro o miembros de la familia. En ambos casos, reclaman presencia y voz.

La voz en “Nosotras”

Para adquirir voz, el personaje femenino sufre un desdoblamiento. En el cuento “Nosotras”, perteneciente a la colección *La reja* (1965), la trama se ambienta en un sueño. La protagonista-narradora habla por teléfono consigo misma. La fantasía en este desdoblamiento es que la voz del yo desea comunicarse por teléfono con su otro yo. Aun cuando la voz narrativa cambia el número de teléfono, sigue llamando a esa voz que tiene su mismo número. En el desenlace, ella sale de la casa y olvida la llave. Al final, cuando regresa la puerta se abre lentamente. Como producto del inconsciente, el cuento “Nosotras” representa una voz que propone lúdicamente el tema de la incomunicación con la voz interior.

La historia empieza con el sueño de que la compañía telefónica cambia el número. La voz narrativa anota: “Me alegro mucho —dije— porque algunos equivocados pasan el día molestando y porque otros, cualquiera sabe quién o quiénes, llaman justamente los sábados a las tres de la mañana” (*Casi todo* 17). Al saber su nuevo número, 20-58, la narradora continúa su rutina. Solo los sonidos onomatopéyicos “rac-rac-rac-rac” de los dígitos telefónicos aparecen en su mente. Ella, sin evitar contenerse, insiste en llamar a su nuevo número, 20-58. Para sorpresa, se encuentra hablado con una voz que parece ser su doble, ya que la otra voz del yo repite literalmente lo que la voz del yo narrativo dice. La repetición de “Soy yo” por ambos lados del auricular produce temor, que se manifiesta con agitación en el corazón y en la respiración. Al creerse vigilada siente: “Como si los ojos que me siguen salieran del aparato, estuvieran agazapados en él, aguardando simplemente su momento” (18). O sea, la voz narrativa logra manifestar el misterio a través la representación de los sentidos y con la repetición se logra la autoenunciación: Soy yo.

Como hemos dicho, en la conversación se identifica, en primer lugar, una duplicación de voces. Garrandés se refiere a este fenómeno como una identidad desdoblada o fracturada (6). La voz del otro lado del auricular repite información, y reconstruye un ambiente misterioso. En el siguiente diálogo, la voz se desdobra a una identidad similar a la narradora:

- Sí, soy yo. Ya sé que eres tú otra vez.
—¿Yo? ¿Quién?
—Yo misma.
—Tú misma, no. Yo misma.
—Es igual.
—Pero aunque todo esto fuera algo juicioso, yo estoy primero.
—¿Por qué? ¿No eres Fulana de Tal?
—Sí, desde luego.
—Pero es que yo soy Fulana de Tal.
—Aunque sea verdad, hay que aclarar que tú eres “también” Fulana de Tal.
—¿Y por qué? Yo soy Fulana de Tal. Tú eres Fulana de Tal “también” (19).

En segundo lugar, el enigma sobre quien habla al otro lado del auricular aumenta cuando la voz del otro yo demuestra temor, pues se trata de ella misma y se enfrenta... consigo misma. El crítico literario José Miguel Sardiñas se pregunta si se trata de un conflicto de división interior (136), como sucede, por ejemplo, en los diálogos cortos y repetitivos:

- Yo nací en el pueblo de...
—De X, exactamente. Yo nací allí, hija de Zutana y Esparencejo.
Trago en seco pero no me dejo abatir. Le espeto como un fiscal.
—¿Segundo apellido!
—Tal querida. Soy Tal y Tal (20).

Las coincidencias, primero, entre ambas voces van tejiendo una conversación, con repeticiones y sin fin; después, las casualidades se hacen sordas. La llamada telefónica se transforma en la imitación o el reflejo de palabras que ambientan la identidad de la misteriosa voz. Las expresiones redundantes evitan dar más información. Algo similar a la incomunicación en que se encuentra la isla con el bloqueo económico. Sardiñas atribuye que en los sesenta los personajes de los cuentos cubanos desarrollaban personalidades divididas que se insertaban en el contexto histórico de ese momento (137).

Además de una voz que intenta establecer comunicación por teléfono, la imagen de esa voz aparece en el espejo. A partir de la mirada

estática en el espejo de su otro yo, la narradora, con gran angustia, siente su presencia:

Esos ojos, esos ojos, los míos que acaban de repetirse en la luna, no parecen reflejados en ese momento, sino que ya estaban mirándome. Me apoyo en el mueble. ¿Es la sensación de vahído? Sé que estoy a punto de gritar y no quiero, sencillamente no quiero. Así que cojo la cartera y echo a correr hacia la puerta (23).

La voz narrativa, atemorizada, sale de la casa y olvida la llave. Al recordar que la ha dejado en la mesa, regresa a la casa y descubre que “la puerta empieza a abrirse lentamente” (24). El fin abierto, similar a la puerta que se abre con suavidad, la deja estática “con deseos de sonreír tranquila o de echar a correr despavorida” (69). Entre estas dos opciones, notamos una separación simbólica en la cual la voz del yo resulta ser una visión del sueño con el que empieza la historia. Al final, queda la incógnita sobre quién es la voz que en un primer momento llama por teléfono y que después adquiere presencia en la imagen estática del espejo, que a través del temor logra expulsar a la narradora de la casa; paradójicamente dejando la puerta entreabierta para que regrese.

El cuento “Nosotras” demuestra que la comunicación tampoco se logra en el nivel subjetivo por la angustia y el temor. La imaginación forma una parte complementaria “de poder decir, así como también de no poder decir” (Agosín 15). ¿Cómo descifrar el mensaje de la voz del otro lado del auricular? La repetición es la clave. Significa la sorpresa de las voces al encontrarse a sí mismas. “Nosotras” explora una historia fantástica sobre una identidad duplicada, en la que con “el no decir nada” las voces transmiten el mensaje de la falta de una voz que pueda expresarse a sí misma.

Los espectros del cuento “En familia”

Además de la incomunicación, encontramos el tema de la resistencia. En el cuento “En familia” de la colección *Casas del Vedado* (1983), el personaje femenino Clarita representa la primera generación de odontólogos que salen del país. Sin embargo, ella regresa y cuelga su título para reunirse con la familia. El escenario de esta historia es un espejo deslucido por el tiempo

y una mesa larga en la cual se reúnen los espectros de los familiares con los parientes vivos. El conflicto surge cuando Clarita se va al otro lado del espejo, es decir, muere. Al final, el espejo es el lugar “donde el presente no produce un reflejo, sino una imagen simétrica del pasado” (Sardiñas 141). Los personajes muertos se niegan a dejar la familia, por lo que permanecen como fantasmas en el interregno.

La ambigüedad espacial se representa con un juego de perspectivas que produce las imágenes de los aparecidos en el espejo. En primer lugar, los fantasmas brotan como un espectro en el espejo. En la mesa se encuentran los fantasmas de amigos solitarios y de familiares que conviven con la familia de los vivos. En segundo lugar, las representaciones de imágenes arquitectónicas de las casas del Vedado se reproducen por razones culturales, económicas y emotivas. No obstante, los recuerdos mantienen a esos fantasmas de una pequeña burguesía que se resiste a abandonarlos. Dichos relatos se caracterizan por ser lúdicos y representar añoranzas del lugar desde una perspectiva material. Esto se logra por medio de un juego de tiempos entre lo emotivo y las aprehensiones hacia un tiempo pasado mejor. Según críticos literarios como José Miguel Sardiñas y Olga García Yero, en la colección de *Casas del Vedado* los relatos ejemplifican la resistencia de los fantasmas a abandonar las casas. En el cuento “En familia”, los elementos materiales decolorados representan la solidaridad entre los espectros y los vivos que se quedan, por ejemplo, Clarita, el personaje femenino, sale del país, pero regresa.

Los fantasmas de “En familia” coexisten emotivamente en el espejo, el cual, según García Yero, simboliza una frontera de cristal que indica el deterioro social de la burguesía a través de las generaciones (252). En el escenario del cuento hay una mesa larga que se prolonga al otro lado del negro espejo ovalado. La voz del yo indica: “Como es lógico, si nuestros muertos se reflejaban en el espejo de la sala, lo que nos ofrecían era la imagen de una tertulia familiar casi idéntica a la que componíamos nosotros” (119). Aunque los familiares muertos parecen vivir en un metarreflejo, los muebles y la decoración de la sala permanecen en su sitio, solo que en el espejo los objetos se representan incoloros. La narradora los compara con “una película vieja, gastada y nebulosa” (119). En este caso los aparecidos, al igual que en “Nosotras”, habitan en el espejo. Las imágenes de los familiares

muestran la continuidad lineal a través de las generaciones y significan la persistencia de seguir en la casa por un tiempo indeterminado.

Clarita, la prima de la narradora, supuestamente da continuidad a los roles tradicionales de las mujeres; sin embargo, ella forma parte “de la primera generación de odontólogas del país” (120). No obstante, aunque logra cruzar las fronteras de género y tener acceso a una educación superior, decide darse a la tarea de bordar junto a las mujeres: los espectros de las primas, tías y abuelas. La acción indica que se trata de un rol tradicional que recrea una conexión con el pasado. Clarita, además, mueve el comedor para unir a la familia después de que la madre le cuenta sobre la presencia de los integrantes del clan familiar en el espejo.

Una forma de impedir que el pasado de la familia desaparezca se consigue a través de las descripciones de las relaciones que suceden en el comedor entre los vivos y los muertos. Por ejemplo, una noche, Clarita se dirige a Eulalia, la tía ya fallecida:

—¿Me alcanza la ensalada?

Como una reina ofendida, altanera y distante, Eulalia le tendió la fuente casi alevé, llena de desteñidas lechugas y de unos tomates semigrisáceos, semitransparentes, que Clarita, encantada con la novedad, engulló (122).

Clarita, al consumir la ensalada, pasa a ocupar el otro lado del espejo. Su fallecimiento causa controversia entre los vivos, quienes se sienten descontentos y manifiestan que:

Lo sucedido había abierto una brecha entre nosotros y ellos. De cierta forma nos sentíamos víctimas de un abuso de confianza, que nuestra confianza había sido dolosamente aprovechada, pero como en la discusión que sostuvimos los de acá, no pudimos establecer quién era en realidad huésped de quién [...] el caso es que fuimos olvidando los supuestos agravios, y continuamos nuestra vida de siempre (122).

Posteriormente, el incidente del paso de Clarita al otro lado del espejo se olvida y la vida continúa dejando fronteras cada vez más invisibles entre

la vida y el espectro, ya que se ignora “de qué lado estaba la vida y de cuál su reflejo” (122). La cercana relación de la narradora con Clarita hace una premonición sobre la siguiente persona que deberá salir del presente y pasar a ocupar el lado del espejo negro y opaco. La narradora confirma en la voz del yo sus sospechas: “Y ocurre que ella hace todo lo posible por llamar mi atención, y desde el lunes pasado está tratando de pasarme una piña así de grande, un poco desvaída es cierto, pero con todas las posibilidades de ser apretada y un poco ácida, como ella sabe que a mí me gustan” (123). En esta cita, se nota una complicidad entre la narradora y Clarita por ser de la misma edad. La semejanza de personalidades se hace simétrica y se refleja dentro y fuera del espejo. Sin embargo, el espectro mantiene conexiones entre las familias a pesar de las diferentes historias que los reúnen en esa casa. Y la otra, aunque se resiste a formar parte de esa imagen espectral, sabe que está siendo cautivada por el sabor de una piña. La narradora sabe que ella será la siguiente en cruzar al otro lado del espejo.

En general, *Casas del Vedado* modifica el modo de construcción espacial y la imagen misma del barrio a partir de lo emotivo y las relaciones entre amigos y familiares. Es decir, los personajes en forma de espectros —muertos y vivos— conservan la memoria personal en esas casas viejas y las continúan habitando. “Esta colección de cuentos permite seguir, con plena coherencia, el panorama de la transformación del espacio en la escritura cubana de género” (García Yero 248). El elemento de humor, lo sobrenatural y el temor forman un “texto hipotético” o una especulación de la realidad sobre la agonía no solo de una clase social sino de los cubanos en general, a consecuencia de la crisis de los noventa, como ya nos indicó Luisa Campuzano. Alberto Garrandés expande en que se trata de “otra forma de representar un mundo (sobrepasado o abolido por la historia) dentro de otro mundo que la historia instaura y levanta [...] Intenta referenciar la crisis socio-emocional de un mundo que subsiste en virtud de sus apelaciones fantasmáticas” (7). En este sentido, lo emotivo personal de las situaciones cotidianas se aúna a un contexto social que más que olvidar, se preserva en la memoria. Lo real y lo irreal conviven en un comedor largo que marca una frontera liminar en el tiempo lineal donde ambos mundos coexisten.

Visiones en “La novia” y “Ojos de ayer”

En estos cuentos, examinamos cómo los fantasmas aparecen en visiones y delirios. El cuerpo del fantasma se materializa con las apariciones subjetivas de los seres amados que se niegan a dejarlos ir. Las imágenes se describen en “La novia” y “Ojos de ayer,” de la colección *Apenas murmullos* (2004). En el cuento “La novia” se representa la añoranza por Cecilia, una novia que muere en su noche nupcial. El personaje de la prima se parece a Cecilia y la visita de esa prima a la familia trae recuerdos y fantasmas de la difunta. El final sorpresivo del cuento presenta dos historias paralelas de los personajes femeninos.

Por un lado, Gabriel, el novio, se niega a olvidar a Cecilia y los recuerdos (como mencionamos antes) se evidencian cuando la prima o la voz narrativa visita a la familia. Gabriel, al verla, solo dice: “Celebro tu regreso” (56). La tía reconoce el parecido físico de la recién llegada con Cecilia, pero el misterio de esta historia parece ser Gabriel, quien es invisible para los demás, aun cuando se queda a vivir con los padres de la novia. La prima observa:

Gabriel nunca nos acompañaba. Cuando nos encontrábamos en la mesa, él parecía un huésped o un perenne invitado, no un verdadero miembro de la familia. Tal vez porque hay lazos que no deben forzarse o por la cortesía un poco distante que manifestaba siempre, aunque cuando se iba a dormir, besara a la tía en la mejilla (58).

Si bien el novio es ignorado por la familia, él logra cautivar a la prima. Un día, por fin la invita a la casa que iba a ser para los novios. En ese encuentro la prima se da cuenta de la presencia de Cecilia, y nos explica:

miré el cuadro de gran marco oscurecido que pendía sobre el mueble. Se corporizó la sorda pulsación del lugar, porque en el retrato de Cecilia me vi a mí misma ataviada con galas de novia. Hice un esfuerzo por recobrar la cordura. Me dije que había invadido predios ajenos, que allí estaba la dueña, aquella cuyo recuerdo o presencia enrarecía el ambiente de entresueños en que me estaba moviendo (62).

El temor invade a la prima, que le impide moverse y salir de la casa. De pronto, solo escucha dos ruidos, el choque de los cristales y el susurro del vestido de novia que lleva puesto. En otras palabras, la prima tiene dos roles: primero, ella brinda con Cecilia, y segundo, parece ser la imagen de Cecilia. En el trayecto a la alcoba, la prima repara que el retrato no existe, y que es nada más “un espejo opacado por el tiempo. Un viejo espejo de aguas muertas” (64). Con este objeto, el doble final, el de la prima y Cecilia, deja en suspenso la pregunta de si los fantasmas son Cecilia y Gabriel o la prima y Gabriel. La imagen del espejo refleja el mundo irreal, al mismo tiempo que se detiene en el presente.

En contraste, en el relato “Ojos de ayer”, la imagen del fantasma sale del espectro y adquiere cuerpo y color, pero sin que el personaje note sus ojos de color lila. La historia trata de un enfermo en delirio que consigue ver el fantasma de su amada. En una cama se encuentra postrado el enfermo, quien recibe la visita del doctor y de su madre. El relato se enfoca en el delirio. En el desenlace, la madre logra ver el fantasma y la felicidad en el rostro de su hijo. Al final, la narradora decide mantener la privacidad del hijo con el fantasma lila.

El fantasma Lila de color lila adquiere forma para la madre y el hijo enfermo, quien delira, resistiéndose a dejar ir el amor de juventud. Él vive un amor platónico por Lila desde niño, pero en el presente del relato solo alucina acerca de ella. Como parte del tratamiento de sus delirios y alucinaciones, la madre está a cargo de suministrarle medicamentos y reportarle al médico las reacciones. Así que el relato se hace al estilo de una entrevista entre el doctor y la madre, quien responde, pero sin profundizar en detalles:

El médico había hecho preguntas a vuelo de pájaro, tanteando él también, aunque no lo confesara.

—¿Cómo fueron sus matrimonios?

—Normales.

Realmente no era así, pero no quería darle demasiados datos. La primera esposa murió sin saber qué le impedía poseerlo, sin poder culparlo ni culparse de una infelicidad de telaraña flexible que se estiraba sin romperse. Cuando la otra lo abandonó, él pareció agradecer que se le cayera

la última de las máscaras, para airear al fin lo que inútilmente había llevado oculto (16-17).

En opinión de la madre, el hijo alucina aún más con los medicamentos. Él habla con Lila. Ellos eran primos y novios. Se conocieron cuando ella “era adolescente, cuando se la llevaron, cuando sus padres la trasplantaron a un lugar lejos, mar por medio, a una casa sin jardines” (16). Es decir, cuando ella sale a otro país —la narradora omite los detalles sobre las causas y el lugar de destino—.

Al respecto, Alberto Garrandés explica que este cuento “escrito con una prosa que revela muy bien lo ominoso, insiste en la fatalidad de los fantasmas y los recuerdos acuciantes, que penden sobre la conciencia de un personaje capaz de sobrevivir en la intangibilidad de lo ya ido, en una época que ya no existe” (12). En efecto, la imagen de Lila se congela en su memoria enferma. De igual modo que Cecilia, personaje del cuento anterior, se mantiene viva en la semejanza con la prima. En ambos cuentos existe la obsesión de querer ver al ser querido, que ha muerto.

Primero, en “Ojos de ayer” la narradora continúa dando su reporte al médico sobre el deterioro psicológico de su hijo. Mientras tanto, la madre y el médico presencian las reacciones a los medicamentos desde la puerta de la habitación del enfermo. El doctor le pregunta sobre el historial clínico:

—¿Recuerda cuándo comenzó el primer delirio?

—No, no exactamente, sé que me dijo que ella vino a verlo, con el sombrero que le pedía a la abuela para salir al campo. Tal vez, un sueño. Y entonces tuve la certeza, aunque no se lo dije, de que Lila había muerto aquella tarde en que vibraron las mamparas y se iluminó el jardín (19).

Después de reportar sus observaciones, la madre se da cuenta que Lila ha muerto por la calma con que su hijo reacciona al aparecer el fantasma. En esos momentos la narradora se convierte en testigo y les cuenta a los lectores:

Pude entonces ver el ritual que frustraban las pócimas. Ya conscientes de su cercanía, sintiéndose en el nexo de sus dedos, sonreían felices y se abrazaban. Las gasas rodaron de los hombros y él hundió el rostro en el

pecho desnudo. Después más que acción, espejo del juego de la infancia reinventada (22).

En esa escena, el novio enfermo y el fantasma de Lila se reencuentran. En ese momento la madre observa la escena de pasión y admite su complicidad al concluir: “ya estamos los dos atados a estos aposentos donde su fantasía la revive, a costa de esfuerzos que lo van aniquilando pero nada puedo hacer, porque he aprendido que cuando el amor no tiene precio, el precio es altísimo” (22). Por ello, la madre decide hacerse cómplice de la situación de su hijo y le informa al médico que la crisis ha pasado. Ella acepta la existencia del fantasma de Lila como parte de lo cotidiano, quedando el misterio del innombrable color de aquellos ojos que no pudo distinguir. En este final abierto, la identidad del fantasma lila se oculta en el misterio de los ojos.

En los cuentos anteriores, “La novia” y “Ojos de ayer”, así como “Nosotras” y “En familia,” los personajes de los relatos, las visiones y los espectros se sitúan en una habitación de la casa. La rutina de levantarse, comer y dormir, así como el insomnio, el delirio o el temor, se representan en espacios cerrados, aunque los finales queden abiertos. En la introducción de este capítulo, anotamos que López propone como terapia la aceptación de los fantasmas como referente dialógico. Este tema de dialogar con los fantasmas se ejemplifica en “Ojos de ayer” cuando, en el delirio, el hijo habla con el fantasma de su amada. De hecho, aunque este cuento nos ilustra las tensiones entre el médico y la familia, la aparición del fantasma causa una forma de tranquilidad y complicidad en la madre, que finalmente acepta que el hijo habla con un fantasma que lo hace sentir calma: otra forma de terapia moral.

Fantasmas y tecnología en “Ciberlimbo”

Otros fantasmas permanecen en el limbo, con la acepción coloquial de la palabra que denota alguien que no se entera de lo que ocurre. María Elena Llana continúa trabajando con personajes fantasmales de otros tiempos y yuxtapone situaciones en otros espacios. En “Ciberlimbo” de la colección *En el limbo*, que se encuentra también en *De pájaros invisibles y otros cuentos*, de 2009, el espacio se yuxtapone entre lo real, lo fantástico y lo cibernético. El microcuento “Ciberlimbo” relata cómo Hamlet, el personaje

creado por el escritor inglés William Shakespeare, le muestra la existencia de la computadora, a fin de informar a los lectores sobre su obra. El título del cuento introduce una palabra compuesta por *cibernético* y *limbo* para ilustrar una yuxtaposición de espacios fantástico y real. El espacio liminar o umbral se compara con el limbo, por ser un espacio de entrada, o preliminar a otro. Según el *Diccionario de la lengua española*, el limbo es, en la teología católica, el lugar donde se encuentran las almas de los niños muertos sin haber recibido el bautismo. Dentro del cuento más bien se trata de un espacio en el cual se encuentran los personajes que no cruzaron, los personajes que recuerdan a los que se quedaron congelados en el presente, aunque el tiempo siga su marcha. En este texto, los elementos fantásticos se entretrejen con las nuevas tecnologías.

Esta combinación de elementos puede suceder de dos formas. En primer lugar, en la que el elemento fantástico imaginario trasciende las fronteras cibernéticas. El internet construye un puente entre generaciones. De esta manera, el personaje de Hamlet ayuda a Shakespeare a enfrentar el mundo de las nuevas tecnologías. En el cuento, “el escritor parece avergonzado de su vieja péndola y de los manuscritos que sostiene bajo el brazo” (45). Desde su presencia fantasmagórica, observa a un joven consultar la computadora.

Cuando Hamlet le habla al escritor, lo hace como si fuera su consciencia y le dice que “sus obras circulan por los circuitos de la tecnología como el rey por las tripas del mendigo” (45). Esa cita nos refiere al texto de Hamlet donde el rey muere y se descompone. Los gusanos comen su cuerpo corrupto; a su vez, un pez come los gusanos y, finalmente, un mendigo come al pez, por lo que el rey “circula” por los intestinos del mendigo, en un *ubi sunt* sublime por parte de Shakespeare. La analogía que presenta “Ciberlimbo” nos hace reflexionar con humor cómo ahora las obras maestras se descomponen en partículas digitales y navegan por las redes (tripas virtuales); amén de connotar la reducción de lo sublime a la nada en un mundo donde todo es accesible, pero no tangible, sino virtual.

Vacaciones ficticias en “Verano”

Se dice que la tecnología facilita el trabajo y brinda la oportunidad de gozar de tiempo libre. Estos supuestos se relatan con ironía a través de la

resistencia al uso de la computadora. En este cuento se emplea la fantasía de unas vacaciones que suceden en un espacio cerrado. “Verano” de la colección *De pájaros invisibles y otros cuentos* (2009), que también aparece en *Tras la quinta puerta* (2014), trata sobre una secretaria que se resiste a utilizar un ordenador. Con el empleo de elementos fantásticos, la protagonista, la señorita Águeda, una mujer “sin marido, sin hijos, sin dietas, sin manías, ambiciones ni aficiones” (20), imagina unas vacaciones de verano en la oficina. La narradora describe con sarcasmo las actitudes de la secretaria desde la perspectiva del jefe, quien la considera un “monstruo hembra” (20), por el exceso de trabajo que cumple sin la ayuda de las nuevas tecnologías.

En la oficina, ella disfruta de vacaciones después de que termina su trabajo, en las que imagina la playa. No obstante, existen dos referentes de lo real; en primer lugar, su cabello húmedo, y en segundo, el testimonio de un comprador, quien presencia la escena de una mujer en traje de playa y un charco que simula el mar. En el relato se dejan ver las condiciones en una oficina sin aire acondicionado y sin goce de vacaciones. Pero, sobre todo, se representa el exceso de trabajo que se justifica con la resistencia de una secretaria al uso de la computadora. Así cada tarde, después de su “*mare internum*” (24), regresa a la orilla, se viste y organiza el trabajo para el día siguiente con “la nostalgia anticipada que produce el último día de vacaciones” (25). Día a día, la rutina es la misma. “Verano”, aun cuando se inserta en los temas fantásticos, tiene como trasfondo las condiciones precarias del trabajo de oficina.

La temporalidad en tres relatos de *Castillos de naipes*

La especulación del tiempo en el cual residen fantasmas y fantasías se contraponen al momento capturado en las imágenes de las fotografías y de las barajas españolas. En la colección *Castillos de naipes* (1998), los relatos “Desvelados,” “Cuestión de tiempos” y “Castillos de naipes” revelan un juego de temporalidades entre el pasado, el presente y el futuro. El tiempo lineal se desdobra y, con él, la existencia de fantasmas. A esta relación entre espacio y tiempo se le conoce como cronotopo. Según Mikhail Bakhtin, la metáfora del cronotopo en la narrativa literaria es: “*Chronotope* (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial

relationship that are artistically expressed in literature [...] it expresses the inseparability of space and time (time is the fourth dimension of space) [...] time [...] becomes artistically visible” (84). A partir de la unión del espacio con el tiempo es como, en los relatos de esta colección, los fantasmas se interconectan con el presente de la historia en forma lúdica, sobre todo cuando en el tiempo lineal persiste la fragmentación.

El primer cuento, “Desvelados,” representa el pasado capturado en una fotografía. En tanto que el presente queda como artefacto familiar en un álbum. El relato trata el tema del insomnio de dos hermanos, Margarita y Juan. El cuento se desarrolla a dos voces, dos soliloquios y una discusión entre ellos sobre los cambios dentro de las fotografías, que en otro momento quedaron estáticos en las imágenes. Juan sigue con detalle las transformaciones de cada uno de los miembros de la familia en las fotos. Por ello, cuestiona las inversiones de objetos y de personas en las imágenes; en seguida, le pregunta a la hermana el por qué las personas en una fotografía visten diferente ropa cada día:

mira, mira aquí, a mamá con esa blusa sin tirantes, ¿no te das cuenta de que ella nunca usó esa blusa así? Y esta otra, ¿desde cuándo abuelo pudo ponerse un par de mocasines si acababa de llegar de España, como quien dice? Observa aquella: tía sonríe junto a la mata de colonia, en la finca [...] ¿y qué hace esa esquina de una placa volada allá atrás, donde estaba el bañito de afuera? (68).

La insistencia de las preguntas durante la noche incomoda a Margarita, quien trata de dormir sin lograrlo. Para ella, Juan es una persona obstinada, cuyos comentarios le producen insomnio:

—Margarita...

—No quiero oírlo más. Es un estorbo. No se limita a los juanetes, al reuma y a la presión alta, como los demás. Acumuló años no para verterlos tranquilamente en un sillón, sino para llenarme de inquietudes. Como antes, cuando pintaba metamorfosis de sapos y los gusarapos caían en la sopa (70).

Con el tiempo, estos dos habitantes de la casa se deterioran, al igual que las fotografías en el álbum. Juan continúa sus quejas con Margarita: “Vas a decirme que lo deje quieto, que se va a desintegrar si lo sigo hojeando todos los días, pero qué importa eso si nos estamos desintegrando nosotros mismos” (68). En el insomnio, los desvelados notan que incluso Juan aparece en una vieja fotografía en la cual no debería estar. En este caso, se justifica la alteración del “inconsciente óptico”, término que el filósofo alemán Walter Benjamin acuña en su artículo “Pequeña historia de la fotografía” (Ríos 685), en el cual expone cómo la cámara expande la visión del ojo humano, permitiéndole ver lo que antes no veía —idea que se propone con este cuento—. Por otro lado, la cámara fija una versión fidedigna de su referente (Ríos 685). En “Desvelados”, el juego de inversiones representa el movimiento constante de las personas, creando la magia de las imágenes en las fotografías.

Las imágenes que Juan observa en las fotografías resultan de su visión. Sus constantes reclamos y predicciones poseen elementos incongruentes, como tener mangos en las navidades o una boda entre Clemente y el fantasma de Mercedes. Al final del relato, advertimos lo contrario a la idea de que una fotografía captura con fidelidad la realidad. Juan sigue a Margarita a través de los movimientos de las imágenes del álbum. Ella, al no escucharlo, sale de su propia habitación. Luego recoge el desorden de ropa y zapatos de las personas en las fotos. Es decir, en el pasado estático capturado en una fotografía de sepia, la vida en el álbum continúa y Juan es parte de esa cotidianidad. Las fotografías están habitadas por imágenes que remueven el flujo temporal y confunden la memoria por el insomnio. En este sentido, observamos que las personas en las fotografías rompen con la estática de las imágenes fotográficas y simbolizan el movimiento dentro del momento estático en el tiempo.

En el segundo relato, “Cuestión de tiempos”, se destaca la fragmentación narrativa con el manejo del tiempo que mantiene el paralelismo entre el pasado y el presente. La historia es sobre un protagonista anónimo que siente nostalgia por su esposa muerta. Él lleva una vida doble. El hilo narrativo se repite con el encuentro con un niño fantasma que lo espera a la misma hora, y una doble perspectiva de su vida con Amelia, la irreal o fantasma, y Magda, la real. El relato empieza con el ritual de llevarle flores

a Amelia, siguiendo la rutina de aniversario con su esposa muerta. Esta tradición se repite, y en el tiempo-espacio los eventos se yuxtaponen y se confunden.

El misterio comienza en el pasado con las visitas de un hombre a la casa de Magda en la colina, aun cuando está casado con Amelia. De regreso a su hogar, en la bifurcación entre la colina y la playa, se encuentra a un niño, quien por lo general estaba “sentado en la piedra, con su atado de libros. Se levantaba y avanzaba hacia la vía para esperar a que el auto se detuviera. Subía murmurando un hola sin mucho cumplido” (24). Después, en la historia el niño desaparece cuando el hombre llega a la casa de Amelia, quien suele encontrarse cuidando a sus dos hijos. En las conversaciones del protagonista con ella, hablan sobre el “muchacho de la carretera, el vecinito que era tan apegado a ella” (25). Ella le cuenta que le ha dado la llave de la casa. Pero una noche Amelia lo espera para contarle que el niño se había ahogado, lo que explica que en el presente de la historia se trate de un fantasma.

Una vez más, cuando el viaje de la colina a la playa se repite en el pasado —que es el presente del protagonista—, él regresa a la casa de la playa pasando la bifurcación, y el niño se encuentra esperándolo nuevamente con sus libros. Se narra:

El primer impulso fue acelerar y huir, pero se contuvo cuando vio que se levantaba e iba al encuentro del vehículo, como siempre. Entonces frenó, sin poder evitar un estremecimiento al mirar la piedra húmeda, los libros limosos y la forma ausente con que abrió la portezuela y se sentó silenciosamente, casi sobre el ramo de rosas que exhaló una ráfaga de aroma similar a un grito (27).

Después, con el regreso al presente del personaje masculino, se observa el paso del tiempo con la misma llave de la casa, que antes era nueva, pero ahora se encuentra “carcomida de tiempo y sal” (28). La transformación de la llave indica el paso del tiempo y el regreso del niño, ahora fantasma. El hombre continúa la rutina a la casa de Amelia, también fantasma, quien al verlo lo recibe contenta y sorprendida, y le dice: “Te acordaste”, al recibir la visita y el ramo de flores (28). Este evento indica el fin de la historia. Como

vemos al principio, el hombre sale de la colina a la playa con un ramo y el relato se cierra con la entrega de esas rosas en la casa de la playa, lo que sucede en cada aniversario de la muerte de Amelia. Cabe destacar que Amelia aparece en la historia del viaje en auto a la playa. Pero Magda es quien lo despide al principio del relato y al final se queda esperándolo. Es decir que existe una serie de paralelismos en la trama interconectando varias historias en varios niveles del relato, la cual se entreteje a partir de los binomios: sueño y realidad, Amelia y Magda, la llave nueva y la llave roída.

Por último, en el tercer relato “Castillo de naipes” se vaticina con respecto al futuro. En el cuento, una mujer regresa de una misión castrense donde se enamoró de un militar casado. En busca de respuestas para un reencuentro, decide visitar a la gitana Durma, quien le predice el pasado y el futuro. Con la magia de la baraja española y sus sotas, ases, espadas, reyes, caballos y el zorro azul, primero predice el pasado, pero al final estas imágenes fantásticas siguen al personaje femenino.

En el encuentro del personaje con la gitana, el silencio se interpreta con las imágenes de las cartas. El personaje-narrador describe sus memorias y recrea un diálogo interno, más que afirmar o negar las especulaciones de la adivina. Por ejemplo, a través de las barajas del tarot, la gitana acierta que el personaje estuvo en un lugar “durante una guerra en la cual a ella le había tocado cumplir la curiosa misión de enseñar en un idioma que no era el suyo” (54). El personaje recuerda que se despidió de él, “en un final abierto, para cuando volvieran a encontrarse —¿Se encontrarían?— en su propio país” (54). La gitana continúa la lectura de los naipes y observa las claves de las imágenes: un militar, una esposa que espera y un encuentro casual de los amantes. Después, se dirige al personaje: “Te digo lo que aparece ante mis ojos. Sí, aquí está el enfrentamiento entre las rejas y las alas. Sentía que ni podría encerrarte ni volar contigo” (56). La protagonista no contesta, por el contrario, sus silencios se extienden.

La historia entrelaza el pasado silenciado con el futuro y especula la suerte de volver a ver al militar. El motivo de su visita a la gitana se conecta con la espera de una promesa. Solo en esos momentos de la premonición de su futuro, el tiempo narrado se hace lineal y crea “la atmósfera de sortilegios donde el pasado reciente, revivido sobre una mesa, le había desentrañado un futuro del cual, en definitiva, Durma no lo habló. Sin embargo, le había

entregado el talismán de respuestas” (59). Al salir de la casa de la gitana, las imágenes fantásticas la siguen: un hombre la espera “en un caballo azul de cola gris” (59). El regreso del caballero se vuelve fantástico e irreal, así como la respuesta afirmativa a sus varias preguntas. Pero ella sigue su camino sin mirarlo, liberada del pasado y del futuro, que la gitana le adivinara antes. La respuesta final del personaje-narrador es la liberación del pasado y el seguir hacia adelante.

Conclusión

Para recapitular, acordamos que un fantasma es una aparición que adquiere forma durante el sueño, o en las imágenes del espejo y fantásticas. Asimismo, concluimos en que también se materializa en el cuerpo de la escritura. Según hemos examinado en los relatos anteriores, los diferentes espectros interactúan con los personajes en forma dialógica. De acuerdo con la propuesta de Alma López, los fantasmas podrían aliviar el sufrimiento de las personas. En los relatos, efectivamente, el personaje habla con el fantasma, siendo este el referente dialógico. Así como en el caso de “Ojos de ayer”, la madre atestigua que el hijo presenta mejorías cuando el fantasma de Lila aparece.

Desde otros espacios, como la fotografía, los espectros se desdoblaron y se da un juego de alternancias en las cuales el personaje parece ser el fantasma. Las voces cuentan su versión y los finales abiertos ambientan el misterio sobre la identidad del personaje. No obstante, se observa que hay una enunciación extendida entre la voz del yo narrativo y el fantasma, en la incongruente temporalidad de una fotografía. Pues en vez de guardar en la memoria un evento, resulta que la imagen del personaje vive en la foto. Esta inversión se logra en las imágenes del álbum de fotografías del cuento “Desvelados”. El efecto del insomnio permite que haya confusión en los cambios que sufren las fotografías.

Los críticos de la obra de María Elena Llana coinciden en que el humor en su trabajo es evidente. Efectivamente, este se logra, por ejemplo, con el juego de palabras en el cuento “Nosotras” y la personificación del personaje de Hamlet en “Ciberlimbo”. El absurdo se logra por medio de la simbiosis de lo real y lo irreal, y donde lo fantástico es lo suficientemente verosímil

para ser creíble o aceptado como verdad. La credibilidad se consigue con las descripciones de lo cotidiano que se representa con la carencia de alimentos, la familia, y la incomunicación. Tanto personajes como fantasmas cuentan lo cotidiano con humor, mientras que los personajes fantásticos de los naipes y la fantasía permiten que el personaje se libere de ese pasado.

La cuentística de María Elena Llana maneja elementos de ambos sistemas, reales e irreales, según el modelo propuesto por José Miguel Sardiñas. En sus cuentos encontramos personajes y sucesos que no solo resultan reales, sino que también se recrean como sobrenaturales e irracionales o imposibles de existir. En los relatos, la reconfiguración de la voz y el cuerpo de los fantasmas se evidencian en las historias. La voz narrativa representa lo real en el personaje, y lo subjetivo o irreal en las voces del fantasma, de la visión en el delirio o del espectro. La voz narrativa relata lo cotidiano desde las fisuras donde aparecen los fantasmas o espectros. Es decir, los fantasmas o espectros representan un discurso sin cuerpo y sin voz, que con la técnica del desdoblamiento adquieren forma en la escritura. En suma, los fantasmas logran presencia y voz en la escritura fantástica, género híbrido que, asimismo, da voz a los sin voz. Entre realidad y fantasía, los espectros se yuxtaponen en forma lúdica, aparecen y se desdoblan a fin de adquirir voz y presencia en el cuerpo del texto. Así logran liberarse y proporcionar terapia moral al lector.

Obras citadas

- Agosín , Marjorie. *Silencio e imaginación (metáforas de la escritura)*. México, Katún, 1986.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1999.
- Bakhtin, Mikhail. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Carly Emerson. U of Texas P, 2002: 84-258.
- Barcia, Roque. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid. Álvarez Hermanos, 1881.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. Web. www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/02/Peque%C3%B1a-historia-de-la-fotograf%C3%ADa.pdf
- Brizio, Flavia. “Del fantástico al postmoderno: *Requiem* Di Antonio Tabucchi”. *Italica*. Vol. 71. No. 1, 1994: 96–115. Web. www.jstor.org/stable/479410
- Campuzano, Luisa, compiladora. *Las muchachas de La Habana no tienen temor a Dios*. Ediciones Unión, 2004.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Trad. Alejandro Pescador. Vol. 2. Universidad Iberoamericana, 1996.
- Comas Paret, Emilio. “Casi todos los cuentos de María Elena Llana”. *Bajo el cartel de Proa. Cuba Literaria*. Web. 15 de mayo, 2008. www.cubaliteraria.com/articuloc.php?idarticulo=8564&idcolumna=26
- Diccionario de la lengua española*. Madrid. Web. 20 de enero, 2017. dle.rae.es/?w=diccionario
- Garrandés, Alberto. “Gótico profundo (unas palabras preliminares)”. *Casi todo*. Ediciones Unión, 2006: 5 -13.

- García Yero, Olga. *Espacio literario y escritura femenina*. Editorial Oriente, 2010.
- Hernández, Helen. “El idioma es un misterio insondable”. *Palabras sin velo*. Editorial Caminos, 2013: 65-81.
- López, Alma. “La constitución de la identidad a través de la relación con el fantasma”. *Cinta de MoebiSupplemental Index*. EBSCOhost. Vol. 56, 2016: 197-213, doi: 10.4067/S0717-554X2016000200007
- Llana, María Elena. *La Reja*. Ediciones Revolución, 1965.
- . *Casas del Vedado*. Letras Cubanas, 1983.
- . *Castillos de Naipes*. Ediciones Unión, 1998.
- . *Apenas murmullos*. Instituto Cubano del Libro, 2004.
- . *Casi todo*. Ediciones Unión, 2006.
- . *En el limbo*. Letras Cubanas, 2009.
- . *De pájaros invisibles*. Ediciones Popular, 2009.
- . *Tras la quinta puerta*. Ediciones Unión, 2014.
- Lúdmmer, Josefina. *Aquí América Latina: Una especulación*. Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Ríos, Valeria de los. “Fotografía y fantasma en la escritura de Enrique Lihn”. *Revista Iberoamericana. MLA International Bibliography, EBSCOhost*. Vol. 79. No. 244-245, 2013: 685-702.
- Rotman, Brian. “Automedial Ghosts”. *Profession*. MLA, 2011: 118-122.
- Sardiñas, José Miguel. *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*. Editorial Letras Cubanas, 2010.
- Valle, Amir, comp. *El ojo de la noche. Nuevas cuentistas cubanas*. Editorial Letras Cubanas, 1999.
- Yáñez, Mirta. “Los fantasmas de María Elena Llana”. *An Address in Havana. Domicilio habanero*. Trad. Barbara Riess. Cubanabooks, 2014: 11-14.

Deseo, realidad y memoria en la *Autobiografía* del campesino Rubentino Ávila Chi

A. Margarita Peraza-Rugeley

¡Intelijencia [sic], dame el nombre exacto de las cosas!

—Juan Ramos Jiménez. *Eternidades*

Las obras clasificadas como testimonios empezaron a surgir a mediados del siglo pasado, de manera específica a partir de la publicación de *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil* (1952) de Ricardo Pozas, pasando por *Los hijos de Sánchez* (1961) de John Lewis, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, “*Si me permiten hablar...*” *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977) de Moema Viezzer y, por último, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos-Debray.¹ Cada uno de estos trabajos provocó, conforme salían a la luz, una serie de reacciones de diferente intensidad en el mundo académico y en diversas áreas del conocimiento, de ahí que fueran incorporados al canon literario. Sin embargo, sesenta y tantos años después de *Juan Pérez Jolote*, todavía se abren interrogantes sobre la naturaleza de estos testimonios, aunque las preguntas ahora difieren (en contenido y objetivos) de las que se suscitaban en su momento.

En este trabajo analizamos el libro (auto)biográfico de un campesino mexicano que apareció en el presente siglo: *Andando bajo el monte, picando*

¹ Pozas, Ricardo. *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1952; Lewis, Oscar. *The Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family*. Londres: Secker & Warburg, 1963; Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993; Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México DF: Ediciones Era, 2000; Viezzer, Moema. “*Si me permiten hablar...*” *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI, 1977; y Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.

chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía (2009) de Rubentino Ávila Chi (1917-2005).² Nuestro acercamiento al texto es desde la perspectiva de que *Autobiografía* (así nombrada de ahora en adelante) es un nuevo ejemplo de escritos testimoniales latinoamericanos producidos a partir de la vida de un subalterno excepcional. También deliberamos sobre las razones para considerar su testimonio como una representación de la verdad o una metáfora de su vida que, por ende, produce un texto sugestivo desde el punto de vista literario. Al final, tomamos sus palabras bajo ese aspecto de metáfora, de narrativa literaria con base en su verdad, a fin de analizar la representación que hace de las numerosas mujeres que poblaron su vida.

Contexto histórico, social y geográfico de *Autobiografía* y génesis de la obra

El campesino campechano Rubentino Ávila Chi tuvo una vida extraordinaria. Debido a eso, el antropólogo William J. Folan Higgins de la Universidad Autónoma de Campeche, México, junto con sus ayudantes, José Hernández Trujeque y Leticia de los Ángeles Caballero Mass, rescataron las memorias de su vida y las publicaron.³ La relación entre Folan y Ávila

² Una versión preliminar de este libro fue presentada como ponencia en el Tercer Congreso Internacional de Mayistas de 1995 en Chetumal, Quintana Roo, bajo el título de "Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos y tumbando palos". La referencia al manuscrito es: "Andando bajo el Monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una Autobiografía" [sic]. Archivos del CIHS de la UAC, Campeche, Campeche. Manuscrito.

³ Dos son los coeditores de *Autobiografía*: José Antonio Hernández Trujeque, quien capturó el manuscrito de Ávila Chi. Él no es académico de la Universidad Autónoma de Campeche, sino amigo de Folan y ejerce el puesto de tesorero de la Comisaría Ejidal del pequeño e histórico puerto de Champotón, Campeche, por donde pasaron muchas veces los campesinos itinerantes. Como nota anexa a esta nota —valga la hipérbole—, en este pequeño puerto hace 500 años (que se cumplieron en marzo de 2017) ocurrió una de las primeras batallas perdidas por los españoles en el territorio continental americano. Francisco Hernández de Córdoba, quien recorrió la península de Yucatán por primera vez en 1517, después de pasar por Isla Mujeres y Cabo Catoche, llega a Champotón, donde él y su ejército de hombres armados son repelidos por los mayas (Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 2 v. Madrid: Espasa-Calpe, 1955 lo consigna en el apartado IX: 42). A raíz de este sangriento encuentro muere Hernández de Córdoba y el suceso recibe el mote de la "Batalla de la mala pelea". La segunda coeditora es la licenciada Leticia de los Ángeles Caballero Mass, quien funge como personal administrativo bajo Folan y con quien trabajaba en el Centro de Investigaciones Históricas y Sociales de la Universidad Autónoma de Campeche. William J. Folan posee un doctorado

se estableció en 1981 (Ávila 11), cuando el primero comenzó a trabajar en la subregión geográfica de Mesoamérica conocida como el Petén. Esa comarca abarca el norte del departamento del Petén en Guatemala y el sureste del estado de Campeche en México (llamado ahí “Petén campechano”). La zona es importante por muchas razones. Para los antropólogos y arqueólogos lo es porque en el Petén florecieron muchos centros importantes durante el periodo preclásico (500 a. C.-250 d. C.) y clásico (250-900 d. C.) de la cultura maya, siendo Tikal (en Guatemala) y su más grande rival político, Calakmul (en Campeche, México), los más complejos y estudiados (Miller 34 y 232). Ahí llegó incluso a desarrollarse un estilo arquitectónico propio conocido ahora como “estilo Petén”. Por si fuera poco, tuvieron una forma característica de inscripciones jeroglíficas que puede admirarse en las incontables estelas que dejaron. No obstante, para la gente llana, o sea, los campesinos y chicleros mexicanos y guatemaltecos, esta zona de denso bosque húmedo/muy húmedo subtropical casi inexplorado representa su mundo y el lugar donde consiguen muchas formas de alimento y dinero por las faenas que solamente ellos llevan a cabo. Folan trabajó extensamente en la zona maya clásica de Calakmul, la cual se encuentra rodeada por la biósfera y reserva del mismo nombre (y que está registrada como Patrimonio de la Humanidad protegido por la Unesco).⁴ Para Folan, la información y el conocimiento de esta zona que Ávila Chi poseía era muy importante, puesto que gracias a él y a otros como Ávila el antropólogo elaboró una lista “de las centrales chicleras del Petén, sus ruinas precolombinas, estelas, aguadas, lagunas o pozos, la época del año en que tenían agua y si la tuvieron durante las grandes sequías de los años 1941-1943” (Ávila 11).⁵

en Antropología de la Southern Illinois University. Actualmente es director e investigador emérito del Centro de Investigaciones Históricas y Sociales “Dr. Román Piña Chan” de la Universidad Autónoma de Campeche. Ha publicado libros, capítulos en libros y artículos en México, Canadá, Estados Unidos y Europa. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores de México.

⁴ Calakmul fue descubierta alrededor de 1926 por un chiclero. En la década de los ochenta las investigaciones la sitúan como una de las más importantes del período clásico maya junto con Tikal, en Guatemala. Los estudios de las inscripciones de las estelas han dado cuenta de una historia de guerras entre Calakmul y Tikal que duró por décadas. Además, en Calakmul se encuentra el mayor número de estelas, muchas de ellas del periodo preclásico tardío (250 a. C.-250 d. C.) (Miller, 232).

⁵ De los artículos publicados por Folan, encontramos tres versiones de una misma cita donde acredita a Ávila Chi como su colaborador. La primera y más antigua es: Ávila Chi, Rubentino y William

A fin de entender a cabalidad la envergadura de los acontecimientos que aparecen en la *Autobiografía* de Ávila, debemos explicar un poco más sobre esa zona, puesto que su forma de trabajo e incluso los que ahí anduvieron, como dice él mismo, “bajo el monte” se han extinguido ya. Los chicleros de ese tiempo han ido falleciendo y el estilo de vida que se narra dentro de *Autobiografía* resulta inconcebible en la actualidad y, para las nuevas generaciones o para los que nunca han vivido en esa parte del mundo, desconocida.

La reserva de biósfera de Calakmul es un ecosistema bastante extendido que se explaya por tres países vecinos: parte del sureste de México; Guatemala, donde se le conoce como Biosfera protegida Naachtun Dos Lagunas/Parque Nacional El Mirador; y Belice, donde se le denomina Rio Bravo Conservation Area (figura 1). Ávila Chi y sus compañeros recorrieron ese ecosistema cruzando de un país a otro con libertad debido a una convergencia de factores. En primer lugar, porque no existían patrullas fronterizas dentro del denso bosque tropical ni demarcaciones limítrofes que les dieran un sentido de estar en un territorio nacional u otro. Fue hasta que la violencia en Guatemala se recrudeció y empezaron a encontrarse con militares guatemaltecos en los bosques que sus incursiones se redujeron. En realidad, como dato más preciso, en esa época ya no buscaban cosechar chicle, sino maderas preciosas para cortar. En segundo lugar, cuando el chicle natural empezó a ser comercializado a gran escala (en especial en torno a la Segunda Guerra Mundial), las compañías chicleras estadounidenses conseguían permisos de los países de la mencionada biósfera mesoamericana, a fin de explotar la resina del árbol de chicozapote (*manikara sapota*) para obtener de ella el chicle natural por el que existía tanta demanda. No cualquiera era capaz de adentrarse a esa biósfera. Entonces ellos contrataban a cualquiera que se ofrecía a llevar a cabo la faena. Sin embargo, por selección natural, los que lo hacían eran campesinos del área que sabían

J. Folan. “Aguadas, campamentos chicleros, ruinas y estelas de la Reserva de la Biosfera, Calakmul y alrededores”. s/f. Manuscrito; Ávila Chi, Rubentino y William J. Folan. “Aguadas, campamentos chicleros, ruinas y estelas de la Reserva de la Biosfera, Calakmul y alrededores”. 1990. Manuscrito en posesión de los autores; y Ávila Chi, R. y W. J. Folan (1990). “Aguadas y campamentos chicleros, ruinas y estelas de la Reserva de la Biosfera de Calakmul y sus alrededores”. CIHS de la UAC, 2006. Manuscrito. Ávila Chi, Rubentino, *et al.*

cómo andar entre el monte alto. A fin de cuentas, la extracción del chicle sigue el ciclo de las temporadas de lluvias y de secas. Nadie extrae chicle en tiempo de secas, dado que las lluvias nutren los árboles, que producen más resina en temporada de lluvias. En ese ambiente lluvioso los riesgos son enormes por la proliferación de mosquitos (algunos de ellos transmisores de la malaria o fiebre amarilla y los que causan la temida leishmaniosis o úlcera del chiclero), amén de reptiles, lagartos y otros animales propios de una biósfera. Ávila y sus compañeros desarrollaron estrategias para sobrevivir cada temporada de cosecha del chicle y al cesar las lluvias emprendían otras actividades redituables dentro del mismo bosque transnacional, como cazar lagartos en las aguadas para vender sus pieles, talar maderas preciosas o trabajar como *durmienteros* en las vías de los trenes mexicanos que ayudaban a explotar el bosque. El caso es que esa zona, aunque un reto para cualquiera, en el caso de hombres como Ávila Chi representaba un campo de trabajo conocido, donde la actividad más redituable y ardua fue, sin lugar a dudas, la de chiclero.



Figura 1. Mapa de la zona maya, donde se resalta Calakmul. Fuente: José Miguel Redondo.

Rubentino Ávila Chi, "autor" de *Autobiografía*

Después de la información anterior, surgen dos preguntas: ¿quién y cómo fue él autor de esta obra? Rubentino fue un hombre pueblerino que nació en 1917 en la pequeña localidad de Pomuch, del municipio de Hecelchakán, en el estado mexicano de Campeche. De acuerdo con su relato, tuvo 18 hermanos y su padre fue el carnicero del pueblo. Si fueron pobres o no, es imposible decir de forma categórica, pues al final del libro y con relación a sus padres, menciona: "se puede decir que eran los del poder en el pueblo por los centavos que tenían. Y lo recuerdo porque en el año de 1940 la sequía que hubo fue motivo por el cual muchas gentes no tenían nada qué comer y le pedían ayuda a mi padre" (251). No obstante, al principio de *Autobiografía* comenta: "es un hecho que mis padres pasaron un sinfín de necesidades para crecer a mis 18 hermanos" (35). Como hubiese sido, lo que es notable es que desde muy pequeño narra un par de episodios que demuestran sus rasgos psicológicos que continúan a través de su vida/*Autobiografía*. En la primera página de su primer capítulo, él menciona como de paso (pero le queda claro al lector) su aprecio por las mujeres. Habla que cuando todavía era un niño, Carmela, Ada y Edith Ávila Sosa, todas ellas niñas también y "de ojos verdes", iban a su casa a enseñarlo a leer, pero también jugaban canicas, trompo y "papalotes" (o papagayos, como en realidad se dice en Campeche) (35). En los pueblos del sureste de México los niños de diferentes estratos socioeconómicos conviven y juegan entre sí. No obstante, por lo general lo hacen por género. Es curioso que tres niñas eligieran jugar con un varón y que fueran a su casa a enseñarlo a leer porque "nunca quise ir a la escuela" (35). El caso es que él aprende a leer gracias a ellas y decide empezar a trabajar a los diez años vendiendo leña, a fin de juntar dinero para comprar canicas para jugar con las niñas. De hecho, le robaba carne a su padre para dársela a ellas porque "le gustaban" (35). Otro de sus principales atributos característicos (además del gusto por las mujeres) fue el de ser diestro para trabajar a fin de pagar sus gustos, rasgo que se complementa con su marcada independencia y naturaleza errante, como notamos en el siguiente pasaje: su padre descubre que le está robando carne, por lo que le pega como reprimenda. Entonces Ávila Chi decide salir de su casa (tiene solamente diez años), camina hasta encontrarse con un señor que le ofrece

trabajo, lo acepta “solo por seis meses” y luego realiza otra labor, aunque al final regresa a su casa, donde se queda hasta 1932 (36-39). Ese año marca de lleno el inicio de su itinerante, peligrosa y variada vida, en la que llegó hasta Guatemala, donde lo apodaban el Patillas o el Cura; a El Salvador, California y Campeche, donde lo llamaron Sietemesino, Sustancia o Xculum; por último, a Belice, donde recibió el mote de Húngaro. De su gusto por las mujeres comenta que tuvo treinta y tres de ellas y veintiocho hijos. Su última compañera fue la muerte, quien lo invitó a su democrática y ancestral danza a los ochenta y ocho años de edad, cuando Ávila Chi, enfermo y empobrecido, aún seguía trabajando.

Consideraciones teóricas sobre la literatura testimonial y *Autobiografía*

Varios críticos literarios, unas historiadoras y un doctor en psicología guían la parte teórica de nuestro estudio de la *Autobiografía* de Ávila Chi. El primero de ellos es Nathaniel Gardner, literato, quien en su artículo “El subalterno excepcional: testimonio latinoamericano y representación” nos urge a reconsiderar a los subalternos que ocupan de forma central las obras del género del testimonio porque:

No son típicamente subalternos, sino que más bien fueron escogidos para compartir su *testimonio* porque eran considerados [...] “subalternos excepcionales”: poseían cualidades que les hacían sobresalir a los ojos de los “escritores profesionales” que más tarde facilitaron la publicación de la historia del subalterno (307-308).

Al igual que muchas de las obras testimoniales, el autor/editor principal, en este caso Folan, comenta en el prólogo de *Autobiografía* que le propuso a Ávila Chi que escribiera su biografía “dándole para eso cuadernos y una pluma, pero además pagándole cierta cantidad de dinero, tal como lo hizo el antropólogo Franz Boas en el caso de George Hunt” (Ávila 12). Folan creía que lo que Ávila podía plasmar en esas páginas (en muchos casos consultando con sus amigos para recordar algunos detalles) “constituye una visión amplia de la vida de un chiclero, lagartero y milpero, la cual captura

un aspecto importante de la vida socioeconómica del estado de Campeche, sus alrededores y del país en general” (Ávila 12-13). El académico campechano Ubaldo Dzib Can, quien tuvo a su cargo el capítulo que provee un marco erudito a las condiciones de *Autobiografía* (aunque no estudia la obra), “La colonización de las selvas del sur como contexto histórico social de la historia de vida de Rubentino Ávila Chi”, brinda un análisis muy exacto y rico que sitúa al lector antes de empezar de lleno con el relato de Ávila. Su colaboración termina con esta frase: “La presente obra constituye una visión popular del desarrollo socioeconómico de las selvas del sur del estado” (30). Y una memoria colectiva o “visión popular” recrea la manera en que la población campesina obtuvo sus ingresos durante varias décadas del siglo XX en el sureste mexicano, a partir de cuando la industria de la extracción del chicle fue boyante, luego cuando fue reemplazada por la tala de maderas preciosas, pasando por el auge de los trabajos de expansión de las vías ferroviarias dentro de la selva, la construcción de barcos camaroneros en astilleros campechanos y, antes de que el siglo XX terminara, cuando las industrias que requerían las materias primas de los bosque subtropicales declinan y, en algunos casos, los hombres son reemplazados por maquinarias, con lo que ellos vuelven al familiar cultivo de sus milpas.

Esos chicleros, lagarteros y milperos, como es natural, eran los colaboradores e informantes del antropólogo Folan en el Proyecto Calakmul, organizado por la Autónoma de Campeche. Folan comenta que no solo conocían el bosque, sino que eran inteligentes e incluso varios de ellos eran capaces de escribir tanto en español como en maya yucateco, aunque no habían terminado la escuela. De entre esos “varios” menciona a Rubentino Ávila Chi, Concepción Pech Cocom y Homobono Cobá Huitzil (Ávila 11).⁶ Así, la “concepción amplia de la vida de un chiclero, lagartero y milpero”

⁶ Hernández, Caballero y Folan publicaron en el 2008 (apenas un año antes que *Autobiografía* de Ávila Chi) otra (auto)biografía editada por ellos mismos del campesino yucateco, pero avecindado en Campeche y compadre de Ávila, Homobono Cobá Huitzil. Su vida se publicó bajo el título de *La vida cotidiana de un chiclero/maderero en el Petén campechano*. La editorial fue la Universidad Autónoma de Campeche/Centro de Investigaciones Histórica y Sociales. Esta obra no ha recibido mucha atención en comparación con la de Ávila, quizá porque *Autobiografía* fue publicada bajo el auspicio de la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), prestigioso organismo federal, en cambio la vida de Cobá Huitzil no tuvo esa suerte.

es transmitida a los lectores a través de esos subalternos excepcionales que Folan eligió gracias a su inteligencia y por haber sido capaces de escribir (y leer) en dos lenguas sin haber tenido educación formal. El mismo Ávila relata al principio del libro (algo que comentamos en forma parcial unas páginas antes):

Nunca quise ir a la escuela porque pensaba que me estaban haciendo un mal. Tiempo después conocía al señor Juan Ávila que por apodo le decían “Juan Zumbón”, padre de Carmela, Ada y Edith Ávila Sosa, todas ellas de ojos verdes, lo recuerdo porque esas muchachas iban a mi casa para enseñarme a leer, jugar trompo, canicas y papalotes, hasta que cumplí 15 años (35).

Parece que para Folan las memorias de los que no cayeron dentro de estas dos consideraciones de inteligencia y alfabetismo no le interesaron mucho, aunque quizá pudieron haber brindado diferentes perspectivas. Eso nunca lo sabremos. Tanto Ávila como Pech y Cobá fueron campesinos que se salen de la norma y, en consecuencia, no se puede decir que representen a todos.

Otros elementos que separan a Ávila de sus congéneres y son resultado directo de esa su inteligencia y alfabetismo bilingüe fueron: 1) que él en particular fue suficientemente competente para encontrar trabajo en diferentes lugares de México, Centroamérica e incluso Estados Unidos, lugares donde realizó una inmensa gama de faenas, entre ellas las disímiles de bracero, pintor y torero; 2) que basándose en su *Autobiografía*, fue capaz de expresarse con soltura, lo que lo hizo apto para representar varias veces a sus compañeros campesinos frente a, por ejemplo, instancias gubernamentales, al punto que llegó a viajar a la ciudad de México como su portavoz. Un ejemplo de esos encargos fue cuando estaba tratando de promover ejidos en Campeche:

Me juntaron un dinerito para ir a la Reforma Agraria en el Distrito Federal [...], como no recibimos noticia alguna de la ciudad de México me fui de nuevo y llevé la documentación al Archivo Nacional para reclamar derechos de esas tierras para mis compañeros (Ávila 166-167).

Es muy probable que esas experiencias excepcionales lo alejaron de la norma de los chicleros típicos y, como explica Gardner con relación a *Juan*

Pérez Jolote, aunque también es aplicable a *Autobiografía*: “esas aventuras podrían haber sido consideradas como elementos clave que hacen [...] una narración cautivadora” (309).

Folan es antropólogo, al igual que lo fueron Pozas y Lewis. En estos tres casos, ellos utilizan historias individuales a fin de ofrecer a sus lectores la cultura a la que pertenecieron sus respectivos sujetos. Sin embargo, Gardner muestra en su artículo “El subalterno excepcional”, el cual nos ha guiado en la disección de *Autobiografía*, lo fuera de la norma que fueron tanto el tzotzil Juan Pérez Jolote como Jesús Sánchez y sus hijos en el estudio de la cultura de la pobreza. En nuestro caso, lo mismo se podría decir del chiclero campechano Rubentino Ávila Chi. Esa condición de sujetos atípicos pudo haberles parecido algo atractivo a los tres antropólogos/editores/autores. Sin embargo, Gardner nos alerta que eso no debe ser un motivo para menospreciar sus trabajos, sino que sencillamente debemos tener presente que son testimonios “ofrecidos por miembros altamente singulares de su comunidad” (319). Nos parece que aunque Pérez, Sánchez y Ávila no representan la voz de los marginados típicos y sus fascinantes vidas son la razón de que los tres antropólogos mencionados los hayan publicado, aun así sus obras nos acercan un poco más a los subalternos y su mundo. Gardner nos deja al final unas preguntas para considerar:

Suponiendo que un texto testimonial fuera creado sobre un personaje típico subalterno, ¿podría esta narrativa ser publicada?, ¿podría esta historia de vida ser clasificada como *testimonio*, ya que trataría de la subalternidad, o sería simplemente clasificada como aburrida (¿auto?)biografía? Y algo todavía más importante, ¿podría alguien leerla, o sería, tal como Miguel Barnet dijo: “un ladrillo que nadie lee” (Sklodowska 1991: 20)? Si ese fuera el caso, ¿cuál sería su contribución a los Estudios Subalternos o al canon literario? (320).

Elzbieta Sklodowska, la crítica que menciona Gardner unas líneas antes, propone en su artículo “La obsolescencia no programada: una circunnavegación alrededor del testimonio latinoamericano y sus avatares críticos” un recorrido por la crítica literaria del testimonio desde su génesis hasta su “estado actual” (el año 2015). En dicho documento señala que después del entusiasmo inicial del testimonio como literatura que expresa “genuinamente” lo latinoamericano

porque le da voz a los marginados, su próximo gran hito sucede después del controvertido libro *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (1999)⁷, de David Stoll, donde presenta contrapruebas al testimonio de Menchú y la descalifica como testigo. Sin embargo, su libro forzó a los críticos a ir “más allá del binarismo de ficción/no ficción, oralidad/escritura, manipulación/transparencia, literatura/documento social, solidaridad/desmitificación” (902). Sklodowska abunda que en la era “post-Stoll” (902) las interpretaciones se han estancado porque reciclan las mismas ideas sin alcanzar interpretaciones metodológicas que avancen más allá de los límites a los que se ha llegado sobre el testimonio. Sklodowska, como “veterana” (901) de la crítica testimonial, comenta que, a pesar de los fenómenos de saturación y “obsolescencia no-programada” (901) que padecen los testimonios escritos, ahora, al enfrentarse a los testimonios audiovisuales y digitales como blogs, fotoblogs, *webcams* o narraciones digitales que complican aún más el concepto de testimonio, sigue teniendo fe en el testimonio tradicional como recurso de solidaridad política con los marginados. No obstante, nos urge a que pensemos cómo y por dónde regresar al testimonio escrito en el siglo XXI. Ella propone que una estrategia —no definitiva, pero que promete generar más “circunnavegaciones al texto”— es la de pensar en los testimonios no como si fueran tratados legalistas, esto es, evitar escudriñar textualmente los testimonios, pues esa es una labor que sabemos los anula por su falta de pruebas y coherencia. Señala que los testimonios:

Son una forma de verdad vivida, tamizada por el trauma, el recuerdo, el olvido y finalmente (re)construida por el testigo a través de una narración repleta de elipsis, saltos, silencios y condensaciones, **como cualquier relato** [énfasis mío]. La credibilidad de la/del testimoniante tampoco puede ser absoluta, pero a todo lector solidario le incumbe suspender la credibilidad (903).

En *Autobiografía*, Folan nos dice que mucho del texto se encuentra en forma de diálogo entre Ávila, sus amigos, conocidos o compañeros, y termina afirmando: “Esta es **una forma de relatar historias** [énfasis mío] muy común entre los campesinos” (12). En las páginas anteriores mencionamos

⁷ Stoll, David. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder, Co.: Westview Press, 1999.

que Ávila consultaba con sus amigos y conocidos cuando no podía recordar algo. Entonces si analizáramos textualmente su testimonio, a la corta o a la larga encontramos inconsistencias ya que, como Sklodowska comenta, la literatura testimonial no es (ni puede funcionar como) un documento legal, es solo una forma de verdad “re(construida)”. Al respecto, la historiadora Edith Negrín, en su reseña del 2011 de *Autobiografía*, disecciona este aspecto cooperativo y aunque resalta sus virtudes, termina diciendo:

Durante el proceso escritural, el biografiado apeló a veces a sus amigos y compadres para mejor recordar detalles precisos. Así que tanto los contemporáneos del autor como los antropólogos mediadores hacen que este texto sea el producto de la colaboración de varias instancias [...] este carácter en cierta forma colectivo, produjo un resultado interesante (193).

Lo que Sklodowska comenta y reflexiona como literata, y concuerda Negrín como historiadora, también coincide a su vez con la perspectiva de la también historiadora Tammy Cairns, quien en su ensayo “An examination of the key problems posed to historians examining memoirs in response to the Wilkomirski controversy” habla sobre la polémica que ocasionó el libro publicado en Alemania en 1995 llamado *Fragments: Memories of a Childhood (1939-1948)* de Benjamin Wilkomirski. La controversia sucedió porque *Fragments*, ganadora de muchos premios internacionales, supuestamente era la memoria de la infancia de Wilkomirski, quien clamaba que había sobrevivido al Holocausto. No obstante, tres años después de haber salido a la luz su obra, varias investigaciones periodísticas descubren que lo que Wilkomirski publicó como hechos era en realidad una memoria ficcionalizada (Cairns 1-2):⁸

For many, Wilkomirski was not simple a fraud or a hoax but instead a man so deeply traumatised by the events of his early life that his holocaust memoir is in some respects seen as a metaphor of his holocaust of the soul. Rachel Carroll sees Wilkomirski ‘a witness without an event’ [Carroll, 2007, 23] (Cairns 5).

⁸ Como este trabajo no tiene como objetivo ahondar en las diferencias entre memoria y testimonio, aquí empleamos ambos de forma laxa con el fin de, como dice Sklodowska, referirnos a los escritos del yo para “esquivar las trampas terminológicas” (900).

Si Wilkomirski hubiese aclarado en su libro, asevera Cairns, que el Holocausto era una metáfora de su sufrimiento, su credibilidad se habría mantenido intacta. Y es que cuando *Fragments* apareció, tanto la comunidad judía como los académicos en general creyeron que el contenido del libro era verídico, de ahí que fuera aclamado con tanta rapidez. Sin embargo, al descubrirse la verdad y dado que el Holocausto es todavía una parte muy negra de la historia de Occidente, además de constituir una herida abierta para los judíos contemporáneos, el repudio hacia Wilkomirski fue unánime (5). De hecho, a raíz de esta controversia, muchos sobrevivientes de ese periodo histórico que habían escrito sus memorias, las reclasificaron como ficcionalizadas, pues no podían presentar evidencias ni confiaban del todo en lo que recordaban, ya que había pasado mucho tiempo entre los sucesos y el momento en que escribieron (Cairns 5). De acuerdo con esta historiadora, el lapso es uno de los problemas de la credibilidad en obras testimoniales, ya que a diferencia de un diario, carta, reporte, documento legal o cualquier tipo de escrito que se produce el día del acontecimiento o muy cerca de cuando hubiese ocurrido, las memorias son narradas de forma muy posterior (Cairns 3). Otra complicación que las memorias representan para los historiadores y que está relacionada de manera intrínseca con lo antes descrito, es que: “memories are simply our most habitually told stories; ones told so often that the speaker comes to believe they are true exactly as recounted [Plummer, 2001, 234]” (Cairns 2).

Las preocupaciones de los historiadores (Cairns incluida) se ajustan a lo que Daniel Schacter, catedrático de Psicología de la Universidad de Harvard, y quizá uno de los hombres que más sabe en el mundo sobre la memoria, describe en su libro *Los siete pecados de la memoria*. Entre estos “pecados” existen unos en los que nuestra memoria omite información, pero otros en los que la memoria asigna datos incorrectos.

En la *Autobiografía* de Rubentino notamos que dos de los “pecados” por omisión son muy evidentes. El primero es el de transitoriedad o lo que Schacter explica como el borrado progresivo de nuestros recuerdos. A medida que pasa el tiempo, recordamos cada vez menos detalles y hay días, semanas y meses que acaban por desaparecer en su totalidad de nuestra memoria. Rubentino dice: “esto que relato es parte de mi vida errante, claro que algunas cosas se me olvidan, pero [es] lo que más recuerdo de mis

andanzas” (182). La cita concuerda no solo con lo descrito por Cairns unas líneas antes, sino también coincide con Sklodowska, quien, como ya mencionamos, dice que los relatos son una forma de verdad “(re)construida por el testigo a través de una narración repleta de elipsis, saltos, silencios y condensaciones, como cualquier relato” (903).

Al segundo “pecado” de la memoria que omite información se le conoce como bloqueo. Este es ese olvido puntual y desasosegador de un dato concreto, esa sensación de “lo tengo en la punta de la lengua”. Ávila dice: “Es por eso que digo que sí me acuerdo, pero por etapas porque hoy un poco y mañana un poco más para escribirlo. Mi vida no puedo escribirla correlativamente porque solo escribo lo que me acuerdo” (143).

Por otro lado, de entre los “pecados” por adjudicación incorrecta de información, se encuentra el del sesgo, que es quizás el rasgo más peculiar e interesante de nuestra memoria. Es la capacidad de la mente de matizar un recuerdo con nuestra propia personalidad, con lo que se dota a un determinado hecho ocurrido en el pasado de una ideología, emoción e incluso de conocimientos adquiridos posteriormente. Como dice Schacter, el sesgo puede falsear sin duda los recuerdos, pero es también una prodigiosa herramienta que nos permite otorgar sentido a nuestras vidas. Por ejemplo, cuando Rubentino narra/relata lo que le sucedió al presidente municipal de su pueblo natal, comenta que era un joven que se llamaba Saturnino Cox y que “abusando de su poder violaba a las muchachas más bonitas de ahí” (79). Un día, el marido de una de ellas y otro hombre golpean a ese presidente municipal, después lo violan y lo amenazan de volver a hacerlo pero de una forma más salvaje aún si continuaba excediéndose de su posición con las mujeres. La narración es reproducida por Rubentino en forma de diálogo: qué dijo uno de los maridos, qué contestó el presidente municipal y qué dijo el otro hombre. Ahora, ¿cómo supo él lo que se dijo si no estuvo presente? Más aún, cuando el presidente municipal regresa a su casa —dice Ávila—, se encierra a cal y canto al punto que su esposa le cuestiona su extraña conducta. Una vez más, Rubentino llena los espacios con un diálogo de lo que la esposa y el presidente municipal se dijeron y cuyo desenlace es: “En la tarde, cuando la esposa regresó, le sacudió la hamaca donde estaba acostado pero ya no se movió porque estaba muerto, no saben si estaba enfermo o si murió de pena, la cosa es que fue el fin

de Saturnino Cox” (80). Rubentino no estaba en su pueblo cuando eso ocurrió, necesariamente escuchó lo que la gente repetía y, como sucede en el juego de “teléfono descompuesto”, la historia se modifica sobre la marcha y se sesga hacia lo que los demás desean que hubiera sucedido. Después todos lo creen como cierto, pero este proceso, pensamos, no convierte esa narrativa en verdad.

Por último, Rocío Romero Aguirre, crítica literaria especializada en el tema de la autobiografía, reflexiona en su artículo “Presentación. Biografía, autobiografía, memoria y testimonio” sobre el fenómeno de la autoficción, dado que esta impacta no solo la forma de concebir la literatura, sino también el cómo abordarla (8). Ella cita a Manuel Alberca, el más grande estudioso de ese tema en España, para guiar parte de su artículo (considerando la definición de Alberca de autoficción como: “un dispositivo muy simple: un relato en el que el narrador y [el] protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela”).⁹ Romero abunda sobre las disyuntivas metodológicas y preguntas que han generado los escritos del yo desde el siglo pasado y actual, y concuerda con Alberca en que:

En ese dilema se ha de mover el lector de la autoficción: ¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela? Ambas soluciones son posibles, pero sin olvidar que la solución autobiográfica y la solución novelesca son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de insolubilidad del relato y mayor el esfuerzo de resolverlo (Alberca 129, citado por Romero 9).

Recapitulando lo que hemos expuesto, parece que Ávila Chi fue un subalterno excepcional, quien escribió una forma de verdad (re)construida de su experiencia y la de sus compañeros, lo que resulta en una suerte de valiosa metáfora de lo arduo, ajeno a nuestras experiencias como lectores y, más

⁹ Esta cita no proviene del artículo de Romero, sino del artículo “*Cartucho* de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional” (2016), de María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza, que no incorporamos en nuestro estudio; solo hemos reproducido la cita de Manuel Alberca que Cuecuecha menciona. La referencia es: Alberca 3, Cuecuecha 17.

que nada, lo transitoria que fue su vida en el sentido geográfico/espacial, lo fugaz de sus relaciones afectivas e incluso lo efímero que resultó su poder económico. No podemos esperar que *Autobiografía* sea un tratado legalista ni que sus recuerdos colectivos cacen con la realidad, pero eso no niega de ninguna manera su riqueza de contenido y valor estético. Como aclara Romero:

La autoficción designa una operación en la cual emerge en la escritura literaria (o, alargando la expresión, en la experiencia **estética** [énfasis mío]) un objeto desconocido [o creado] para quien lo produce y en ese surgimiento hay momentáneamente un reconocimiento (de ahí la cercanía con la autobiografía), pero no una plena identificación (13).

Entonces, la autoficción, en este caso la *Autobiografía* de Ávila, vale porque relata lo que sucede en un tiempo, en una cultura dada y, a la postre, ofrece un momento de aproximación entre esa vida, su lenguaje e inconsciente (Romero 13).

Mujeres, mujeres y más mujeres

Podemos decir con certeza que *Autobiografía* de Ávila Chi es una memoria colectiva, “visión popular” o alegoría en cuanto que —repetimos— no es testimonio legal, pero posee un cierto contenido histórico y con certeza ostenta valores estéticos/literarios. Dentro de las 270 páginas que componen esa obra, se nos ofrece un acercamiento a la vida de los campesinos migratorios o trashumantes del sureste de México y Guatemala en una buena parte del siglo XX. De entre sus relatos, decidimos pararnos y comentar sobre la forma en la que las mujeres son representadas, dado que el tema de las relaciones amorosas es omnipresente a través de sus páginas y es fácil imaginar la razón: la vida que tuvieron los campesinos como Ávila no solo fue por fuerza itinerante, sino en extremo dura y, por naturaleza, solitaria. Como comentamos al principio, él alardea de haber tenido “33 mujeres a lo largo de su vida” (16 y 211) y también comenta casi al final de la obra en tono cuasifilosófico que: “fue por mujeriego que perdí todo” (208). De una forma muy sinóptica, podemos afirmar que esos hombres que trabajaban en las

selvas subtropicales mantuvieron tres tipos de relaciones con las mujeres: 1) de paso con prostitutas; 2) de mediano plazo con las que denominamos como ‘esposas de temporada’; y 3) de relativo largo plazo con “esposas” en el concepto un poco más convencional, aunque solamente una vez Ávila menciona el registro civil cuando relata su vida con una de ellas.

La profesión más antigua del mundo y sus clientes

Como sucede en grupos de hombres que por condiciones de trabajo se encuentran aislados desde el punto de vista temporal y geográfico, la prostitución no les es ajena. En las andanzas narradas en *Autobiografía*, cada vez que Ávila o sus compañeros usan el eufemismo “andaba con mujeres” (42) significa que habían ocupado los servicios de las sexoservidoras. Hay varias ocasiones en su (auto)biografía en los que se relata con notable profusión sobre los pormenores, acuerdos y etiqueta propia de lo que sucede dentro de los (incorrectamente llamados por ellos) “cabarets” (110 y 229), donde las “muchachas” trabajaban (110). Por ejemplo, en un momento en el que él y unos compañeros se encuentran de paso en Tizimín, Yucatán, deciden ir al “cabaret” pues tienen dinero y un poco de tiempo libre. A decir de él, la rutina es llegar, elegir a alguna muchacha, bailar o empezar a beber con ella y acordar si van a dormir juntos o no. La elegida esa noche por Ávila es Consuelo; él rápidamente decide irse a casa de un conocido suyo a guardar parte de su dinero “porque aquí [en el cabaret] no está seguro y me lo pueden robar” (110). Ávila llega con una suma bastante alta de dinero para la época: 3,500 pesos, de los cuales lleva para gastar al cabaret la nada despreciable cantidad de 1,700. Entonces llega Consuelo, una de las “muchachas”, y acuerdan pasar la noche juntos. Camino a un cuarto ella le pregunta:

—¿Pido hielo?

—Pídelo, Consuelo.

Entonces pagué los refrescos; pero al ver ella el dinero que tenía, me dijo llegando al cuarto:

—No seas malo, cómprame un vestido (110-111).

De esa escena se deriva una larga negociación sobre el vestido de Consuelo. A Ávila no le extraña el pedido y Consuelo parece impresionada de que él haya regresado (cuando salió a guardar parte de su dinero). Él promete comprarle incluso un par de zapatos si ella se “porta como la gente” esa noche y lo espera a que regrese una semana después, con mucho más dinero. Sellado el acuerdo con claras y sencillas palabras, la escena evoluciona:

- Mira, mejor sirve otro trago que el hielo ya se está derritiendo.
- Ahora, mi amor —me dijo (que es la palabra favorita de esas mujeres.)
Sirvió las copas y enseguida le pregunté:
- ¿Dé dónde eres?
- De Ciudad del Carmen, Campeche (112).

A renglón seguido, Consuelo le relata que está en Tizimín por su fiesta anual y cómo su marido se embriaga, la golpea y la deja sola. Le dice que al encontrarse abandonada en un lugar extraño, y por tener en ese momento solo diez pesos, fue al cabaret para ganar dinero, a fin de poder regresar a su tierra. Le cuenta que su tarifa regular es de cinco pesos, pero que como sus clientes por lo general son ejidatarios (campesinos del pueblo, no trabajadores migratorios), aun ese precio les parece caro. Le explica, también, que no puede ahorrar mucho, porque además tiene que pagar su cuarto y comida. En suma, el drama de Consuelo es que de los diez pesos con los que llegó, en ese momento no solo no los tiene, sino que ha acumulado una deuda de 500 con el dueño del lugar. Consuelo continúa su historia plagada de infortunios, y le comenta a Ávila que a él le va a cobrar cincuenta pesos, y que tan pronto como se vaya, el dueño del lugar “casi” va a asomarse a quitárselos. La narración de Consuelo se corta porque Ávila le dice:

- Oye, si pago la cuenta [los 500], ¿te vas conmigo?
- Me canso, a donde sea me voy.
- ¿De veras? —le pregunté.
- Sí, papito —me dijo—, y se soltó a llorar (113).

Al día siguiente, Ávila paga la deuda de Consuelo, le compra ropa a ella, comida para los dos y se van. Sus planes para con Consuelo eran

“llevarla a Cantunilkín y presumirla ante la gente; ideas locas, pero al fin uno está joven y ni modo” (115). Pasan los días y en cierto punto agrega a su narrativa que para ese entonces él tenía una “esposa”, la cual no menciona por nombre, y cuenta: “mi cabeza estaba a punto de estallar por la burrada que había hecho; estaba arrepentido como nunca lo había estado, pensando cómo iba a deshacerme de ella [de Consuelo]” (117). La narrativa continúa dos hojas más y nos enteramos que Ávila urde un plan para salir de su predicamento: le dice a Consuelo que la va a esperar en un hotel de la ciudad de Campeche donde pasan unos días, pero aprovecha que ella se va a recoger a su hija a su ciudad natal para huir a su casa con su “esposa” y no regresa nunca por Consuelo. El capítulo termina de forma abrupta.

Existe otro caso de un corte similar con una mujer marginada que encuentra en la prostitución la única avenida para ganarse la vida. En ese entonces, Ávila se encuentra en Campeche trabajando en un salón de cerveza en la exzona de tolerancia: “vi que varios jóvenes llevaban a sus mujeres a trabajar ahí y no es que eso no existiera antes, lo que pasa es que ahora está más descarada la forma en que lo hacen” (117). A continuación relata la existencia de muchas mujeres de El Salvador que trabajaban en San Francisco Kobén, Campeche, porque no tenían sus papeles. De acuerdo con Ávila, pagaban 15 pesos semanales por el cuarto donde “trabajaban” y 120 por el cuarto donde vivían, más:

Su comida y el hombre que mantienen, así que si esa mujer no gana esa cantidad en la cama, pues forzosamente bolsa al cliente para mantener a su macho [...] porque además de darle de comer a su hombre, le compra ropa, refrescos y otras cosas [...] es que muchas de ellas tienen sus amantes jóvenes y se ocupan con los viejos (177).

Esta conocedora descripción de la vida de las mujeres funge como introducción a su relación con una de ellas. Estando él en el jardín de su trabajo removiendo piedras, aparece una “muchacha” para empeñarle (en realidad quería vender) al dueño del salón de cervezas unos instrumentos de albañilería. Como el propietario no se encuentra en ese momento, Ávila y ella entablan una conversación-negociación:

—Si las vendes, con qué va a trabajar tu marido.

—Es que yo no tengo marido, el papá de mis hijos se fue con una mesera a Tampico y ahorita no tengo ni para comer.

—¿De veras?

—Sí.

[...]

—Sabe que lo más triste de mi caso es que no le dije que necesito 250 pesos para sacar del hospital a mi hija y por eso estoy vendiendo estas herramientas. Pero mire, si usted me ayuda con 50 me voy a su casa.

—¿De veras?

—Claro que sí —me respondió.

—Ta'bueno —le dije—, ¿pero eres hombre o mujer?

—Claro que soy mujer. ¿A dónde quieres conocerme? ¿Aquí?

—Y cuando dijo “aquí”, rápidamente se acostó sobre la raíz de un roble grande que había al igual [de grande] que un tinaco (178).

Estos dos ejemplos pueden analizarse desde diferentes perspectivas y aunque constituyen una visión popular de los acontecimientos, no carecen de una forma de verdad que vale la pena desentrañar. Podemos acercarnos a estos relatos considerando que representan a mujeres en un mundo limitado y poco alfabetizado, como lo eran muchos pueblos pequeños, aunque algunas de las mujeres provenían de ciudades donde las oportunidades eran mayores. En los ejemplos mencionados, ellas claman que la pobreza las empuja a venderse de por vida, a menos que alguien como Ávila las rescate de su situación. Sin embargo, podemos pensar que el contraejemplo serían las otras mujeres que eran también pobres y podían obtener trabajo, por ejemplo cocinando en los campamentos chicleros. Ávila dice: “hay cocineras que están ‘discutidas’ [en demanda] para trabajar en determinado campamento, porque atienden bien y conocen su trabajo a la perfección, con decirles que hay chicleros que si no tienen a esa cocinera en su campamento no se quedan y la siguen hasta el campamento en el cual va a trabajar” (213). Ávila menciona sobrados ejemplos de cocineras en particular, que por sus aptitudes mantenían el campamento chiclero; un ejemplo es el de la Moza y su esposo Luciano. A los seis meses ella quiere irse y Ávila le dice al esposo: “Luciano, tu esposa me pidió que la liquidara pero las

gentes (sic) ya se acostumbraron tanto a la comida como a la atención que les da, entonces si se va, me desbarata el campamento y el trabajo se atrasa” (215). En la mayoría de los casos de cocineras dentro de *Autobiografía*, llegaban con sus esposos a los campamentos, dado que se necesitaba de alguien que cace la carne de la comida que se va a cocinar cada día, mientras los chicleros cosechan la resina de los árboles o trabajan en la fabricación de las marquetas (bloques solidificados) del chicle, que es el producto que ellos venden. Ávila abunda asimismo que: “hay otras cosas que pasan en los campamentos, como la cocinera que solo tiene a su cargo 10 personas y no puede atenderlas porque son flojas y en ocasiones hay otras que no saben guisar” (213).

Otro grupo de mujeres que son mencionadas de paso o como el panorama del fondo de las historias son nada menos que el de las propias “esposas” de los chicleros, que vivían en los pueblos y ciudades (de ellas hablaremos más adelante) y esperaban el dinero de sus “maridos”. Debemos asumir que esas “esposas” tenían el peso de cuidar sus casas e hijos y ayudaban a conservar la estabilidad social de una comunidad con vidas regulares. Podría argüirse, asimismo, que ellas recibían el dinero que otras mujeres de escasos recursos no obtenían y por eso nunca necesitaron venderse. Sin embargo, esas “esposas” no siempre tuvieron en sus arcas ese esperado dinero, porque sus “esposos” derrochaban muchos de los recursos en actividades ajenas a su familia. El mismo Ávila confiesa: “es raro el chiclero que después de una temporada baja para quedarse al lado de su familia. ¿Sabe por qué? Porque la mayoría, aunque tengan familia, ni en cuenta la tienen, porque se enrolan con otras mujeres en la cantina y en ocasiones hasta se olvidan de ellas [de sus familias]” (210-211).

El elemento detonante del binomio trabajador itinerante-prostituta es que ellos por lo general conseguían enormes ganancias por temporadas, a diferencia de los trabajadores que se quedaban en los ejidos y milpas de sus comunidades y tenían vidas habituales e ingresos modestos. Por ejemplo, unas páginas antes de esta transacción amorosa con la muchacha que vendía las herramientas de su marido, Ávila habla de sus ganancias de una semana cazando lagartos: 299,000 pesos (174); y a la semana siguiente 240,000 por la venta de sacos de carbón que él mismo producía, y que vendía a 8,000 pesos casa uno (174-175). Estas cantidades no son una excepción a lo largo

del libro. Ávila menciona sumas de dinero que contrastan en gran medida con las de la población que no migraba (la mayor parte de los habitantes de los pueblos y ciudades por donde estuvo). Para poner en perspectiva las cantidades descritas, recordemos, por ejemplo, que Consuelo menciona que cinco pesos por sexoservicio era mucho para los ejidatarios o campesinos, pero Ávila llega con 1,700 para gastar en una noche en el cabaret donde ella trabaja. La pregunta que surge es: ¿por qué gastar con prostitutas si tenían familias o por qué no formar una familia estable si poseían los recursos? Si *Autobiografía* fuese un texto que hubiese sido escrito por un literato, y no coeditado por un antropólogo, concluiríamos que la prostituta sería la representación de la nación, de acuerdo con la tradición latinoamericana iniciada durante el periodo decimonónico que empleó por primera vez esta alegoría. Si este fuera el caso, entonces el país alegorizado sería empobrecido, poco ilustrado, listo para venderse al mejor postor y con la única virtud de procurar por su descendencia, llámese “hija”—como mencionan las dos prostitutas anteriores de una forma poco convincente porque suena a fórmula—. Por otro lado, si *Autobiografía* fuese una ventana a la sociología de los campesinos migrantes del Petén, quizá podríamos concluir que a las personas humildes con dinero en abundancia, posiblemente ordinarios en su aspecto físico (pilar del comercio carnal), de ascendencia indígena o mezclada a lo más, no muy cultos y con sed de reivindicación atávica como consecuencia de su situación, les hubiera resultado difícil renunciar al poder embriagador e instantáneo que les proporcionaba comprar (o rentar) a la víctima más castigada del sistema patriarcal: mujeres indigentes, débiles y/o caídas. Ávila revela: “con 30 pesos me daba para mi casa, pero no, a mí me gustaba la diversión y eso era lo que me hacía trabajar constantemente. A cualquier muchacha que me gustaba, la invitaba, y por esa razón creía que era rico [...] se siente uno el mejor gallo del gallinero” (153).

Las esposas e hijos en *Autobiografía*

Respecto a las otras relaciones que Ávila tuvo con las mujeres, el libro menciona que tuvo muchas “esposas”. Pero sabemos que *Autobiografía* no puede tomarse textualmente, que es una metáfora o alegoría de su vida. Un ejemplo de que es solo una forma de verdad, se aprecia cuando habla de

esas “esposas”, dado que no es capaz de mencionar más allá de once nombres de las treinta y tres que afirma haber tenido. Es más, de esos once, dos nombres están repetidos. A una solo puede mencionarla por su nombre de pila y a otra por su apellido, a pesar que con ella supuestamente tuvo “seis hijos” (40). Su lista incompleta empieza con Juana Hernández, quien fue la primera y era veracruzana (39); poco después tuvo a Eduarda Juárez (40); fue novio de Berta Figueroa (40); se juntó con Estela Turriza (40); y se casó de nuevo con Gabriela del Carmen Vargas Dzul (40). Luego mantuvo una relación con Ermila (40), con Dolores González Muñoz (40), con una mujer de apellido Panti (40) y menciona que tuvo una mujer que abandonó, sin decir cuál (41). De nuevo habla de Estela Turriza, pero parece que aunque son homónimas, se trata de otra persona (49). Más adelante conoce a Cristina (57), a Elvira (78) y menciona que “es casado” (102), pero no sabemos con quién. Después aparece otra Elvira, se refiere a “su esposa”, pero no aclara cuál (126), y dice más adelante: “mi esposa”, pero no se sabe quién era (139). Luego “se huye con una señora” (140) y en la siguiente página declara: “no soy casado” (141). Por último agrega un casual: “me casé con la que ahora es mi mujer” (251), de la que hablamos más adelante.

Pensamos que las “esposas de temporada”, o las que estuvieron con Ávila un tiempo breve, no concibieron ningún hijo de él, ya sea porque la relación duró poco o porque el protagonista no se quedó para averiguar si su “esposa de temporada” estaba embarazada. En cambio, las que le dieron descendencia las consideramos “esposas” en el sentido más tradicional del concepto. Él menciona que tuvo veintiocho hijos (16), aunque recordaba los nombres de solo catorce de ellos: Juan, con su primera “esposa” (39); Florentino, Fernando y Ernesto con Gabriela del Carmen Vargas Dzul (40); Juan y Diego con Ermila (40); Antonio con Dolores González Muñoz (40); Roli, María, Georgina, Rubén y dos niños que murieron bebés con “otra mujer Panti [¿quién pudo haber sido la primera Panti?]” (40); por último, José Antonio con una mujer que no menciona por nombre, solo comenta que él la abandonó (41). Cerramos este apartado con algunos comentarios sobre su forma de conceptualizar ese indispensable núcleo de la sociedad que se denomina familia. Menciona que desde que se casó por primera vez, “le daba [a su esposa] todo el dinero que ganaba al llegar a casa” (211), pero explica que no lo hacía por devoción sino para

que ella “no me estuviera molestando y pidiendo dinero cuando estaba con mis amigos, porque a mí me daba mucha vergüenza que ante ellos me pidiera los centavos” (211). De esa misma página exponemos un poco más de su retórica doméstica. Ávila explica que hay mujeres que son “traviesas” porque cuando sus maridos van a la cantina, ellas en venganza se van a “parrandear” y que las “esposas” además de ser traviesas pueden ser también vengativas, pues a veces cuando llegaba y pedía su comida, su mujer le contestaba: “si trajiste dinero, la tienes”, a lo que él contestaba en su diálogo/monólogo narrativo: “¿y si no tengo?”, lo que generaba la lógica respuesta: “pues sí hay [comida], pero es para mis hijos” (211). Al final del libro, menciona que en una época (no clara para el lector), el registro civil se ubicaba en cierta dirección y el oficial mayor era: “el licenciado Sandoval [...] me dijo que debía casarme porque las cosas empiezan por ‘patentizar’ a los hijos. Así fue como me casé con la que hasta ahora es mi mujer y que debido a los niños que tengo, no puedo renunciar a ella [...] porque ya no puedo hacer lo que hacía antes” (251). No sabemos de qué mujer habla ni de cuáles niños en especial, nos parece que todo quedó en la bruma de sus recuerdos, o probablemente como la historiadora Cairns comenta en unas páginas anteriores, existen relatos que son repetidos de cierta forma tantas veces que con el paso del tiempo el narrador cree sin duda alguna que todo sucedió como lo cuenta. Al final, quizá perder la cuenta de con quién, cuándo y dónde sea la consecuencia de tantos amores y desapego a la vida regular, lo que refuerza la idea que presentamos al principio: Ávila fue un subalterno extraordinario.

La vida amorosa del trabajador itinerante

Creemos conveniente agregar una reflexión más sobre *Autobiografía* que continúa y ahonda en el tema de las mujeres. Primero, que existe una suerte de división no muy precisa, pero evidente, en su vida sentimental. Aproximadamente en la primera parte del libro, que es cuando él era muy joven y empezaba a aprender a hacer todos los trabajos que desempeñó, aparecen las menciones de “esposas” e hijos con sus nombres parciales o incompletos. No es que esa primera parte carezca de relatos de sus visitas a las famosas “muchachas”. Lo que sucede es que en la segunda mitad, siendo un hombre

más grande, más diestro y ganando más dinero, *Autobiografía* comienza a poblarse con menciones de su gusto por ellas y su paulatino olvido de su(s) familia(s). Por ejemplo: cuando habla de los riesgos de ir a Guatemala por la guerrilla, menciona: “antes salías y entrabas de Guatemala como querías, pero hoy con eso de la guerrilla ni que me den 10 guatemaltecas voy” (Ávila 134). Es un aforismo modificado del popular “ni por todo el oro del mundo” y se comprende de esa forma; sin embargo, demuestra su aprecio por las guatemaltecas. Al mismo tiempo, evidencia su fijación por la sexualidad como un signo o síntoma, o ambos, de ser afluente o de la afluencia del trabajador itinerante. Unas veinte páginas después, al estar en Tizimín cazando lagartos, relata su rutina:

Matamos como 80 lagartos y en una sabana que estaba como a 300 metros de ahí, matamos otros 85. Pues cargamos a esos animales y regresamos a Tizimín, los vendimos y fuimos a tomar “trago”, porque solo a eso nos dedicábamos, además de estar con las mujeres que trabajan en la zona de tolerancia. En esos momentos no nos acordábamos de la familia ni de nada. Pero ahora que estoy viejo y acabado, estoy arrepentido (152).

En un *crescendo* de unas veinte páginas de la segunda parte de *Autobiografía* confiesa algunos de sus hábitos pasados tanto de hombre maduro como de joven: “El vicio [alcohol], las mujeres y la mala administración fue mi ruina” (208); de sus temporadas de chiclero comenta: “somos culpables porque en aquella época en que se ganaba regular dinero, todo era gastado en aguardiente y mujeres debido a que se pensaba que el chicle nunca se iba a acabar” (219). Habla de sus “travesuras” de joven rememorando que: “a los 28 años de edad andaba con dos mujeres en el Municipio de Champotón” (222); y de su tiempo talando maderas preciosas: “de igual manera cuando uno estaba en el corte de madera, se ganaba un ‘montón’ de dinero; pero uno tiene la culpa, porque mira, llegando uno a la ciudad, directo a los cabarets a gritar, ‘echarle’ peso tras peso a la rockola y a bailar, pero desgraciadamente al día siguiente ya no tenemos dinero” (229). Luego agrega a la lista de los trabajadores migrantes (que encabezan chicleros) a los choferes que conducían las maderas, marquetas de chile, campesinos, etc. Sobre ellos comenta:

hay choferes que apenas les pagan los días sábados, lo primero que hacen es ir a la cantina donde tienen como amigas a ciertas “meseras”; con decirles que algunos de ellos abandonan a su familia para irse con esas mujeres [...] y si es chiclero, ni se diga, porque cuando se terminaba la temporada de chicle lo primero que hace es ir a la zona de tolerancia a bailar, aunque el dinero que gana no sea mucho y en su casa sus hijos estén padeciendo el hecho de no tener ni para comprar un refresco (207).

Estas son solo algunas menciones, pues sería tedioso registrar puntualmente todas ellas. El caso es que después de tantos años de trabajo y disipación, al fin de su vida Rubentino Ávila Chi muere pobre y tal vez solo, pues *Autobiografía* no nos proporciona ese dato.

En un mundo que es más que lo aparente y visible a nuestros sentidos, creemos que el alma decidida y trashumante de Ávila y sus compañeros migrantes que recorrieron palmo a palmo la selva subtropical deben continuar haciendo lo que llevaron a cabo en su tiempo en esta tierra, y que el polígrafo yucateco Antonio Mediz Bolio (1884-1957) capturó en sus versos:

Caminante, caminante, / que vas por los caminos,
por los viejos caminos / del Mayab.
Que ves arder de tarde / las alas del *Xtakay* [pájaro como gorrión]
que ves brillar de noche / los ojos del *cocay* [luciérnaga].
Caminante, caminante, / que oyes el canto triste
de la paloma azul, / y el grito tembloroso
del pájaro *pujuy* [ave agorera nocturna temida por la población indígena].

Conclusiones

El género del testimonio, que fue tan vital durante el siglo XX en Latinoamérica porque proporcionaba una avenida para oír las voces de los marginados, ahora, en el siglo XXI, enfrenta retos y consideraciones que fuerzan, en particular a los literatos, a expandir el marco teórico a fin de hacer justicia al momento histórico actual. A través de las páginas de este trabajo nos hemos apoyado en varios estudios publicados después del año 2000,

producidos por diferentes críticos de diversas disciplinas, que con sus reflexiones han ayudado a acercarnos a *Autobiografía* del campesino campechano Rubentino Ávila Chi. Su (auto)biografía (re)construida presenta una cantidad enorme de información sobre una forma de vida que se extinguió en el crepúsculo del siglo pasado, principalmente por las tendencias económicas nacionales y mundiales.

A través de las páginas de *Autobiografía* encontramos dos tipos de información: una que es experta, precisa y confiable al punto que los antropólogos y arqueólogos profesionales se apoyaron en ella para conocer mejor el Petén, la cual denominamos como el quehacer motriz y visual. Este tipo de datos manifiesta la aptitud de los personajes para recordar con precisión dónde se encontraban las aguadas, las zonas prehispánicas y las estelas y saber cómo moverse a través de los laberínticos caminos que cruzaban la selva subtropical. También eran versados en los quehaceres propios de los múltiples oficios que ejercieron, al grado que ganaron cantidades apreciables de dinero por su dedicación, pero sobre todo por su nivel de trabajo. Se hicieron hombres, maduraron y envejecieron laborando y dependiendo de la capacidad de sus brazos y piernas. Sus habilidades mecánicas les facultaron para ese estilo de vida en el que sobresalieron. Sin embargo, el reverso de esta situación es que precisamente por el hecho de que sus destrezas físicas eran su fuerza, esto los limitó en el cultivo del pensamiento abstracto. En otras palabras, su habilidad para acordarse con precisión de fechas, nombres y en general de los acontecimientos sin relación directa con su ámbito laboral parece imprecisa o mezclada. La narrativa resultante pareciera expresar más que hechos, sus deseos, imaginación o sucesos reconocibles a grandes rasgos. Estos dos tipos de información hacen de *Autobiografía* (y pensamos que también se puede aplicar a algunas de las obras canónicas del testimonio que mencionamos al principio) una mina de procesos mentales, entretejidos en una biografía. Asimismo, presentan una narrativa cuajada de registros lingüísticos informales y, en el caso de Ávila Chi, bilingües (maya-español), raros de encontrar en el presente siglo. Esa división de información y sus causas constituye una vertiente que no ha sido explorada en las obras testimoniales y quizá valdría la pena incorporar a las nuevas consideraciones que se formulen sobre los textos de subalternos excepcionales.

La perpetua pregunta que nos hacemos al empezar un estudio es: ¿para qué sirve o, dicho de otra forma, a quiénes beneficia el conocimiento extraído? Las respuestas que ofrecemos sobre este trabajo son: en primer lugar, *Autobiografía* ha servido de modelo para ubicar un posible nuevo tipo de testimonio surgido en este posmoderno y globalizado siglo XXI en la categoría de relato con cierta historicidad. Y en segundo, el acercamiento al tema de las mujeres dentro de la vida de Ávila Chi y la de sus compañeros ha delineado las relaciones amorosas entre géneros, así como los resortes que al parecer motivaban la conducta entre ellos durante su época, grupo socioeconómico y lugares de residencia. El corolario es que, por su título, esta obra sugiere narrar las rústicas, tradicionales y especialmente simples vidas de los trabajadores trashumantes del sureste mexicano, pero lo que encontramos al leerla es una realidad mucho más compleja que anticipada. Esto es cierto en especial con relación a las mujeres que desfilan en *Autobiografía*, ya que exhiben conductas amorosas más prácticas o livianas —según se vea— por necesidad, preferencia o amor. Y esa diversidad de personalidades y desempeños femeninos que menciona Ávila Chi da como resultado, a la postre, un enfoque equilibrado, contrario a un único modelo que sentiríamos la tentación de catalogar como estereotipo.

Obras citadas

- Ávila Chí, Rubentino. *Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía*. México: Consejo Nacional para las Culturas y las Artes (Conaculta)/Dirección General de Culturas Populares, 2009.
- Cairns, Tammy. “An examination of the key problems posed to historians examining memoirs in response to the Wilkomirski Controversy”. *PubisHistory Blog*. Valentin, 15 de septiembre, 2016. Web. 19 de diciembre, 2016. <https://publishhistory.wordpress.com/tag/holocaust>
- Cuecuecha Mendoza, María del Carmen Dolores. “Cartucho de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional”. *Fuentes Humanísticas*. Eds. Hernández Trujeque *et al.* Vol. 27. No. 52, 2016: 17-31.
- Cordemex. *Diccionario maya-español / español-maya*. Mérida, Yucatán: Ediciones Cordemex, 1980.
- Gardner, Nathaniel. “El subalterno excepcional. Testimonio latinoamericano y representación”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Vol. 0.6, 2015: 305-322. Web. 15 de febrero, 2017. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/6937>.
- Miguel Redondo, José. Calakmul, la ciudad de los mayas que la selva quiso esconder. *El Rincón De Sele*. 8 de agosto, 2012. Imagen digital. Web. 17 de abril, 2017. http://farm9.staticflickr.com/8285/7733622280_739b8ea51a_o.png
- Miller, Mary Ellen. *Maya Art and Architecture*. Thames & Hudson, 1999.
- Negrín, Edith. “Rubentino Ávila Chi. Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía”. *Revista de Literaturas Populares*. XI-1, 2011: 186-193.

Romero Aguirre, Rocío. “Presentación. Biografía, autobiografía, memoria y testimonio”. *Fuentes Humanísticas*. Vol. 27. No. 52, 2016: 7-15.

Schacter, Daniel. *Los siete pecados de la memoria*. Planeta, 2003.

Sklodowska, Elzbieta. “La obsolescencia no-programada: una circunnavegación alrededor del testimonio latinoamericano y sus avatares críticos”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 0.6, 2015: 897-911. Web. 15 de febrero, 2017. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/6921>

Zavala Virreira, Rocío. “‘Si me permiten hablar’: la subjetivación plural en el relato testimonial de Domitila Chungara”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 0.6, 2015: 379-392. Web. 15 de febrero, 2017. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7078>

Elena Poniatowska: parangón, o no, de identidades femeninas en algunas de sus obras testimoniales y de ficción

Susana Perea-Fox

¿Cómo trae uno esa inteligencia?[...] Entonces ese es un don que uno trae de nacimiento, ya es cosa que lleva uno dentro.

—Jesusa Palancares

En el pasado, en su gran mayoría, los textos históricos no se ocupaban de contar la vida y sentimientos de la gente común, sino la vida y las hazañas de los personajes famosos. Sin embargo, desde hace ya varias décadas, tanto historiadores como críticos literarios y etnógrafos, por ejemplo, han revisado y revalorado documentos, archivos, cartas, diarios, notas, etc.; han entrevistado, estudiado o analizado tanto a la gente “común” como a los “famosos”; y han enriquecido así nuestro conocimiento del pasado y del presente. A algunos textos resultantes de esta aproximación se les considera escritos testimoniales, novelas testimoniales o etnografías, y todos los textos resultantes han recibido algún tipo de manipulación por parte del autor. La novela testimonial, por ejemplo, afirma Jorge Suárez en su artículo “La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: ‘Siguiendo el corte’ y ‘Guerra en el paraíso’” que “es una representación que aunque apegada al hecho social, está constituida explícita y conscientemente por una mediación artística” (64). Sin embargo, la distinción entre textos que se mueven entre la ficción y la “realidad”, por llamarla así, no es tan clara ni precisa. Los escritos por Elena Poniatowska pueden servir para representar esta aseveración. Los textos de Poniatowska, diría Mercè Picornell Belenguer, “juga a transgredir algunes de les convencions dels modes d’escriptura que han caracteritzat espais disciplinaris com els de

l'ètnografia o el periodisme. Des d'aquesta posició fronterera, la seva obra permet tot sovint ubicacions i lectures ambigües, des de les més literàries a les pròpiament referencials” (73). Partiendo de esta premisa, analizaré algunas obras importantes, como *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988) (en adelante *Nada, nadie*) y *La noche de Tlatelolco* (1971)¹ (en adelante *La noche*), escritas, o más bien recopiladas, por Elena Poniatowska (París, 1932); así como *Hasta no verte Jesús mío* (1969) (en adelante *Hasta no verte*), conocida como uno de los ejemplos más representativos de novela testimonial; *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) (en adelante *Querido Diego*);² y algunos de sus cuentos incluidos en la colección *De noche vienes* (1979).

Elena Poniatowska se ha destacado en el mundo por sus grandes aportaciones, que incluyen ensayos, cuentos, novelas, textos testimoniales y artículos periodísticos. Entre sus obras, sus escritos testimoniales, por sus técnicas innovadoras, le han dado fama internacional. En algunos de sus textos, como ella los maneja, no transcribe directamente los testimonios de otros, sino que los edita, omitiendo las repeticiones y muletillas, por ejemplo, y los enriquece con fotografías, documentos oficiales, artículos periodísticos publicados en los diarios nacionales e internacionales, con lo que logra un verdadero y único *collage*. María Miele de Guerra, en su análisis titulado “*Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?”, apunta que la obra de Poniatowska cumple con uno de los primeros menesteres de la literatura testimonial porque “subvierte a través de historias personales de testigos presenciales —reales o inventados— la ‘historia oficial’” (169). Según ella subvertir la historia parecería ser una meta de la literatura testimonial, pero Poniatowska logra más que eso al darnos una idea más compleja y completa de las sociedades que presenta. Mercè Picornell Belenguer dice que hoy en día la obra de esta escritora es una referencia necesaria para todos los que estudian textos situados en la frontera inestable que une y separa al mismo tiempo la literatura y la fotografía, “[e]l seu nom ha aconseguit ocupar un espai destacat en simposis

¹ Un texto que no se incluye en este análisis pero que sigue el mismo formato que los anteriores es *Fuerte es el silencio* (1980), porque incluye mucho material antes publicado en *La noche de Tlatelolco*.

² Por ejemplo, otros textos que se centran en figuras famosas son *Gaby Brimmer* (1979) y *Tinísima* (1991).

i currículums acadèmics que versen tant sobre escriptura testimonial com sobre novel·la, sobre literatura feminista o sobre periodisme compromès amb els drets humans” (72). En este trabajo no se intenta dilucidar a qué género literario pertenecen estas obras. Se hace mención a esto solo para asentar las fuentes de las mismas. Algunos textos de ella recogen los testimonios de personas de todas las esferas sociales, desde los funcionarios de gobierno, los damnificados y los sobrevivientes, pero también son creaciones ficticias basadas parcialmente en las vidas de personajes famosos como Angelina Beloff (1879-1969), una de las parejas de Diego Rivera (1886-1957); Josefina Bórquez (1900-1987), la protagonista de *Hasta no verte Jesús mío*; o simplemente son personajes completamente ficticios, como Esperanza en “Esperanza número equivocado”.

En sus textos, muchos de los personajes podrían ser cualquier ciudadano. Por esa misma razón, se podría inferir que representan a la gente que no crea la historia. Algunas de las obras que analizo aquí parten de situaciones trágicas y extraordinarias en las que, por la naturaleza de los sucesos, hay testigos, algunos de los cuales le brindan información a la autora. Es verdad que no podemos saber a ciencia cierta si dichos testigos entrevistados en realidad existieron o si dijeron lo que Poniatowska dice que dijeron, al menos no lo sabemos a partir de estas obras, aunque sí sabemos que la autora funge como editora de los testimonios. Sin embargo, podemos decir, como propone Jorge Suárez en su análisis de dos obras testimoniales, que estos textos, como otros testimoniales, “no son historia, ni ficción en el sentido estricto [pero] logran establecer un vínculo entre la realidad, el arte y la memoria” (62).³ Son textos que ofrecen una hibridación, dice Suárez, equilibrada “en la medida en que son, al mismo tiempo, literatura y testimonios confrontados críticamente” (62). De este modo, partiendo de la percepción o interpretación que Poniatowska le otorga a los acontecimientos, podemos

³ De acuerdo con John Beveley y Marc Zimmerman, existe una diferencia entre el testimonio y el neotestimonio. El primero se define como la narración desde un yo con consciencia de representante de una clase social que refleja “the urgency of a situation of immediate militancy” (189), mientras que el neotestimonio no presenta esa función de lucha y esa inmediatez propagandística. En este caso, se trataría de “texts based on testimonial materials, but very much controlled and worked up by an author with explicitly literary goals [...] without pain and urgency” (186) (citado en Begoña Huertas).

inferir que a partir de hechos “reales” la autora noveliza las experiencias de la sociedad. Si nos centramos en la presentación y acciones de los personajes, en este caso de las mujeres, podemos ver que las obras subvierten, o por lo menos modifican, la imagen de las mujeres que escritores y hasta escritoras como Rosario Castellanos (1925-1974) criticaron por mucho tiempo acerca de la representación femenina del siglo pasado.

Recordemos que Castellanos, en su ensayo “Costumbres mexicanas”, se quejaba de que en las representaciones que se hacían de la mujer, las mexicanas no elegían, sino que se sentaban pacientemente a esperar al hombre, eran un objeto que no tenía contacto con la realidad, un elemento decorativo en el hogar. De manera burlona, aseguraba que la virtud cardinal de la mujer era la paciencia y que debía, por ejemplo, disimular si sabía que su esposo la estaba engañando con otra mujer, que “si la ejercita[ba] [esa paciencia] ser[ía] recompensada a los 90 años” (31), y entonces su marido sería solo suyo para llevarlo a la tumba. Sus ensayos llamaban de manera acertada la atención en torno a la construcción femenina creada por la mente masculina, que se refería a aquello que esperaban los hombres que hicieran y fueran las mujeres.

A este respecto, Willy Muñoz, en su estudio *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* (1992), explicaba que en el pasado el discurso masculino: “le [servía] al hombre para hacer de la mujer el objeto de la escritura, [era] una fabricación lingüística, en la que ella [era] relegada a los espacios periféricos donde se caracteriza[ba] como un ser intuitivo, pasivo, destinado a internalizar un espíritu de sacrificio y abnegación” (13). Esa caracterización fue leída y aceptada como norma tanto por hombres como por mujeres, al grado que las mujeres que no la seguían, que no encajaban en el estereotipo, eran catalogadas como trasgresoras. La crítica en ese tiempo, y también ahora, debía de elucidar hasta qué punto esa caracterización era acertada y, para lograrlo, debía aproximarse a los textos desde otros ángulos. Debra Castillo, en su estudio *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* (1992), proponía una lectura crítica del contexto histórico y espacial de cada obra, sin olvidar que algunas de las imágenes y cuestiones analizadas habían sido confirmadas por viejas costumbres y tradiciones (por ejemplo, las imágenes de mujeres confinadas a la cocina o a una habitación o la dependencia de ellas ante la autoridad

masculina). También sugería que se cuestionara la oposición o complicidad de los individuos con los órdenes de comportamiento establecidos por la sociedad para sus miembros y sus relaciones con estructuras sociales, políticas y legales específicas a cada sociedad para encontrar imágenes que subvirtieran, eliminaran o corrigieran el discurso falocéntrico.⁴ Ese era el discurso hegemónico que, según Muñoz en la introducción a su estudio *Polifonía de la marginalidad: La narrativa de escritoras latinoamericanas* (1999), “configura[ba] la sociedad según sus intereses y necesidades” (17). Más tarde entenderemos, como asegura Muñoz, que, por ejemplo, la identidad tanto de hombres como de mujeres cambia al correr del tiempo. Él dice que la identidad “tiene una especificidad cultural, la que es históricamente fluida” (17). Esta identidad explicada como “lo genérico sexual”, según Susan Stanford Friedman, se compone de elementos como la “raza, la etnicidad, la religión, la clase social, el lugar de origen, la preferencia sexual, la capacidad y edad histórica” (citada en *Polifonía* 16).

Castillo estaría de acuerdo y afirmaba que era necesario entender claramente esas variables: género, clase y raza, de los individuos. Argüía que un paso al analizar esas variables era buscar cómo estaban codificadas las imágenes ideológicas e individuales de la sociedad representada y que esto se podía lograr por medio de comparaciones en el mismo tipo de textos o, por contraste, entre los personajes en un mismo texto.

Además, y con respecto a las mujeres, Castillo afirmaba que en cuestiones de etnia y de clase se reconocía que en algunas sociedades aquellas que se salían del entorno familiar o que se liberaban sexualmente eran consideradas impuras y se volvían abyectas. Julia Kristeva en *Powers of Horror* (1982) adelantó la noción de abyección para explicar este fenómeno y veía al cuerpo como el *locus* del poder sobre la mujer. Aseguraba que, históricamente, su cuerpo había sido asociado con la condición femenina, de hembra o de mujer, y esta condición había sido denigrada como débil, inmoral, sucia o decadente, es decir, abyecta. Kristeva presentaba esta noción como una explicación de la opresión y la discriminación de género.

⁴ La mejor manera de luchar contra las sociedades represivas es “by acting upon the desire of subvert, eliminate and replace phallogocentric discourse” (Goulart Berg 27).

En sus ensayos Kristeva define la abyección como una operación mental por medio de la cual la identidad subjetiva y grupal se constituye excluyendo cualquier idea que amenace los límites personales o grupales. También afirma que en las culturas patriarcales la mujer ha sido reducida a la función maternal, o sea la reproductiva, por lo que “it is necessary to abject the maternal function to become a subject, and women, maternity, and femininity all have been reduced to the maternal function, then within patriarchy, women, maternity and femininity are all abjected along with the maternal function (citada en Oliver párrs. 2 y 10)”.

Un ejemplo de la imagen abyecta de la mujer se encuentra en lo dicho por Octavio Paz (1914-1998)⁵ en sus peyorativos ensayos acerca de la personalidad del mexicano en *El laberinto de la soledad* (1950). De acuerdo con las observaciones de Paz, la mujer, en comparación con el hombre, es una entidad abierta y vacía, quien, al igual que los indígenas mexicanos, vive al margen de la historia. El macho es el poder, arbitrario, sin freno y sin causa, es el que chinga y el verbo “chingar indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto [la mujer]” (71). Para el macho, “toda mujer, aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre” (72). En su cuerpo se ven las manchas de la violación que han recibido los mexicanos, manchas que nunca se podrán borrar. Paz dice que el mexicano usa máscaras —como la borrachera, la confidencia, su actitud ante la muerte— porque siente la presencia de la mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable (57). Pero lo más triste, insiste Paz, es que la mujer es “[e]l conocimiento que no poseeremos nunca, la suma de nuestra definitiva ignorancia” (60), en otras palabras, es la chingada y la madre al mismo tiempo, como Malinche.⁶ Por desgracia, para los mexicanos, todos

⁵ Las ideas de Paz en cuanto a la mujer demuestran una ideología machista y elitista como resultado de sus observaciones, tremendamente empíricas, de individuos y grupos marginales de la sociedad, como los pachucos. *El laberinto...* fue uno de los primeros intentos de explicar la sociedad mexicana y esa fue la razón de su importancia. Sin embargo, el primero en especular en cuanto al carácter del mexicano fue Samuel Ramos en *El perfil del hombre y de la cultura en México* (1934), pero tampoco sus observaciones se basan en datos científicos.

⁶ Pensadores como Paz convirtieron a Malinche en ese símbolo dual conflictivo: la madre de la nación mexicana y la traidora de su pueblo. Su significado se connotó negativamente: “La Malinche has been transformed from a historical figure to a major Mexican [...] feminine archetype, a polysemus sign whose significations, for all their ambiguity, are generally negative” (Cypess 2). El significado negativo prevaleció por mucho tiempo, lo que se debió al carácter patriarcal de la

están chingados porque todos son hijos de Eva, quien como mujer también está chingada (72).

En México, cabe mencionar, parece que hoy en día a las mujeres no se les ve ni se les trata como “las chingadas” que Paz decía que eran. En realidad, hay más igualdad entre los géneros, aunque es cierto que la mujer mexicana ocupa una posición subordinada con relación al hombre y existe una tensión entre los géneros.⁷ Sin embargo, un vistazo a la literatura, a documentos sociológicos y etnográficos, muestra a una mujer que, desde su aparente actitud sumisa, tiene una influencia significativa en la familia, ya sea tomando decisiones o como proveedora económica.

En efecto: “La revisión de los discursos de la cultura —aseguraba Willy Muñoz— revela[ba] que el hombre y la mujer no ha[bían] sido codificados en igualdad de condiciones” (1992: 12). En el pasado los escritores podían representar a las mujeres como querían que fueran o como pensaban que eran, sin pensar qué tan exacta era su representación. Además, en su gran mayoría, basaban sus modelos en un tipo limitado de mujer, sin importarles la gama de experiencias que tenía. En términos general, las encasillaban en dos tipos: las buenas o las malas. Las buenas eran obedientes, cariñosas, sumisas y trabajadoras; las malas eran, sobre todo, rebeldes y trasgresoras del sistema patriarcal. Es importante que los críticos entiendan esta dicotomía para poder realizar su análisis desde adentro, es decir, deben de hallar situaciones paradójicas en la sociedad. Obsérvese, por ejemplo, que los avances feministas en México parecían restringidos a las clases altas (Castillo 1998: 15), y que las mujeres de esta clase recibían más educación escolar

sociedad mexicana, la cual echó mano de esos significados para ejercer su poder. Hoy en día, sin embargo, al igual que con la escritura femenina, se está haciendo una revisión de la figura de Malinche y está perdiendo su significado negativo.

⁷ En efecto, en un estudio sociológico llevado en una comunidad campesina en el estado de Morelos, México, se encontró que “los autores no describen a la mayoría de los aldeanos mexicanos, aun cuando sí representan en una forma precisa a una minoría considerable. Por ejemplo, solo once por ciento de los hombres tienen los rasgos extremos de machismo” (Maccoby 252). Este estudio también señala que autores que han escrito acerca del carácter del mexicano basan sus discusiones en la región central y en el mestizo, borrando así diferencias socioeconómicas y geográficas importantes del país (Maccoby 252). Por otro lado, también encontró que “la imagen de la madre como la única persona que ama incondicionalmente, que nunca traicionará y que siempre impartirá protección, se vigoriza” (Maccoby 255), cuando el padre fracasa ante la sociedad como representante del contrato y de la autoridad estructurada.

y gozaban de más libertades. De manera paradójica, cuando una mujer de esa clase prefería trabajar fuera de su casa, era juzgada con más severidad que aquella que tenía que hacerlo para solventar los gastos familiares. Otra incongruencia era la permisividad y libertad que tenían las mujeres de esa clase para explotar sus habilidades personales y profesionales antes del matrimonio, pero no después.

Las personajes de *La noche* y de *Nada, nadie* representan mujeres de diferentes clases sociales que actúan con valentía en circunstancias desfavorables y catastróficas como la matanza de estudiantes de 1968 y el terremoto de 1985 en la Ciudad de México. Tras estos dos acontecimientos dramáticos que afectaron sobre todo a las clases estudiantil y trabajadora, Poniatowska y su equipo de colaboradores recopilaron parte de las voces de los afectados y sobrevivientes. Los textos resultantes de estas entrevistas se pueden analizar con respecto a las imágenes que aportan de la sociedad, tal como lo hicieron en su tiempo escritores, sociólogos y antropólogos. Autores conocidos como Claude Lévi-Strauss, Ricardo Pozas, Miguel Barnet y Oscar Lewis se valieron de observaciones y obras testimoniales o recopilaron testimonios de individuos o de distintas sociedades y las utilizaron como fuentes de novelas o de fenómenos socioculturales, incluyendo las dimensiones personales. La investigadora Frédérique Van de Poel-Knottnerus en su estudio titulado “Social Life Through Literature: A Suggested Strategy for Conducting a Literary Ethnography” sugiere que para obtener una visión más amplia de la cultura estudiada, se comparen estos textos con otros del mismo tipo. Si se hacen estos análisis y comparaciones usando fuentes como novelas, cuentos y textos testimoniales, referentes a una sociedad, por ejemplo, “these sources would give the investigator the greatest confidence that any generalizations derived from this research strategy are credible depictions of actual social phenomena” (70) y que “when properly executed it substantially increase our confidence in the accuracy of the ethnographic portrait” (76). El análisis y la comparación de las representaciones de las mujeres en estos textos revelan algo diferente a la imagen estereotipada de la mujer a la que estábamos acostumbrados a leer como sumisa, pasiva y débil. Al contrario, muchas de ellas se perfilan como trabajadoras, fuertes, activas y con iniciativa.

Como ya se mencionó, en este trabajo analizo las representaciones de las mujeres, sea las que aportan sus testimonios de dos sucesos históricos (la masacre de Tlatelolco en 1968 y el terremoto de 1985 en la Ciudad de México) como a otros personajes de la obra de Poniatowska que parecen ser más bien representaciones ficticias de mujeres reales famosas y del pueblo en general. Por medio de esta comparación pretendo elucidar si se ajustan a la idea de lo que es, hace y piensa una mujer. Arguyo que todas ellas, lejos de ser sumisas, calladas y obedientes, son miembros empoderados, productivos e independientes de la sociedad.

Nada, nadie: las voces del temblor y La noche de Tlatelolco

Nada, nadie se basa en la tragedia telúrica que sucedió el 19 de septiembre de 1985 cuando un terremoto de 8.1 grados en la escala de Richter sacudió la Ciudad de México por casi cinco minutos y dejó miles de muertos y heridos. Las noticias de la catástrofe recorrieron el mundo entero y la ayuda no se hizo esperar. En un principio, el gobierno con un errado orgullo, rechazó la ayuda internacional, dejando a los mismos damnificados las tareas de rescate. Cuando por fin aceptaron el apoyo extranjero, el terremoto y sus réplicas ya habían causado un caos en la metrópoli, el cual fue exacerbado por la lentitud e ineptitud con que el Gobierno y Ejército proporcionaron ayuda a los damnificados. El reporte oficial anunció alrededor de 5,000 muertos, aunque otras estimaciones extraoficiales hablaron de hasta 20,000.

La noche hace un recuento de la masacre cometida por el Gobierno de México principalmente contra estudiantes universitarios en fecha próxima a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1968. El Gobierno utilizó al Ejército y a los granaderos para detener las revueltas estudiantiles que amenazaban con manchar la imagen del país ante la comunidad mundial. México estaba muy interesado en proyectar una imagen de paz y bienestar durante y después de los Juegos Olímpicos. Lo que comenzó el 22 de julio de 1968 como una pelea entre estudiantes de las escuelas vocacionales dos y cinco del Instituto Politécnico Nacional y la preparatoria “Isaac Ochoterena”, incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pronto escaló a una serie de marchas, paros, detenciones, heridos, huelgas y peticiones. El 2 de octubre de 1968, los estudiantes de la UNAM

y del Instituto Politécnico Nacional anunciaron una marcha a la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Trabajadores de Ferrocarriles Nacionales, de sindicatos, así como estudiantes de otras universidades y preparatorias se unieron al mitin, haciéndolo uno de los más concurridos. Ellos no sabían que, apostados en las azoteas de los edificios de apartamentos y en los alrededores de la plaza, había francotiradores, tanques de guerra, soldados y hasta helicópteros que abrieron fuego contra los manifestantes sin ninguna provocación. Los sobrevivientes aseguraban haber visto cientos de mujeres, niños, viejos y estudiantes acribillados, mientras que el Gobierno anunciaba que los estudiantes habían atacado al Ejército que estaba allí para asegurar una manifestación pacífica. En el 2010 se abrieron los archivos oficiales de la masacre, pero nunca se aclaró el número exacto de muertos, que oscila entre 200 y 1,500 (Zavala Orozco).

En *Nada, nadie*, las mujeres ponían su vida en peligro ayudando en las labores de rescate, trabajando hombro a hombro con los hombres. Junto a ellos se ponían al mando de brigadas, preparaban comida para los rescatistas o curaban enfermos. No se quedaban sentadas, sin importar si contaban con el entrenamiento necesario. Tal era el caso de Consuelo Romo Campos, quien perdió a su hermana, a su hija y a sus tres nietos cuando se derrumbó el edificio donde habitaban. Poniatowska la describió como “una mujer grande, fuerte, gorda, morena con porte de tehuana” (*Nada, nadie* 65). En lugar de dejarse llevar por la tristeza por la pérdida de su familia, Consuelo describe: “[v]i a mi alrededor, así como yo vi a otras madres desesperadas, entonces, en vez de destrozarme me dije: ¿por qué no ayudar un poco?” (65). Pero Consuelo, en lugar de ayudar un poco, se quedó semanas haciéndolo. Se destacó tanto por su buena organización que el cantante de ópera español-mexicano Plácido Domingo⁸ acudió a ella para ponerla al mando de la organización de grupos de rescate.

Otra mujer, Carmen, ayudaba con picos y palas a las labores de salvamento, pero también cocinaba para la gente: “me regreso a mi casa a traer comida y hervir agua —dice doña Carmen— y ahorita vengo” (*Nada,*

⁸ La familia del cantante Plácido Domingo vivía en uno de los edificios de apartamentos que rodeaban la Plaza Tlatelolco. Al saber de los derrumbes, volvió a la Ciudad de México y se involucró en las tareas de rescate.

nadie 21). Pero en el camino se encontró a un compadre y le preguntó “—¿Qué le pasa, compadre? —No pues es que todos los días Conchita se iba por la leche y pasaba por la esquina de la torre del Yucatán y mire cómo quedó el edificio. [Carmen contestó] —Ahorita mismo nos ponemos a escarbar y sacamos a mi comadre, ahorita mismo, ah, cómo de que no” (*Nada, nadie* 21).

En la narrativa también encontramos a madres que protegen activamente a sus hijos, como Elia Palacios Cano. Ella estuvo atrapada con su hijo al caer el edificio donde vivía con su esposo y otra hija. Quedó junto a su esposo muerto y con un brazo bajo una pared, sin saber de su hija. Su pequeño, Quique, de tres años de edad, quedó ileso de manera milagrosa junto a ella. Ella intentó liberarse, trató de cortarse el brazo, pero no pudo. Pasaron varios días sin que los encontraran. Elia evitó que su hijo viera el cuerpo de su padre descomponiéndose, y cuando pensaba que ella misma iba a morir preparó a su hijo. Elia dijo que una y otra vez lo hizo repetir “—Me llamo Enrique Cano Palacios. Tengo tres años. Mi hermana se llama Leslie. Tiene seis años. Mi papá se llama...” (*Nada, nadie* 75). Elia se quedó más tranquila cuando Quique se lo aprendió.

Las mujeres que aparecen en *La noche* son principalmente estudiantes y profesoras, aunque también hay madres y empleadas. Las primeras, las estudiantes, como parte del movimiento estudiantil, tenían plena conciencia de que podían detenerlas y llevarlas a la cárcel, pero nunca pensaron que podían morir. Salieron a la calle con sus compañeros a las marchas, a los mítines, a las pintas, a repartir volantes y a conseguir dinero. En la primera parte de *La noche* titulada “Ganar la calle”, Elena González, una estudiante de Medicina de la UNAM, cuenta que en una de las marchas al Zócalo ella quería ir a la cabeza portando la bandera roja del grupo: “Yo llevo la bandera roja... [dijo Elena] No, la llevo yo... [dice otra mujer] La llevamos todos” (48). Elena estaba tan emocionada de ver la respuesta de la gente que les aplaudía cuando pasaban o se les unía que se le salían las lágrimas de emoción. Ella pensaba mientras lloraba: “¡Esto es una quimera! Me decían: ‘¡No llores babosa!’ pero se me escurrían las lágrimas de felicidad” (*La noche* 49). Otra mujer, Margarita Isabel, una actriz, se unió a los estudiantes porque no soportaba ver tantas injusticias. Dice que entró al movimiento estudiantil: “porque un día, sin más, llegaron los granaderos a la Escuela de

Bellas Artes con perros policía y cadenas y se llevaron a todo el mundo [...] esta invasión arbitraria nos hizo tomar conciencia y resolvimos unirnos a los estudiantes y ayudarlos” (15).

Uno de los testimonios más largos lo contó otra mujer mientras estaba en la cárcel como presa política. Roberta “Tita” Avendaño dio su testimonio mientras cumplía una sentencia de 16 años acusada de revoltosa:

Aquí donde estoy hay muchos testigos que pueden dar testimonio; mujeres con pechos llagados por las quemaduras de cigarro durante un interrogatorio o bien con cáncer en el bajo vientre a consecuencia de los golpes dados [recibidos] y alguna más violada con la promesa de una pronta libertad [...] no somos, pese a que el gobierno diga, delincuentes; somos gente joven que luchó por un ideal (*La noche* 143-44).

Estos son solo algunos ejemplos que demuestran que no se puede encasillar la conducta femenina en unas cuantas condiciones y procedimientos, en especial en momentos de peligro o fuera de lo cotidiano. El comportamiento y el pensamiento de las mujeres entrevistadas demuestran que el discurso hegemónico masculino ha creado a la mujer que quería crear, pero que no representa toda la gama de actitudes femeninas, sobre todo en momentos de crisis. En efecto, la misma Poniatowska reconoce la fuerza y valentía de estas mujeres cuando dice de ellas: “[c]ada vez es más impactante la fortaleza, que digo, la grandeza de nuestras mujeres” (*Nada nadie* 64).

Querido Diego, te abraza Quiela, Hasta no verte Jesús mío y De noche vienes (“*Las lavanderas*” y “*Esperanza, número equivocado*”)

Querido Diego, te abraza Quiela (1978) cuenta, a través de epístolas, la vida de Quiela (Angelina Beloff) y de Diego Rivera después del regreso de este a México desde París, donde vivían juntos. Las cartas de Quiela (como la llamaba Rivera) demuestran el profundo amor y admiración que ella le tenía al pintor y el rango de emociones que sufría al sentirse abandonada por él. Por medio de las cartas nos enteramos de que Rivera y ella perdieron a su hijo Dieguito por el frío invernal y que pasaron hambre y penurias. Ella

hizo todo lo humanamente posible para proteger a Rivera y a su hijo, aun a costa de su propio bienestar. Rivera nunca responde a sus cartas, pero no la deja totalmente desvalida en el aspecto económico, por lo menos al principio. Después de años, Beloff logra ir a México y ve a Diego en la distancia, pero decide no acercarse por miedo a molestarlo. Él pasa cerca de ella sin reconocerla.

De entrada, parecería que Beloff era una mujer abnegada y casi patológicamente sumisa con Rivera. Sin embargo, leyendo el texto con cuidado podemos ver, por medio de sus acciones y el manejo de sus emociones, a un personaje subversivo consciente de su poder para resolver problemas. Es decir, su comportamiento demuestra que no solo actúa por reflejo de sus emociones, sino que razona su comportamiento para tomar decisiones importantes, por ejemplo, cuando decide llevar a su querido hijo a la casa de sus amigos para que no pase frío. Este comportamiento va en contra de la creencia maniquea en la cultura occidental de que los sentimientos están desligados de la razón y de que el hombre posee esta última, mientras que en la mujer predominan las emociones. De acuerdo con Alison Jaggar, en su artículo “Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology”: “Typically [...] the rational has been contrasted with the emotional [...] [reason] has also been associated with the mental, the cultural, the universal, the public, and the male, whereas emotion has been associated with the irrational. The physical, the natural, the particular, the private, and of course, the female” (145). Pero Jaggar arguye que lo racional no existiría sin lo emocional. Aquí propongo que, sin las emociones de Angelina, sin el amor incondicional que ella le profesaba a Rivera, los tres hubieran muerto de hambre y de frío.

Encontramos un ejemplo de la entrega incondicional de Angelina y las atenciones a su hijo a pesar de que se sentía sola y culpable cuando lo hacía. Durante el invierno, ella llevaba a su hijo a la casa de unos amigos ricos y se quedaba con Diego para cuidarlo. Leemos: “Miguel y María se llevaron al niño a su departamento en Neuilly para preservarlo. Yo no quise dejarte. Estaba segura de que sin mí ni siquiera interrumpirías tu trabajo para comer” (*Querido Diego* 11). A pesar de sus esfuerzos y de que dejaba a su hijo en la casa de sus amigos que tenían calefacción, el niño murió sin que le importara mucho a Diego, quien seguía embelesado en su trabajo. Una

y otra vez, y por el amor que le tenía, Angelina excusaba a Diego por no ser un proveedor para ellos, por lo que ella salía del hogar a buscar ayuda y comida para los dos. No permaneció sentada en la casa esperando morir ni dejó a Diego por ser desconsiderado, egocéntrico y poco cariñoso.

A pesar de que no era tan famosa como Diego, Angelina era una buena pintora y vendía sus obras para ganar dinero cuando vivía con él y después también. En una de sus cartas, ella le cuenta a Diego que sigue vendiendo: “De nuevo me mandaron llamar de *Floreal*, quieren otros grabados. [...] Reí interiormente al recordar cómo pintamos el escudo ruso que me pidió el cónsul del Zar en Barcelona y lo bien que nos pagó por ese trabajo [...] nos pagó el equivalente de un año de mi pensión, y al ir al banco no podíamos creerlo” (27). Pero más allá de su relación con Diego, las cartas presentan a una mujer llena de aspiraciones y de talento. Angelina dejó su país, Rusia, y a su familia y amigos para dedicarse a su arte. Las cartas revelan a una mujer que trabajaba con ahínco para lograr sus metas. No se trata de alguien sumiso y dedicado al hogar, como se esperaba que fuera la gran mayoría de las mujeres a principios del siglo pasado. Diego volvió a México y al parecer prometió que mandaría por ella y no la dejaría sola. Sin embargo, y por medio de las cartas, nos enteramos que apenas le enviaba unos francos y que a final de cuentas se olvidó de ella.

Hasta no verte Jesús mío

Esta obra se basa en la vida de una mujer oaxaqueña de principios del siglo XX, Josefina Bórquez, conocida en la novela como Jesusa Palancares. Jesusa siempre vive en un ambiente de pobreza, y durante su infancia en Oaxaca queda huérfana de madre. Cuando su padre se une a la Revolución mexicana, ella, que todavía era una niña, también se suma. Más tarde se casa con un militar y continúa en la Revolución. A pesar de su descontento por la violencia que recibe por parte de su marido, conoce a su lado todo México mientras luchan en la Revolución. Cuando su esposo muere, Jesusa se queda a vivir en la Ciudad de México. Allí trabaja como obrera en varias fábricas, como sirvienta y como lavandera. Se involucra sobre todo en actos religiosos y abraza la vida espiritual.

Elena Poniatowska conoció a Josefina una vez que la oyó hablar con otras mujeres mientras lavaban ropa. La entrevistó por varios años, durante los cuales Jesusa le contó toda su vida. Sin embargo, Poniatowska dijo que en su trabajo como editora quitó a los personajes y los hechos que no le eran útiles para su novela y lo que quedó fue un personaje ficticio que personifica las cualidades de la mujer real, que trasgrede la imagen tradicional pero no tiene que enfrentar situaciones extremas como una revolución. Jesusa se perfila como una mujer rebelde, combativa e independiente, como tuvo que serlo por la vida que llevó. Su vida fue difícil desde su niñez, en especial desde la muerte de su madre. Menciona en la novela: “Mi mamá todavía estaba viva cuando mi papá me hizo una muñeca de ardilla. Después nunca me volvió a hacer nada. Nunca más. Se hizo el sordo o todas las cosas le pasaron como chiflonazos” (18). Desde muy chica tomó las riendas de su casa. Cuando su padre llevó a una mujer a vivir con él, Jesusa, molesta, no le permite manejar el dinero. Cuenta que su papá le daba a ella el dinero y ella, a su vez, le proporcionaba una cantidad a la mujer para hacer el mandado. “La primera semana le di dos reales para que fuera a comprar el mandado. Esta quería que le diera el dinero a ella, pero como mi papá nos dijo que era una criada para cuidarnos a Emiliano y a mí, yo me hice cargo de recibir el dinero y de que la criada me diera el vuelto” (20-1). Y continúa: “Aunque yo estaba chica ya traía la malicia dentro [...] ¿cómo trae uno esa inteligencia? [...] entonces ese es un don que uno trae de nacimiento, ya es cosa que lleva uno dentro” (21). Jesusa tenía el pelo largo, hasta la cadera, y le gustaba mucho. Pero no le gustaba que los muchachos la torearan cuando se iba a bañar al mar y la llamaran Reina Sóchil. Así cuenta:

—Les voy a dar un garrotazo a esos hombres que me gritan así.

Yo no era bonita, era lo que menos tenía y he tenido. Que me dijeran la reina Sóchil era un dicho, una plática, pero que no me echaran flores ni me chulearan porque me daba vergüenza. Al contrario, yo más bien quería hacerle de hombre, alzarme las greñas, ir con los muchachos a correr gallo, a cantar con guitarra cuando a ellos les daban su libertad (*Hasta no verte* 70).

Más tarde conoce a Pedro y se casa con él. En un principio abusaba físicamente de ella, hasta que ella se rebela, se defiende y le pone un hasta aquí:

Pedro se volvió más bueno desde que lo balacé. Pero entonces yo fui la que me emperre. De por sí, yo desde niña fui mala, así nací, terrible, pero Pedro no me daba la oportunidad. La bendita revolución me ayudó a desenvolverme. Cuando Pedro me colmó el plato ya me dije claramente: “Me defiendo o que me maté de una vez”. Si no fuera mala me hubiera dejado de Pedro hasta que me matara (101).

Una vez que ella se defiende, Pedro deja de golpearla y hasta tiene menos amantes. Gracias a ella misma, logra obtener su tranquilidad y sigue su trabajo en la Revolución. Por su férreo comportamiento, Jesusa se parece mucho a otras mujeres presentadas en algunos cuentos de Poniatowska.

“Las lavanderas” y “Esperanza número equivocado”

Los cuentos “Las lavanderas” y “Esperanza número equivocado” de la colección *De noche vienes* presentan a mujeres inocentes, estoicas y trabajadoras. El primero narra la historia de varias mujeres y de las penurias que pasan para comer. Ellas van con su ropa a lavar al río, en las piedras y llegan cargando grandes bultos de ropa. Sobre esto, la autora escribe: “Las manos se inflaman, van y vienen, calladas; los dedos chatos, las uñas en la piedra, duras como huesos, eternas como conchas de mar [...] las lavanderas tienen el vientre humedecido de tanto recargarlo en la piedra porosa y la cintura incrustada de gotas que un buen día estallarán” (23). Doña Otilia, una de las mujeres, habla del hambre que pasaron en su pueblo el año pasado por la mala cosecha, “del hambre que tenían en el pueblo el año pasado, no dejaron nada para semilla” (23). Cuenta que se comieron todo lo que era para la siembra de este año y se pregunta cómo le harán para conseguir más. Ella es una de las mujeres que vive entre el campo y la ciudad. En el campo siembran y en la ciudad lavan ropa, limpian casas, venden comida en la calle, etc. Hace todo tipo de trabajos. Ella y las otras mujeres pertenecen al sector de la sociedad que aporta a la economía del hogar, pero a quien no se le reconoce su trabajo de manera oficial. En el cuento, otro personaje, doña Lupe, llega después de varios días de ausencia y les dice a las otras mujeres, mientras talla la ropa, que no había ido a lavar porque se murió su papá en su pueblo. Se los cuenta como de pasada, porque ninguna,

ni ella misma, deja de hacer su trabajo. La narradora nos dice: “Doña Lupe, con su voz de siempre, mientras las jícaras jalen el agua para volverla echar sobre la piedra, con un ruido seco, cuenta que su papá se murió (bueno, ya estaba grande) pero con todo y sus años era campanero” (24). A pesar de su tristeza, doña Lupe tiene que seguir trabajando para sobrevivir.

En el cuento “Esperanza número equivocado” encontramos a otra mujer perteneciente a otro grupo de la sociedad del que no se habla mucho: las sirvientas, esclavas de las familias ricas mexicanas. Es costumbre entre las mujeres de clase alta ir a los pueblos y conseguir a una muchacha que les ayude con todo el trabajo de la casa. A cambio de poder sacarlas de su pueblo, les dan a los padres de las chicas un dinerito para que se ayuden, es decir, las “compran.” Casi siempre se llevan a niñas de doce o trece años de edad y las mantienen en sus casas, sin darles educación, hasta que algunas de las jóvenes, las que tienen “suerte”, encuentran a un hombre y se casan. Si no lo hacen, entonces las tienen allí para toda la vida.⁹ En la trama del cuento, la “niña” Diana, la patrona de Esperanza, se pregunta por qué ella no se habrá casado, piensa que “tiene un rostro agradable, los ojos negros muy hundidos, un leve bigotito y una patita chueca. La sonrisa siempre a flor. Es bonita y se baña diario” (31). La descripción de Diana deja ver una actitud paternalista y clasista. Da a entender que bañarse a diario no es una actividad que hagan las sirvientas. Esperanza no ha crecido emocionalmente por vivir, desde muy joven, al servicio de esta familia. Sale de descanso solo un día a la semana. Se lee: “durante treinta años, los mejores de su vida, ha trabajado de recamarera. Solo un domingo por semana puede asomarse a la vida de la calle, a ver a aquella gente que tiene ‘su’ casa y ‘su’ ir y venir” (32-3), y ha tenido novios, pero no ha llegado a nada con ellos por la vergüenza que siente de su ocupación. Le dice a su patrona que de todos sus novios: “Uno era decente, un señor ingeniero, fíjese usted. Nos sentábamos el uno

⁹ Elena Poniatowska escribió el prólogo a un libro de Ana Gutiérrez titulado *Se necesita muchacha* (1983). Allí discute el fenómeno de las mujeres que dejan sus pueblos para trabajar como “sirvientas” en las casas de los ricos en Latinoamérica. Citando a Gloria Leff, señala que “en la ciudad de México, una de cada cinco mujeres que trabaja es sirvienta y la cifra va aumentando. En Chile la mitad de la población femenina económicamente activa se dedica al servicio doméstico, y en Perú las dos terceras partes de la fuerza femenina prestan servicio en casas particulares” (*Las indómitas* 142).

al lado del otro en una banca del parque y a mí me daba vergüenza decirle que era criada y me quedé silenciosa” (*Esperanza* 31). Después, cuando él le toca los pechos, ella, avergonzada, da por terminadas sus relaciones. Al final del cuento, Esperanza ha perdido la esperanza de casarse y de tener su vida propia. Seguirá trabajando de sirvienta “esclava” en esa casa hasta su vejez.

Conclusiones

Willy Muñoz señala que: “desde su posición axial el hombre construye un discurso que en la praxis está diseñado para perpetuar su hegemonía” (1992: 14). Pero estos textos demuestran que, en su gran mayoría, las mujeres, lejos de haber internalizado el discurso masculino y de mostrarse como seres indefensos y débiles, piensan y actúan de acuerdo con su realidad. El análisis de los textos testimoniales, junto con los ficticios, demuestra que las mujeres que dan sus testimonios en estas obras no se parecen a las mujeres ficticias creadas por algunos escritores ni cumplen con los parámetros del discurso patriarcal. Tampoco parecen seres abyectos, a pesar de que el discurso patriarcal haya creado la supuesta inferioridad de la mujer para excluirla del ámbito público. En su mayor parte, en estos textos, y tomando en cuenta que estas mujeres se enfrentaron a desastres naturales, conflictos políticos, situaciones extremas de hambre y frío, a revoluciones, a la pobreza y a vidas de mucho trabajo, vemos que ellas son empoderadas, independientes y activos miembros de la sociedad.¹⁰

Las obras de Poniatowska aquí analizadas dan la palabra y, por consiguiente, el poder, a aquellos que habían estado marginados en la historia. En estas obras se encuentra la materia prima que puede servir para llegar

¹⁰ No actúan, por contraste, como Dulce Rosa Orellano, personaje principal del cuento *La venganza* de Isabel Allende. Dulce, una reina de belleza, que a pesar de no ser tan bella se gana la admiración y respeto de la gente de su pueblo, se destaca por luchar y recuperarse después del asesinato de su padre, de la destrucción de sus tierras y de haber sido violada por Tadeo Céspedes, el villano del cuento. Hasta aquí el cuento parece reflejar a una mujer fuerte y luchadora, pero decepciona enterarse que después de muchos años Dulce se enamora de Tadeo y, al no poder vengar la muerte de su padre y la violación de la que fue víctima, se suicida. Esta representación tan estereotipada de una mujer que se desmorona al último momento no es congruente con la actitud valiente y emprendedora de la personaje. No se parece a muchas de las mujeres que encontramos en la obra de Poniatowska.

a una conclusión plausible de la cultura estudiada. Estas mujeres, lejos de comportarse como seres pasivos durante situaciones límite, en lugar de retraerse y esperar a que los hombres “las rescaten”, actúan y luchan como integrantes activas de la sociedad.

Si comparamos a las mujeres, “reales” y ficticias, creadas por la misma Poniatowska, vemos que comparten muchas características. Todas son valientes, emprendedoras, luchadoras, buenas madres y amantes. El análisis de las mujeres en estas obras muestra que cuando vemos cómo actúan, la imagen estereotipada y pequeña de la mujer cambia y muestra una gama mucho más amplia. O como diría Muñoz,¹¹ estas mujeres se parecen mucho a las representaciones de personajes femeninos creados por escritoras hispanoamericanas, “no son el reflejo de la figura construida por las expectativas culturales patriarcales” (221), son mucho más. Cada una de estas mujeres demuestra que el león... más bien, la leona, no es como la pintan.

¹¹ Muñoz analiza obras de escritoras y sus obras durante el siglo XX: Julieta Campos, Rosario Castellanos, Rosario Ferré, Luisa Valenzuela e Isabel Allende.

Obras citadas

- Allende, Isabel. "La venganza". *Cuentos de Eva Luna*. Diana, 12a. ed., 1995.
- Amar Sánchez, Ana María. "Las voces de otros, el género no-ficción en Elena Poniatowska". *Filología*. Vol. 25, No. 1-2, 1990: 161-74.
- Castellanos, Rosario. *El uso de la palabra*. Ediciones de Excelsior, 1974.
- Castillo, Debra. *Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. U of Minnesota P., 1998.
- . *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Connell UP., 1992.
- Cypess, Sandra M. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. U of Texas P., 1991.
- Goulart Berg, Eliana. *The Discourse of Cruelty and the Absurd and the Representation of Difference in the Theater of Women Playwrights in Latin America*. Diss. U of Wisconsin-Madison. UMI, 1998.
- Huertas Uhagón, Begoña. "El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet". *Cauce Centro virtual Cervantes*. No. 17. Web. 14 de febrero, 2017. http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce17/cauce17_11.pdf
- Jaggar, Alison. "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology". *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. Vol. 32. No. 2, 1989: 151-76.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Trad. Leon Roudiez. Columbia UP, 1982.
- McCoby, Michael. "El carácter nacional del mexicano". *Anatomía del mexicano*. Ed. Roger Bartra. Plaza y Janés Editores, 2002: 243-246.
- Miele de Guerra, María. "Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?". *Sociedad, cultura y literatura*. Comp. Carlos Arcos Cabrera. Flacso, 2009: 169-177.

- Muñoz, Willy. *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Editorial Pliegos, 1992.
- . *Polifonía de la marginalidad: La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Cuarto Propio, 1999.
- Oliver, Kelly. "Kristeva and Feminism". Center for Digital Discourse and Culture at Virginia Tech University 1998. Web. 12 de enero, 2017. www.cddc.vt.edu/feminism/Kristeva.html
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. 11ª ed., 1983.
- Picornell Belenguer, Mercè. "La recerca de la veu d'Elena Poniatowska. Cinquanta anys d'escriptura periodística compromesa i creativa". *Anàlisi* 31, 2004: 71-97.
- Poniatowska, Elena. *De noche vienes*. Editorial Grijalbo, 1979.
- . *Fuerte es el silencio*. Editorial Era, 16ª ed., 2004.
- . *Hasta no verte Jesús mío*. Ediciones Era, 33ª ed., 1997.
- . *La noche de Taltelolco: testimonios de historia oral*. Ediciones Era, 29ª ed., 1977.
- . *Las indómitas*. Seix Barral, 2016.
- . *Nada, nadie: las voces del temblor*. Ediciones Era, 1988.
- . *Querido Diego, te abraza Quiela*. Ediciones Era, 1978.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y de la cultura en México*. Imprenta Mundial, 1934.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo. "La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: 'Siguiendo el corte' y 'Guerra en el paraíso'". *Iberofórum*. No. 11, enero-junio, 2011: 57-82.
- Van de Poel-Knottnerus, Frédérique y J. David Knottnerus. "Social Life Through Literature: A Suggested Strategy for Conducting a Literary Ethnography". *Sociological Focus*. Vol. 27, 1994: 67-80.
- Zavala Orozco, Susana et al. "Los muertos de Tlatelolco". *The National Security Archive*. Web. 14 de febrero, 2017. <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB201/index2.htm>

Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa, poética y estrategias de descolonización

Diana Risk

Históricamente se ha concedido escasa atención a las escritoras chicanas¹ tanto en México, a pesar de su herencia cultural, como en el resto de Latinoamérica. Este es el caso de la escritora tejana Gloria Anzaldúa (1942-2004),² quien en 1979 propuso la idea de un feminismo radical³ en respuesta a la necesidad de representación que tenían las mujeres llamadas “de color” en círculos feministas de los Estados Unidos. El auge de la literatura femenina chicana de los últimos treinta años y la dirección que ha tomado deben mucho al activismo de pioneras como Anzaldúa, cuyos planteamientos teóricos sobre la subjetividad están bastante inspirados en nociones de la espiritualidad indígena. Su relevancia para las letras mexicanas es evidente porque, por un lado, en su obra actualiza el debate sobre la identidad mestiza, base a partir de la cual se construye el nacionalismo tanto mexicano como chicano; y, por el otro, revisa desde su perspectiva marginal la función represiva de algunos de los valores fundamentales de ambas culturas.

Anzaldúa trabajó varios géneros, entre los que destacan la autobiografía, la poesía, el ensayo y el cuento. En su aproximación a la labor creativa buscó alejarse de la escritura normativa al desarrollar un estilo híbrido que mezclara géneros y lenguajes como estrategia para ahondar en los temas que le son tan familiares: la marginación, la vida en la frontera y la condición

¹ El término chicano se usa en referencia a los mexicanos nacidos en los Estados Unidos. Anteriormente tenía una connotación negativa, pero fue adoptado por el Movimiento Chicano en la década de los sesenta para expresar orgullo por la identidad mestiza.

² Gloria Anzaldúa nació en una zona rural del sur de Texas cerca de la frontera con México. La familia se mudó a Hargill, en el mismo estado, donde pasó su niñez.

³ La idea se materializó con la publicación en 1981 de *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, coeditado con Cherrie Moraga. Para su segunda edición en 1983, el libro había vendido 86,000 copias.

mestiza. De allí que su estilo refleje un rechazo a los cánones occidentales que, como ella misma lo explica en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (en adelante *Borderlands*), resultan en un tipo de estética “individualista” y “dedicada a la validación de sí misma” (90).⁴ Así intenta mostrar lo que considera una “lucha” por “cambiar las disciplinas, cambiar los géneros, cambiar cómo la gente mira un poema, una teoría, o libros para niños”.⁵ Para ello construye un tipo de escritura que se caracteriza por la alternancia entre normas reconocibles y una forma libre que fluye aparentemente sin estructura y “como si tuviera vida propia”.⁶ Con esto también buscó reflejar mejor la “lucha que las mestizas tienen viviendo en la frontera [...] [c]uánto asimilarse a la cultura blanca y cuánto resistimos y corremos el riesgo de aislarnos dentro del barrio”.⁷ Sin duda la importancia de su obra trasciende de la originalidad literaria, la cual posee gran fuerza poética en su temática de enfoque social, a la profundidad teórica en su análisis sobre las identidades fronterizas, por lo que a tres décadas de la publicación de sus más conocidos trabajos sigue enriqueciendo el debate académico tanto en programas feministas y de género como de estudios hispanoamericanos en los Estados Unidos. Su obra ofrece una propuesta sólida y emotiva por un feminismo inclusivo que pueda develar en forma abierta y dar alivio al trauma histórico resultado de la discriminación sistemática que paraliza el desarrollo del individuo como ser humano. Y aunque su tema principal es la mujer de color dentro de una sociedad que privilegia a su mayoría blanca, para Anzaldúa la marginación toma otras formas más allá del género y la raza, si bien es cierto que sus efectos y las razones que la originan son similares. Por ello, partiendo desde su propia experiencia como “*queer*”, ya en sí una posición atrevida y abiertamente radical en el contexto conservador y homofóbico de su tiempo, examina las estructuras intraculturales que propician la victimización de algunos grupos o individuos por el grupo dominante.

⁴ En lo posible, he intentado traducir las ideas de Anzaldúa con el único fin de facilitar el conocimiento de esta escritora fuera de los círculos intelectuales que dominan el inglés.

⁵ En entrevista con Karin Ikas publicada en la segunda edición de *Borderlands* (232-233).

⁶ Reflexionando acerca de *Borderlines*, en el capítulo 6, “Tlilli, Tlapalli/The Path of the Red and Black Ink”, Anzaldúa describe como su libro “ha tenido mente propia escapando de mí e insistiendo en poner las piezas de su propio rompecabezas con mínima dirección de mi voluntad” (88).

⁷ *Ibid.*

La escritura, en particular su función formativa,⁸ es uno de los temas a los que Gloria Anzaldúa dedica su reflexión más aguda. Es a través del acto de escribir como se puede penetrar en zonas del subconsciente que están condicionadas por aspectos de la cultura que heredamos. En su obra más importante, *Borderlands*, desarrolla una poética claramente subversiva y muy personal en la que insiste en poner en práctica estrategias para lograr lo que en forma general llama “descolonizar la mente”. En ella realiza una introspección dirigida al encuentro de las raíces culturales donde se anclan la autonomía y vitalidad propias. A través de esa búsqueda reexamina mitos antiguos de algunas culturas mesoamericanas y disputa aquellos que degradaron el lugar de la mujer y establecieron la supremacía masculina. De allí que su reinterpretación se fije en las concepciones cosmogónicas que afianzaron el poder militarista y opresivo del universo azteca y que se transformaron bajo el proceso de sincretismo colonial. Como apunta Anzaldúa, la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, o Coatloapeuh para los indígenas, desciende de deidades relacionadas con la fertilidad y la tierra. En una de sus representaciones en la mitología azteca, Coatlicue es una deidad dual; sin embargo, considera que al aumentar el dominio de los aztecas quedó desplazada cuando estos convirtieron a Huitzilopochtli en su dios supremo:

Huitzilopochtli, el dios de la guerra, los guió al lugar (que después se convirtió en la ciudad de México) donde se posaba un águila con una serpiente retorcida en su pico. El águila simboliza el espíritu (como el sol, el padre); la serpiente simboliza el alma (como la tierra, la madre). Juntas, simbolizan la lucha entre lo celestial/espiritual/masculino y el inframundo/la tierra/lo femenino. El sacrificio simbólico de la serpiente a los “más altos” poderes masculinos indica que el orden patriarcal ya había abatido al orden femenino y matriarcal en la América precolombina (27).

A través de la reinterpretación de estos mitos fundacionales, Anzaldúa cuestiona su función en la estructuración de las relaciones de poder dentro

⁸ Para Anzaldúa no se puede separar la identidad lingüística de la étnica: “Si no tengo orgullo en mi lengua, no puedo tenerlo en mí” (81).

de la cultura mexicana. Subraya así el condicionamiento psíquico adquirido que es necesario desechar como parte de su idea de liberación o descolonización. En el capítulo “La herencia Coatlicue/The Coatlicue State”, imagina su encuentro con la diosa a través de un ritual que la introduce de manera simbólica en la serpiente que la representa. Para Anzaldúa, Coatlicue simboliza “una síntesis de la dualidad y una tercera perspectiva —algo más que la mera dualidad o la síntesis de la dualidad” (68). De manera evidente, el símbolo de esta deidad está en el centro de su teoría sobre la subjetividad mestiza. Sin embargo, también examina otros íconos femeninos que a la llegada de los españoles fueron adaptados al proceso sincrético que reemplazó a la civilización indígena e impusieron nuevas estructuras y mitos que mantuvieron el control patriarcal de la sociedad.

Cabe señalar que como muchos intelectuales chicanos, Anzaldúa identifica a la cultura azteca como originaria del suroeste de los Estados Unidos, la tierra de los Cochise.⁹ El documento con el que valida esta interpretación es el Códice Ramírez, descubierto en 1856 pero escrito casi 300 años antes. Su título completo, *Relación del origen de los indios que habitan en la Nueva España según sus historias*, subraya su importancia legitimadora de la presencia mexicana en la tierra de sus ancestros. Como es obvio, el dato no puede ser más ilustrativo para la apreciación de la perspectiva de Anzaldúa, quien desarrolla su examen teórico partiendo de la recuperación de la raíz amerindia, históricamente devaluada desde la perspectiva occidental. En este punto, es necesario ampliar la mirada a Anzaldúa en el contexto de su circunstancia histórica, inmersa dentro del periodo de reafirmación de la identidad chicana. Las referencias a la mitología mexicana, como en el caso de Coatlicue, la Llorona o la Virgen de Guadalupe, al igual que las históricas, como la figura de Malinche, no son exclusivas de la obra de Anzaldúa, sino emblemáticas en la cultura chicana, rica en expresiones artísticas de los íconos populares de México. Pero la abierta apropiación de esa herencia fundacional del nacionalismo mexicano, aunada al sentimiento de orgullo por las raíces amerindias dentro del arte chicano, es la parte más visible

⁹ En *Borderlands*, Anzaldúa ubica 1168 d. C. como el año en que partieron los Cochise hacia la parte central de México (en este país, se les conocen bajo el nombre de apaches). Menciona que “las lenguas uto-aztecas se derivan de la lengua de los Cochise”, y que en náhuatl, la lengua de los aztecas, aztecas significa “gente de Aztlán” (26).

del legado de transformación cultural que el Movimiento Chicano significó para la comunidad mexicana de los Estados Unidos a partir de los años sesenta.

En el contexto del Movimiento Chicano

El Movimiento, como se le llamó simplemente, fue precedido por una notable toma de conciencia comunitaria que se inició después del fin de la Segunda Guerra Mundial.¹⁰ Antes, la población mexicana de los Estados Unidos, segregada históricamente, al igual que la población afroamericana, estaba formada en gran parte por campesinos pobres, muchos de ellos migrantes de temporada, obligados, junto con sus familias, a seguir cosechas en varios estados, por lo que permanecían con bajo grado de escolaridad. La familia de Anzaldúa era parte de esta población. Los mexicanos nacidos en los Estados Unidos no se sentían parte del tejido nacional a pesar de que como comunidad provenían de familias que por generaciones habían vivido en lo que hoy es el suroeste del país. La situación cambió cuando los veteranos de herencia mexicana encontraron la misma discriminación racista que dejaron a su regreso de la guerra (1939-1945). Entonces, embestidos de una mayor seguridad acerca de sus derechos cívicos, “se negaron a aceptar la descarada segregación antihispana que había sido la norma por generaciones” (J. González 170) y se organizaron para pelear por sus derechos cívicos. Esto dio como resultado una actividad política significativa, aunque sus logros no fueron abundantes en los años cincuenta.¹¹ Sin embargo, debido a que una década después las condiciones de segregación todavía persistían (104), la estrategia de chicanos y chicanas tomó un camino más agresivo en cuanto a la acción política. Hasta ese entonces los mexicanos nacidos en los Estados Unidos habían sido una comunidad invisible para

¹⁰ De acuerdo con Juan González, 375,000 mexicoamericanos sirvieron activamente en las fuerzas armadas y muchos de ellos en zonas de combate. Solo en Texas hubo cinco que ameritaron reconocimiento con medallas de honor del Congreso (103).

¹¹ Se consiguieron algunos puestos de representación política y decisiones favorables en casos que fueron llevados a corte a nivel local. Sin lugar a dudas, la formación del GI Forum, una organización dedicada a la defensa de los derechos de los veteranos, fue uno de los mayores logros de este período y precedió a otros intentos exitosos de organización para hispanos.

la mayor parte del país, privada de oportunidades de ascenso social y de educación, y carente de organizaciones y representación política. La familia Anzaldúa ejemplifica bien ese pasado.

Desde el fin de la guerra entre México y los Estados Unidos, la población mexicana que permaneció pasó a ser una minoría indeseable para los colonos blancos recién establecidos en la región, llamados comúnmente “anglos”, más por el uso del inglés que por su origen. Es evidente que para las generaciones de mexicanos del “otro lado”, la división fronteriza ha tenido un carácter relativo, pues no ha logrado cortar las venas culturales que manan de la cultura mexicana, principalmente el idioma. A esto hay que agregar que desde la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, la comunidad chicana ha sido reinyectada de manera recurrente por nuevas olas de connacionales que en diversos periodos de la historia han emigrado al norte (J. González 96). En suma, a más de 100 años de la invasión de los territorios mexicanos por la Unión Americana, para la generación de Anzaldúa la división política entre ambos países no había cortado los lazos de la comunidad con su cultura de origen ni tampoco hubo intentos de asimilarla. Esta siguió viva aunque bajo condiciones que la marcaron para siempre como una cultura fronteriza. La frontera que Gloria Anzaldúa retrata en sus obras se basa en experiencias tanto personales como comunes que muestran el efecto del abandono producido por la larga historia de racismo que ha dividido a su población y ha deshumanizado a gran parte de ella, como menciona en *Borderlands*:

Las fronteras se hacen para definir los lugares que son seguros e inseguros, para distinguir a *nosotros* de *ellos* [...] Sus habitantes son los paria [sic], los prohibidos. Los *atravesados* viven aquí: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los cruzados, los mestizos, los mulatos, los medio sordos; en suma, aquellos que cruzan, que atraviesan, o traspasan los confines de lo “normal”. Los gringos en el suroeste de los Estados Unidos consideran a los habitantes de las fronteras como transgresores, como extranjeros tengan documentos o no, sean chicanos, indios o negros. No entren, los transgresores serán violados, mutilados, estrangulados, gaseados y baleados (24).

Es evidente que la discriminación, el abuso, la violencia y la criminalización han sido una experiencia común para esta población fronteriza diseminada a lo largo de un territorio vasto, a veces indeterminado, que comprende principalmente California, Arizona, Nuevo México y Texas, pero que no excluye al resto de lo que por 300 años marcó la colonización hispana.¹² En su historia, llena de episodios racistas, participó un sistema de justicia que privilegiaba al anglo y contra el que no tenía recursos para defenderse. No obstante, para 1960 la comunidad mexicana se había urbanizado rápidamente y dos tercios de su población vivían en ciudades como Los Ángeles, San Francisco, El Paso, San Antonio y Alburquerque, con una edad media de diecinueve años (M. Gonzales 191-193). El Movimiento inició a miles de jóvenes de herencia mexicana, como Anzaldúa, hacia la autoafirmación de su identidad cultural en una lucha inspirada por los líderes afroamericanos y por su Movimiento de los Derechos Civiles, el cual se extendió con fuerza en gran parte del país en rechazo a las políticas de opresión, explotación y discriminación racial del Estado.

La participación política de Gloria Anzaldúa comenzó dentro del Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (MEChA), que surgió en 1969 con el objeto de incluir a las nuevas generaciones de jóvenes en la lucha por la igualdad socioeconómica, a través del logro de mejores oportunidades en la educación y mejor representación política. Antes de 1969, el Movimiento era apenas el conjunto de varias luchas aisladas de regiones y sectores que tenían diferentes prioridades.¹³ Organizaciones como MEChA formaron la base del Movimiento Chicano y fueron los agentes de la regeneración cultural que experimentó aquella población de mexicanos, incomunicada entre sí hasta entonces y dispersa a lo largo de varios estados (M. Gonzales). El hecho que desde un principio amalgamó al Movimiento permitió la creación del llamado Plan Espiritual de Aztlán,¹⁴ el cual establecía metas

¹² El territorio incluía Nevada, Utah y partes de Oklahoma, Colorado y Kansas.

¹³ Entre estas organizaciones estaba el famoso UFW (United Farm Workers), un sindicato de trabajadores de la agricultura fundado por Dolores Huerta y César Chávez para mejorar las condiciones de trabajo de los trabajadores del campo, incluyendo sus salarios. Otras tenían objetivos como conseguir garantías de derechos humanos, de representación judicial y política, programas sociales y oportunidades para una mejor educación.

¹⁴ Presentado en Denver en 1969 frente a las diversas organizaciones de mexicoamericanos de todo el país en la primera conferencia de liberación de jóvenes chicanos. Fue escrito por el poeta Alberto Baltazar Urista Heredia, "Alurista"; y Rodolfo "Corky" Gonzales.

claras de nacionalismo y autodeterminación (Acuña 310) y reclamaba derechos reales para la comunidad chicana al ubicar la legendaria Aztlán, origen mítico de los aztecas, en un punto dentro del suroeste de los Estados Unidos, como indicaba el Códice Ramírez. El Plan, además, promulgaba al término “chicano” como símbolo de resistencia (Acuña 308). De esta manera, la identificación de un origen, que el Plan usó como estrategia, logró unificar las diversas facciones que perseguían por separado sus objetivos. Comentando sobre su relevancia, el investigador Lee Bebout sostiene que en el Plan Espiritual de Aztlán la función del mito del origen fue esencial para la creación de una narrativa que hizo posible no solo organizar, sino también legitimar, los esfuerzos dentro del Movimiento.¹⁵ Sin embargo, la narrativa nacionalista del chicanismo ya se venía forjando desde años atrás y precisamente fue uno de los coautores del Plan, Rodolfo “Corky” Gonzales, quien ayudó a poner las bases con la publicación de su poema “Yo soy Joaquín”, como lo comenta la misma Anzaldúa en *Borderlands*:

Los chicanos no sabíamos que éramos un grupo diferente hasta 1965 cuando César Chávez y los trabajadores de la agricultura se unieron y *Yo soy Joaquín* fue publicado y se formó el partido *La Raza Unida* en Texas. Con ese reconocimiento, nos convertimos en una comunidad distinta. Algo trascendental sucedió al alma chicana —tomamos conciencia de nuestra realidad y adquirimos un nombre y un idioma (el español chicano) que refleja nuestra realidad. Ahora que teníamos un nombre, algunos de los pedazos fragmentados empezaron a acomodarse —quiénes éramos, qué éramos, cómo habíamos evolucionado. Comenzamos a entrever lo que podríamos ser con el tiempo (85).

Un aspecto importante derivado de la reflexión social fue el rechazo a los programas de asimilación que menospreciaban su herencia mexicana y que impactaban de manera negativa la experiencia escolar de los niños chicanos. Anzaldúa y muchos jóvenes más entendían lo que tal asimilación había significado:

Recuerdo cuando me encontraban hablando español en el recreo —eso valía tres golpes de regla filosa en los nudillos de los dedos, recuerdo haber sido

¹⁵ En su libro *Mythohistorical Interventions: The Chicano Movement and its Legacies*.

enviada a una esquina del salón por “responder” a la maestra anglosajona cuando todo lo que intentaba hacer era decirle como pronunciar mi nombre. “If you want to be American, speak ‘American’. If you don’t like it, go back to Mexico where you belong” (75).¹⁶

Y a pesar de que los cambios esperados no llegaron pronto, ya que en realidad los políticos daban poca atención a una minoría tan pequeña en aquel entonces,¹⁷ el Movimiento Chicano se convirtió en una revolución cultural que transformó de manera radical la experiencia mexicoamericana dentro de los Estados Unidos. Desde los primeros años el activismo estuvo acompañado de una intensa investigación historicista que expuso a todas luces las prácticas de marginación sistemática contra el chicano que hasta donde había memoria caracterizaron su relación con la cultura dominante. Los académicos chicanos se dieron a la tarea de rescatar los documentos existentes, incluyendo el material oral que quedó al margen de la versión oficial de la historia de la frontera. Abundan las experiencias de desposesión, desplazamiento y violencia que acompañaron la rápida colonización del *anglo* en los territorios mexicanos. La literatura y el registro histórico, social y cultural de aquellas poblaciones abandonadas por ambos países debían buscarse también en los corridos, las baladas y los testimonios que sobrevivieron por mucho más de un siglo y que nunca han dejado de transmitirse en español. En *Borderlands*, Anzaldúa utiliza un plano autobiográfico, aunque no del tipo convencional, en el que introduce múltiples voces, poetas, cantantes, vecinos y familiares que elevan el texto de lo individual a lo comunitario y de la autobiografía al ensayo histórico, donde las vivencias humanas, a través de la poesía, la canción o el testimonio, sustituyen a las referencias académicas que han construido la versión “blanca” de la historia de la frontera.

Es evidente que desde los inicios del Movimiento participaron hombres y mujeres, y mientras en México literatos y académicos tenían su

¹⁶ Traduje la primera parte de la cita pero me pareció que las últimas dos líneas deben mantenerse en la lengua y el tono del hablante.

¹⁷ Mientras que la población afroamericana en el censo de 1970 era de 22.6 millones, un 11% del total del país, la de origen mexicano era de 4.5 millones y constituía una minoría regional (Acuña 328).

atención puesta en las innovaciones vanguardistas del *boom*, los jóvenes chicanos, sus intelectuales y artistas, se esforzaron en rescatar, reconstruir y preservar, por un lado, lo mexicano de su identidad de los archivos con polvo de hacía por lo menos 150 años y, por el otro, lo más auténticamente amerindio que les correspondía y que se remontaba a siglos atrás. Se trataba de legitimarse en la tierra de sus ancestros y validar sus raíces, entre ellas la lengua. Para Gloria Anzaldúa no hay un aspecto más determinante de la identidad que aquella, por lo cual dedica un capítulo entero de *Borderlands*, “Cómo amansar una lengua salvaje”,¹⁸ al tema del habla chicana, y concluye que la función de la lengua es la de cohesionar y solidificar la identidad. En este ensayo “autohistórico”, como le llamaría Anzaldúa, en el que describe los muchos dialectos que como habitante fronteriza y multicultural necesita utilizar, incluyendo el “*slang*” pachuco, también comenta su sorpresa cuando en 1960 leyó por primera vez una novela chicana y no podía creer que se pudiera escribir y publicar en esa lengua. Tenía apenas dieciocho años:

Quando leí *I am Joaquín* me sorprendió ver impreso un libro bilingüe de un chicano. Cuando vi poesía escrita en *Tex-Mex* por primera vez, un sentimiento de pura felicidad me iluminó. Sentía que verdaderamente existíamos como comunidad. En 1971 cuando empecé a enseñar en la preparatoria a estudiantes chicanos, traté de acompañar los libros requeridos con obras de chicanos, solo para conseguir que el director me regañara y me lo prohibiera. Alegó que se suponía que debía enseñar literatura “americana” e inglés. Bajo el riesgo de ser despedida hice jurar a mis estudiantes y añadí secretamente cuentos chicanos, poemas y una obra de teatro (82).

Los símbolos chicanos fueron fundamentales para el impulso y alcance del Movimiento. Entre los más visibles estuvieron los de la Asociación de Agricultores (UFW, por sus siglas en inglés) de César Chávez y Dolores Huerta, que utilizaban emblemas atractivos y poderosos como un águila azteca geométrica negra sobre un lienzo rojo o a la Virgen de Guadalupe para multiplicarlos en sus carteles y banderas. Diversos artistas chicanos

¹⁸ En inglés, *How to Tame a Wild Tongue*.

pusieron su talento al servicio de la creación de corridos, piezas teatrales, poesía, y arte gráfico con simbología eficaz que mostraba la posición de rechazo a las llamadas políticas de asimilación gubernamentales (Suárez 180), todo lo cual hacía evidente que algo fundamental había sucedido en la apreciación del chicano por su cultura, como comentaba José Ángel Gutiérrez, fundador de la Mexican American Youth Organization (MAYO):¹⁹ “no queríamos asimilarnos con los anglos; más de cien años de asimilación no habían traído justicia, ni nada similar a la igualdad” (Suárez 191).

No hay duda de que los chicanos de la década de los sesenta “reindigenizaron” su cultura al restablecer lazos con la mexicana. En este sentido, son una arteria vital conectada al nacionalismo de Vasconcelos, Rivera, Orozco, Kahlo, Castellanos y muchos otros. Pero además con el tiempo han seguido nutriéndose de lo más esencial de la hermandad latinoamericana: José Martí, Julia de Burgos, Ernesto Guevara y Violeta Parra, por mencionar algunos. Sin embargo, en México no hubo una conciencia de solidaridad con el Movimiento Chicano. Irónicamente la figura del pachuco que el chicano Luis Valdez hizo célebre en teatro con el debut de *Zoot Suit* en 1979 y luego en cine, se convirtió en un lente que de cierto modo limitó la comprensión de la problemática chicana. El pachuco se convirtió en el modelo de marginado que despertaba burla y desprecio, actitudes que hacían evidente también el grado de alienación que sufría el chicano en ambas culturas. La escritora Elena Poniatowska comenta que es a través de esa figura que los mexicanos tienen una primera oportunidad de ver a la sociedad de connacionales que quedó del otro lado; en los años sesenta, dice, los pachucos “se movían en una tierra de nadie: eran mexicanos de segunda y americanos de quinta clase” (39). Y sobre la interpretación de Luis Valdez, Poniatowska también observa que:

Con “Zoot Suit”, los mexicanos se dieron cuenta de la contribución que el movimiento de teatro chicano ha dado a la búsqueda de la identidad chicana, ya que el “Teatro Campesino” no fue solamente el inicio para la película de Valdez, sino también para la reafirmación chicana, la lucha chicana por reconocimiento, la lucha política y humana hacia su liberación. En cuanto a la película, “Zoot Suit” dio una visión de los chicanos que los mexicanos ni

¹⁹ Mexican American Youth Organization (Organización de Jóvenes Mexicanoamericanos).

siquiera sospechaban, porque los chicanos no eran, y todavía no son considerados parte de nuestra cultura (37).

En el primer capítulo de *Borderlands*, Anzaldúa abre con su “autohistoria”. Esta revela la conciencia latente de un pasado con el que la condición de opresión presente no hace fácil reconciliarse. Desde la explotación y el genocidio indígenas por los primeros europeos a la desposesión del mestizo por el *anglo* y sus prácticas de racismo sistemático: el desplazamiento, el acoso y los linchamientos de mexicanos para arrebatarles la tierra. Y en el contexto contemporáneo, la segregación social, las redadas y las deportaciones de trabajadores del campo, de las que la comunidad es diariamente testigo. El testimonio ha sido una de las estrategias que han servido a los escritores como Anzaldúa para reconstruir la identidad chicana y validar su derecho a la tierra nativa de sus ancestros. Sus raíces tejanas se extienden por seis generaciones y preceden a la llegada del *anglo*; por lo tanto, la memoria familiar constituye un documento oral que la autora utiliza con frecuencia para ahondar en lo que caracteriza a la experiencia chicana en los Estados Unidos: “fuimos arrancados de nuestras raíces, truncados, destripados, desposeídos y separados de nuestra identidad y nuestra historia” dice en este capítulo significativamente titulado “The Homeland, Aztlán (La patria natal Aztlán)”²⁰ y subtulado “El otro México”, tomando un verso del grupo musical Los Tigres del Norte. En él describe varios episodios ejemplares, como la escalada de violencia que en 1915 vio la formación de grupos de vigilantes blancos que comenzaron a linchar chicanos: “Cien chicanos fueron asesinados en cosa de meses, familias enteras linchadas. Siete mil huyeron a México, dejando sus pequeños ranchos y granjas” (30). Lo que vino después, apunta, fue la presencia militar en la región, 20,000 soldados, lo que para ella aseguró el control angloamericano pero fomentó el odio racial. También introduce la voz de su madre, quien narra cómo se empobreció la familia después de una serie de vicisitudes comunes entonces para una población tan vulnerable como la de ella:

“La sequía golpeó al sur de Tejas”, me dice mi mamá. *La tierra se puso bien seca y los animales comenzaron a morir de sé. Mi papá se murió de un heart attack dejando a mamá pregnant y con ocho huercos, with eight kids and with*

²⁰ La palabra *homeland* puede traducirse también como “nación” o “tierra natal”.

one on the way. *Yo fui la mayor, tenía diez años.* The next year the drought continued y *el Ganado* [...] *panzas blancas* ballooning to the skies. *El siguiente año* still no rain. *Mi pobre madre viuda* *perdió* two thirds of her *ganado*. A smart *gabacho* lawyer took the land away *mamá* hadn't paid taxes. *No hablaba inglés*, she didn't know how to ask for money to raise the money. My father's mother, Mama Locha also lost her *terreno* (30).

Su historia continúa describiendo cómo la familia perdió todo, hasta el derecho de visitar la tumba del abuelo en el cementerio familiar, el cual fue tomado y cercado: "Hoy todavía está cerrado con candado. El letrero dice 'Keep out. Trespassers will be shot'".

La "autohistoria", o reflexión histórica con base autobiográfica, que Anzaldúa desarrolla en *Borderlands* logra profundizar sobre el proceso que convirtió a la comunidad chicana en extranjeros en su propia tierra y cuyo efecto continuó por generaciones. Su perspectiva es necesaria para dar voz a la experiencia de la mujer, históricamente silenciada. Al respecto Poniatowska reconoce que ser chicano no es fácil, pero ser chicana es todavía peor. Y si es difícil ser escritor mucho más lo es para una chicana que escribe en los Estados Unidos. Solo hay que ver, dice, los nombres de las editoriales que las han publicado.²¹ Añade que: "[u]na chicana en los Estados Unidos se lleva lo peor de las dos circunstancias... exactamente como en los campos, su día de trabajo es dos veces más duro" (44). No obstante, es importante señalar que la literatura femenina en los primeros años del Movimiento estaba alineada a las estrategias impuestas por los líderes y, de acuerdo a la crítica chicana Sonia Saldívar-Hull, ayudó a cuestionar la historia oficial angloamericana desde una conciencia revolucionaria, que llevó a las escritoras chicanas a exponer la injusticia desde experiencias personales y poner así en tela de juicio los mitos supremacistas del sistema. Saldívar-Hull opina que las más fuertes críticas venían de pioneras como Elizabeth Martínez²² y estaban contextualizadas dentro del marco del

²¹ *Kitchen Table/Women of Color Press* y *El Fuego de Aztlán* son algunas.

²² Elizabeth Martínez cofundó el diario *El Grito del Norte* en 1968, en el que publicó por cinco años, con ayuda de un grupo compuesto en su mayoría por mujeres, entre ellas Enriqueta Longeaux Vázquez, pero además fue una de las primeras en abordar el tema de la liberación de la mujer chicana dentro del movimiento.

capitalismo y sus efectos. También Enriqueta Longeaux Vázquez ahondó sobre la conexión del capitalismo y el racismo, con reflexiones sobre el Ejército, la Iglesia y la sociedad “gringa” (Acuña 309). En ese contexto, las primeras activistas chicanas carecían de una agenda feminista y ante todo respondían a una necesidad básica de tener un lugar dentro de la cultura hegemónica. Para Saldívar-Hull no se había reflexionado aún sobre el hecho de que esa cultura a la que se quería asimilar había sido por siglos la fuente ideológica de exclusión y segregación para las culturas negra, amerindia y mestiza dentro y fuera de los Estados Unidos. Esto significa que en este punto no se había cuestionado la noción de la función civilizadora de la Conquista española por una raza supuestamente superior, lo que por naturaleza devalúa a las otras razas. Un ejemplo es la escritora y activista Ángela de Hoyos²³ (18), quien expresó a través de la poesía su protesta contra el rechazo de esa sociedad blanca a la que siente derecho a pertenecer, pero que lejos de asimilar al mexicano le ha negado la igualdad dentro de ella. Aun así, la rebeldía de Hoyos y otras pioneras en este primer momento del feminismo chicano se manifestó en publicaciones que usaban la lengua “mestiza” del mexicano, que había sido despreciada y censurada por puristas tanto del inglés como del castellano. De esta forma, se arremetía contra uno de los tabús que habían servido como elemento discriminatorio contra este grupo desde las instituciones educativas.

La conciencia de la mujer chicana experimentó una rápida madurez a partir de la década de los setenta. A falta de modelos propios y frente a aquellos incompatibles que ofrecía la cultura anglosajona, muchas chicanas de la época encontraron una importante afinidad con la literatura de las escritoras afroamericanas, para quienes tampoco existían modelos culturales que las representaran. Ambas expresaban las limitaciones de la teoría y literatura contemporáneas de los sesenta y los setenta para explicar y compartir las experiencias personales. A esto se une el que el nuevo nacionalismo chicano se contraponía frente a la supremacía angloamericana

²³ Ángela de Hoyos fue una activista desde finales de los sesenta y durante los setenta. Además, participó con Texas Farm Worker Union. Autopublicó su colección de poemas *Chicano: Poems from the Barrio* en 1975.

inspirándose en una sociedad imperialista como la azteca. Y si bien el Plan de Aztlán había amalgamado con solidez al Movimiento, también marcó la dirección que tomaría el feminismo chicano como respuesta a su retórica fuertemente masculina. El Plan había dejado claro que en lo concerniente a la participación de la mujer chicana, se mantenían vigentes los papeles tradicionales que la relegaban a la subordinación pasiva, a pesar de la superioridad moral que se asociaba al papel de madre venerable. De acuerdo con el historiador Lee Bebout, “las narrativas nacionalistas que ofrecían un potencial liberador para los chicanos, reinscribieron la subordinación de género sobre las chicanas, enmarcando el feminismo como antitético al nacionalismo cultural” (108). En otras palabras, la mujer chicana que participó hombro a hombro con sus compañeros en cada etapa del Movimiento, tenía que enfrentarse contra la ideología abiertamente machista que en la mayoría de los casos empezaba dentro de su propia familia. La misma Dolores Huerta tuvo que luchar contra los prejuicios de los miembros del Movimiento que ella y César Chávez fundaron, pero además, como señala el periodista Ray Suárez, tampoco la Iglesia estaba “completamente preparada para su visión expansiva del papel de la mujer en el movimiento de los trabajadores del campo” (188). Así, menciona una ocasión en la que el sacerdote que había trabajado muy de cerca con Huerta en la organización de los trabajadores, le sugirió que se fuera a su casa y se ocupara de sus hijos. Pero como en el caso de Dolores Huerta, la inconformidad de estas mujeres contra el sistema les había dado una voz y agenda propias. Hablando de la relación de hostilidad contra su propia madre y las tradiciones de obediencia y sumisión que esta reforzaba, Anzaldúa explica en *Borderlands* su rebeldía contra la “tiranía” de la cultura. No era la única, muchas chicanas que comenzaban a romper tabús en ese tiempo tenían que decidir entre la lealtad a la tradición o su deseo por realizar carreras que sus propias madres y abuelas jamás vieron como opciones posibles. Trataban de reafirmarse y abrirse paso dentro de una sociedad excluyente en más de un frente y muchas de ellas encontraron apoyo para su autoafirmación en el estudio de la teoría feminista, el análisis marxista y los estudios culturales y poscolonialistas (Torres 13). Para la mujer anglosajona no fue tampoco fácil enfrentar ese mundo patriarcal, pero para las chicanas los obstáculos se complicaban en el contexto de

la discriminación racial. No ayudaba la solidaridad que muchas mujeres sentían hacia las tradiciones, machistas o no, de su cultura. Abandonarlas no era una opción fácil y atreverse a cuestionarlas, como lo hicieron algunas, fue juzgado como una transgresión dentro del Movimiento. Con el calificativo de “malinchistas” se les acusó de traicionar a sus compañeros y a su cultura, lo que, como apunta Lee Bebout, ilustra una vez más la importancia del uso del mito en la fundación del nacionalismo chicano, que en este caso acudió al simbolismo de la Malinche, la esclava india de Cortés, como el de una Eva destructora de toda una civilización. Por fortuna, muchas siguieron adelante en el intento por conseguir la igualdad, y para Gloria Anzaldúa su persistencia dio frutos:

Le llamo “El Movimiento Macha”. Una marimacha es una mujer segura de sí. Así es como se les decía a las lesbianas, mitad y mitad. Eras diferente, eras queer, no eras normal, eras marimacha. Yo había estado presenciando a todas estas escritoras chicanas, activistas, artistas y profesoras que eran muy fuertes y por lo tanto muy marimachas. Entonces lo nombré “El Movimiento Macha” [...]. Lo que se puede decir es que en los sesenta y al principio de los setenta los chicanos llevaban los controles. Eran los que estaban bajo la luz, después en los ochenta y noventa las mujeres se han hecho visibles.²⁴

La metáfora del puente

Fue precisamente a finales de la década de los setenta que las escritoras chicanas Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga publicaron lo que puede llamarse su manifiesto feminista “de color”, en el que se solidarizaban en especial con la experiencia amerindia y afroamericana. El hecho era, como ellas mismas lo subrayaron, radical, y marcaba el rompimiento con el grupo de feministas blancas que en su mayoría practicaban un tipo de feminismo “monolítico”, del cual se sentían rechazadas. La conceptualización de su perspectiva fue expuesta en la obra *This Bridge Called my Back (Este puente llamado mi espalda)* (en adelante *This Bridge*), compuesta por ensayos, poemas e historias personales de varias autoras no representadas bajo el feminismo

²⁴ En entrevista con Karin Ilkas (229). Ver nota 4.

hegemónico, que crearon esta antología publicada en 1979. La obra proponía la necesidad de tomar conciencia desde un feminismo que abordara de frente también los aspectos de raza, clase y orientación sexual. Así, Moraga y Anzaldúa abrían un nuevo enfoque hacia la complejidad del tema de la marginación en culturas ya de por sí marginadas, que no solo trascendía el alcance del Movimiento Chicano, sino que se caracterizaba por su naturaleza inclusiva fuera del marco puramente político. La obra evita antagonizar un “nosotras” y un “ellos” y usa la metáfora de *bridge*, en español puente, como un símbolo de unión, un paso o vía que se abre en dos direcciones: abrirse a otros requiere abrirse hacia una misma, lo que al final lleva a una autoafirmación. Desde un principio es claro que el libro opera en diferentes niveles para los diferentes mensajes, uno de ellos, el de prestar apoyo frente a la marginación compartiendo experiencias similares. Pero también hay otro de activismo político y otro psicológico, que intentan reconocer, exponer y aliviar el impacto brutal y opresivo de la marginación. En el prefacio a la segunda edición de 1983, escrito en medio de una etapa política crítica, marcada por la violencia de las guerras en Centroamérica y de otros conflictos que arrojaron cientos de miles de inmigrantes,²⁵ Moraga subraya la necesidad de unión entre mujeres de color de cualquier región donde grupos dominantes ejercen supremacía sobre otros. También afirma que no se pueden aislar los aspectos puramente feministas que las mujeres de todas estas regiones enfrentan y propone crear un movimiento de dentro hacia fuera, es decir, invita a mirarse a uno mismo en profundidad y a estar dispuesta a romper la tendencia a la privacidad “que nos atrasa y nos mantiene alejadas entre sí”. En su testimonio titulado “La Güera”, Moraga propone que para combatir la opresión se debe comenzar con el oprimido, en este caso ella misma, quien se atreve a preguntar hasta qué punto ha internalizado su opresión contribuyendo a su propia alienación y hasta qué punto ha sido ella misma un opresor. Para Moraga, quien heredó el color blanco de su padre anglosajón, el punto que la hace solidaria con su madre, una mujer de color, no es la discriminación racial sufrida por esta, sino su propia experiencia como lesbiana. Moraga, Anzaldúa y otras llegaron a la

²⁵ Moraga menciona también la represión en Chile, Sudáfrica y Filipinas; la guerra en Beirut; y la invasión de Granada.

conclusión de que no se puede teorizar el miedo o la vergüenza de los pedazos de memoria con los que se crece ni tiene caso razonar sobre lo que no es racional. Claramente, el propósito es sanar y ser entero.

Por su parte, Anzaldúa también pone énfasis en la necesidad de una transformación interior como parte del activismo que abraza la espiritualidad y busca la superación y el fortalecimiento del alma. En su prefacio a *This Bridge*, afirma que “[m]uchas de nosotras estamos empezando a darnos cuenta que no estamos enteramente a la merced de las circunstancias ni están nuestras vidas completamente fuera de nuestras manos. Que si nos ponemos en posición de víctimas seremos víctimas”. *This Bridge* identifica a “la escritura” como estrategia para comunicar los fenómenos que como el racismo y la homofobia involucran de manera profunda aspectos psicológicos y espirituales. En esta obra Anzaldúa publica un documento notable que en apariencia es un ensayo, “Hablando en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas”. En él expone con claridad la idea central: “el acto de escribir es el acto de hacer alma, alquimia. Es la búsqueda de nuestro ser, del centro de nuestro ser, el cual nosotras las mujeres de color hemos llegado a considerar como ‘lo otro’, —lo oscuro, lo femenino. ¿No empezamos a escribir para reconciliarnos con ese otro?” (169).

Y añade más adelante, “escribo porque tengo miedo a escribir pero tengo más miedo a no escribir”. El enfoque de esta antología se centra en el oprimido como punto de partida y no en las características externas o en su medio; por lo tanto, se hace necesario encontrar una forma de expresión que comunique lo que la poeta Chrystos, coautora dentro de la antología, llama una “teoría en la carne”: “una donde las realidades físicas de nuestras vidas [...] se funden para crear una política nacida de la necesidad [...] Nos interesa perseguir una sociedad que usa experiencias de la carne y de la sangre para concretar una visión que puede comenzar a sanarnos” (23).²⁶ Moraga lo explica así: “hemos dejado que la retórica haga el trabajo de la poesía. Hasta la palabra opresión ha perdido su poder. Necesitamos un nuevo lenguaje, mejores palabras que puedan describir más de cerca el

²⁶ En inglés, la autora dice “a vision that can begin to heal our ‘wounded knee’”. Wounded Knee es un lugar donde ocurrió una masacre indígena y en este caso se usa como ejemplo de una memoria de la que es necesario sanar, de allí que el “nos” en mi traducción es un nosotros que se refiere a una comunidad históricamente oprimida.

miedo y la resistencia hacia cada uno; palabras que no suenen siempre a dogma” (30).

Como resultado, la escritura radical que surge de esta necesidad es por naturaleza íntima, ya que quien escribe debe revelar aquello que más le duele. En su testimonio “La Prieta”, Anzaldúa confiesa que le tomó mucho tiempo comenzarlo, ya que “me aterrorizaba escribir sobre mi vida porque abría la puerta a viejas imágenes que me perseguían, los viejos fantasmas y las viejas heridas” (198). De ahí que es precisamente la necesidad de enfrentar ese miedo al pasado a través de la escritura lo que confiere a esta de un poder real. Al respecto, la crítica Edén Torres considera que “mucho del trabajo creativo de las escritoras chicanas expone la herida, confronta a quienes la infligen y trata de exorcizar la vergüenza que algunas sienten” (13). Sugiere además que sirve como una forma de darse la oportunidad de llorar frente al dolor y sanar. Aunque también advierte que el hecho de compartir la experiencia misma del dolor causa aversión en algunos que no quieren aceptar el daño que existe o no quieren enfrentar la devastación emocional que es real.

En *This Bridge* se puede ver la importancia de la memoria histórica en grupos oprimidos a lo largo de los siglos, como es el caso de los nativos americanos y mexicoamericanos, que ayuda a entender las raíces de su condición. Para Torres las experiencias generacionales de estos grupos producen un efecto semejante al trauma que condiciona el estrés o desorden sufrido por aquellos que han estado en una zona de guerra, aunque reconoce que el trauma histórico no es responsable de los problemas de estos grupos en los que abunda el alcoholismo, pero sí una parte central de su experiencia. Sintetiza la idea así:

Este constante estado de lucha y resistencia deja poco tiempo para realizar un proceso de duelo ritual o comunitario por todo lo que hemos perdido a través del proceso imperialista. Nuestra retórica política no siempre revela las cicatrices que llevamos en el corazón cargado de esta historia, pero nuestra literatura cuenta la historia (12).

This Bridge expone la idea del activismo espiritual con la que se identifica la contribución de Anzaldúa a la teoría feminista. El activismo espiritual debe

comenzar a nivel personal, ya que es difícil lograr cambios sociales cuando el sentido de impotencia crea apatía e impide al sujeto contribuir a mejorar su ambiente; pero cuando se alimenta la fuerza espiritual “las mujeres adquieren autoestima y se convierten en agentes de cambio” (Keating 58).

La poética de las identidades fronterizas

En *Borderlands*, Gloria Anzaldúa continúa el proyecto de *This Bridge* creando una poética propia que profundiza sobre la complejidad patológica de los efectos de la marginación. Para ahondar sobre la frontera, el medio que el rechazo a la condición de mestizaje genera, Anzaldúa encuentra necesario abandonar las normas narrativas de organización y uniformidad de géneros y de estilo, así como de lenguaje y de estructura, mientras adopta recursos inspirados en la tradición amerindia que se define a partir de la función social del arte. Subraya de esta manera *leitmotifs* esenciales como son la ambigüedad y la ambivalencia, que caracterizan su propia vida, para destacar la confusión y el descontrol que experimentan las identidades fronterizas como la suya. De aquí que la obra tenga un grado de dificultad considerable en contextos escolares, cuando se examina sin tomar en cuenta que el texto lleva implícita una crítica a las limitaciones de ciertos géneros de escritura canónica frente a la complejidad de temas como la marginación, que tan claramente afectan al ser humano, no solo desde su base socioeconómica, sino en sus aspectos psicológicos y espirituales, para los cuales es necesario crear una poética adecuada. Así entonces, además de la poesía, el testimonio y la autobiografía, la obra combina la canción popular, el comentario crítico, la investigación historicista y referencias a la sabiduría popular, abriéndose en múltiples voces que conforman el sentir colectivo. Destacan, por ejemplo, Los Tigres del Norte, Violeta Parra, Silvio Rodríguez, José Vasconcelos, su propia madre y muchos más. Así logra presentar una perspectiva psicológica de lo que ha sido el trauma histórico de los indios y mexicanos marginados por la ideología del blanco. Esta poética es visiblemente híbrida y evita la reestructuración narrativa que produce historias funcionales no representativas de la condición mestiza. Desde esta perspectiva, ni la coherencia que resulta de la narración histórica tradicional ni la organización que intenta realizar el género del ensayo son capaces

de comprender en sus múltiples aspectos el desequilibrio social y humano creado por la fricción racial que divide y crea mundos económicos distantes, miseria y, sobre todo, la parálisis del individuo fragmentado, quien no alcanza a entender su condición de alienación. De acuerdo con Norma Alarcón, Anzaldúa “desestabiliza” nuestra perspectiva como lectores cuando “las anécdotas autobiográficas, la antropología, la ideología, la leyenda, la historia y Freud se entretajan y fusionan” buscando la “reconstitución” del individuo como ser “completo”. Añade que Anzaldúa recrea al sujeto “a través del “pensamiento multidisciplinario” y sugiere que el “pensamiento disciplinario” ha producido la fragmentación del ser más marginado del “Orden Simbólico” (122).²⁷ Por otro lado, ante mitos supremacistas de nación, Anzaldúa adopta en su escritura un tono de resistencia e intenta, de este modo, hacer lo que ella misma ha dicho muchas veces, “desaprender y enseñar al blanco”. En la introducción a la segunda edición de *Borderlands* (1999), Sonia Saldívar-Hull lo llama un tratado feminista que “abre un modo radical de reestructurar la manera en que estudiamos historia” (6). Pero la obra, dice Anzaldúa en su prefacio, habla de ella misma: “Mis preocupaciones con la vida interior del ser, y de la lucha de ese ser en medio de la adversidad y la violación [...] con mi casi instintiva urgencia de comunicar, de hablar, de escribir acerca de la vida en la frontera, la vida en las sombras”.

En su obra Anzaldúa también aspira a mostrar los aspectos espirituales que considera fundamentales en la noción indígena sobre el ser humano y la relación con su mundo. Para comunicar en *Borderlands* las “experiencias de la carne y de la sangre” de las que Chrystos hablaba en *This Bridge*, Anzaldúa parte de su propia vivencia como mujer de color y eleva el lenguaje a lo simbólico a través del uso del mito y el énfasis en lo que llama la “facultad” por encima de la autoridad que ha tenido la descripción supuestamente objetiva de la realidad frente a otras formas de apreciar la vida. “La facultad” es, desde su punto de vista, “la capacidad de ver en la superficie de fenómenos el significado de realidades más profundas, de ver la estructura debajo de la superficie. Es una sensación instantánea, una percepción rápida a la que se llega sin un razonamiento consciente” (60). Explica que la

²⁷ La traducción es mía.

facultad comunica: “en imágenes y símbolos, detrás de cuyos sentimientos reside”; y en cuanto a la razón del porqué se manifiesta, añade:

Aquellos que son empujados fuera de la tribu por ser diferentes tienen mayor probabilidad de hacerse sensitivos (cuando no se les brutaliza en la insensibilidad). Aquellos que no se sienten psicológica o físicamente protegidos en el mundo son más aptos a desarrollar este sentido. Aquellos quienes son más atacados lo tienen más desarrollado —las mujeres, los homosexuales de todas las razas, los de tez oscura, los parias, los perseguidos, los extranjeros (60).

De esta manera Anzaldúa logra mezclar en su escritura una experiencia plural, es decir, física, psicológica y espiritual de su existencia. Ya desde su *Carta a las escritoras tercermundistas* en *This Bridge* se percibía su búsqueda: “No es fácil escribir esta carta. Comenzó como un poema, un largo poema. Traté de convertirlo en un ensayo pero el resultado fue inexpresivo,²⁸ frío. No he desaprendido todavía la mierda esotérica y la pseudo intelectualidad que la escuela como un lavado de cerebro introdujo en mi escritura” (165).

Borderlands muestra cómo la escritura se convierte en un catalizador que Anzaldúa utiliza para penetrar hasta las zonas más oscuras que la llenan de terror y abrir la puerta a “los viejos fantasmas y las viejas heridas” de su vida. Escribe, como ya dijo en *This Bridge*, “[p]ara descubrirme, para preservarme, para hacerme, para lograr autonomía, para desvanecer los mitos de que soy una profeta loca, o un alma que sufre. Para convencerme de que valgo” (169). En el proceso describe su camino de rebeldía al elegir por voluntad una sexualidad “*queer*” y encontrar en el rechazo de su propia familia el eje del miedo y el dolor de enfrentar la diferencia, porque “se nos ha enseñado a temer nuestra sexualidad como a una bestia oscura, lo que nos impide buscar y aceptar dentro de nosotros mismos lo que realmente somos”. La homofobia, dice, es más bien como un miedo a ir a casa, a sentirse alienado de nuestro propio hogar. Es claro que más allá de facilitar una interpretación literal de sentido, Anzaldúa busca comunicar con significados emotivos y crear un lenguaje capaz de expresar en imágenes. En el proceso de “descubrirse”, “preservarse” y “hacerse” para lograr su

²⁸ En el original Anzaldúa usa “*wooden*”, que también puede ser “tieso” “rígido” o “acartonado.”

autonomía, alterna pedazos de memoria, sueños, anécdotas y experiencias íntimas que la marcaron desde la niñez, al mismo tiempo que introduce la reflexión seria sobre la manera en que la cultura mexicana ha recreado los mitos fundacionales para subyugar a la mujer y mantenerla sometida bajo reglas de obediencia, códigos de comportamiento y valores que la encajonan en papeles rígidos y la nulifican. Algunas críticas han observado que el libro se mueve como una serpiente tomando la simbología de Anzaldúa, quien describe su proceso de autoafirmación como un cambio de piel, en un movimiento hacia adentro, al lugar oscuro de la inconsciencia donde reencuentra el balance interpretando para sí el significado de los mitos y deidades del origen de su herencia cultural, y el significado de Coatlicue, quien lleva a la comprensión del balance, pues representa la dualidad en sus atributos femenino y masculino y en su doble identidad como ave y serpiente. En este punto Anzaldúa profundiza en el concepto de las subjetividades ambivalentes en las que la multiplicidad se sintetiza en una nueva subjetividad. Sin embargo, bajo el concepto de *Nepantla*, que en náhuatl significa un punto en medio, Anzaldúa lleva más allá la idea de la identidad mestiza, ya que, como apunta Martina Kogeler-Abdi, la “*nepantlera*” representa la idea de una identidad que no se identifica con ninguna de las categorías asignadas socialmente. De esta manera, la posición de Anzaldúa pasa “de la síntesis a la de neutralidad” (73).

Invocando la naturaleza del arte indígena, Anzaldúa concibe su escritura como un rito transformativo porque a diferencia del arte occidental, que produce objetos “virtuosos” para la contemplación, pero inertes, el indígena no diferencia “lo artístico de lo funcional, lo sagrado de lo secular, [ni] el arte de la vida diaria” (88). De igual modo, la poética de Anzaldúa es íntima y es social; y ella, en su papel de escritora, actúa como el chamán, esto es, tiene la capacidad de transformarse a sí misma a través del rito, que a la vez también transforma al grupo. Subraya para ello la importancia del lenguaje puramente simbólico, que como en el caso de la escritura ancestral azteca, utiliza la metáfora y el símbolo para lograr la comunicación con lo divino:

Una imagen es un puente entre la emoción que se evoca y el conocimiento consciente; las palabras son los cables que sostienen el puente. Las imágenes

son más directas, más inmediatas que las palabras, y están más cerca del inconsciente. El lenguaje de las imágenes precede al pensamiento en palabras; la mente metafórica precede la consciencia analítica (91).

Así, Anzaldúa muestra el proceso de la escritura como un camino transformativo que como la metáfora del puente abre el movimiento en dos direcciones. Por un lado, le permite la reapropiación de sus raíces a través de la recuperación de la lengua, en un camino de autoconocimiento necesario para destruir el miedo y develar los mitos que esconden los secretos de lo femenino y restablecen el balance que permite recuperar la “facultad”, la capacidad espiritual característica de las culturas amerindias, que la ideología occidental ha desacreditado y destituido. De nuevo, la escritura es también un puente que nos abre “al otro”, un recurso del oprimido que desde sus experiencias más íntimas debe combatir su opresión. Una vez que ha restablecido el balance y ha reclamado el lugar de lo femenino, Anzaldúa invoca el concepto de “la raza cósmica” en el capítulo final titulado la “La conciencia de la mestiza”, para mostrar a la nueva mestiza como símbolo de la visión de Vasconcelos. Con esto, a pesar de que reconoce que hay mucho por lo que luchar aún, ofrece su propia experiencia como “camino” para otras mujeres como ella que enfrentan la vida en cualquier frontera, física o no, a la que define “lugar de contradicciones”, cuyas características son: “el odio, la ira y la explotación”. Es la región que reproduce en *Borderlands* como condicionante de la ambigüedad, la turbación y la perturbación traumatizantes que experimentan a diario quienes son forzados a ser parte de ella, un lugar que duele y no sana:

La frontera entre los Estados Unidos y México es una herida abierta en donde el Tercer Mundo se corta contra el primero y sangra. Y antes de que se forme una costra se desangra otra vez, la sangre de dos mundos mezclándose para formar un tercer país —una cultura fronteriza (25).

Sin lugar a dudas la aportación teórica de Gloria Anzaldúa tiene una obvia relevancia fuera del marco de la comunidad multicultural de la frontera, tanto en el análisis de las comunidades que experimentan a un mismo tiempo la alienación y la pertenencia a más de una cultura como en el campo de la teoría en los estudios de género y en los estudios poscoloniales.

Claramente, su obra significa un intento por revisar fundamentos culturales que han contribuido a detener el progreso igualitario de todos. Su ausencia en las cátedras mexicanas es una pérdida y revela la falta de atención que se ha perpetuado por tanto tiempo en México para con los connacionales del otro lado de la frontera. Este error histórico apenas hoy comienza a corregirse, pero hay casi 200 años de historia mexicana del norte que el Movimiento Chicano se dio a la tarea de recuperar y que debe ser legitimada por México como parte de su herencia. Algunos intelectuales y artistas mexicanos como José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y otros, no muchos, tuvieron este interés, pero es obvio que falta mucho por hacer. Mujeres como Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga y muchas más se han abierto paso en un mundo ya de por sí hostil para la mujer en general, pero todavía más para la mujer chicana. Y, aun así, gracias a muchas de estas creadoras, hoy las nuevas generaciones cuentan con programas de estudios mexicanoamericanos en varias universidades de prestigio de los Estados Unidos, a pesar de las barreras que desde la estructura tradicional de la familia patriarcal hasta la discriminación racial institucionalizada se han impuesto sobre ellas. Se debe reconocer que escritoras como Anzaldúa han abierto el debate a otras perspectivas que pueden ayudar a crear una sociedad mejor y más inclusiva. Necesitan ser escuchadas, como ha dicho Elena Poniatowska: “El conocimiento de la literatura chicana puede enriquecernos en más de una forma, y enseñarnos lo que significa pelear por la libertad, romper estereotipos, desmitificar, conocer a Dios en tierra de indios, rescatar a la Virgen de Guadalupe en la tierra de los gringos” (47). Ella misma ha promovido a escritoras como Sandra Cisneros,²⁹ una de las chicanas más prominentes en los Estados Unidos y ha hecho pública su admiración por las escritoras mexicanas nacidas del otro lado de la frontera: “las escritoras mexicanas tienen mucho que aprender de la frescura y agresividad de la escritura chicana. La imaginación de estas escritoras y su sensualidad va más allá que la nuestra” (50). Concluye que se trata de una liberación que las mujeres chicanas han logrado y que es envidiable, pero también reconoce que el precio ha sido muy alto y el camino hacia ella muy largo.

²⁹ Elena Poniatowska tradujo del inglés *The House on Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros, que ha vendido más de cinco millones de copias.

Obras citadas

- Acuña, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. Longman, 2011.
- Alarcón, Norma. "Anzaldúa's Frontera: Inscribing Gynetics". *Decolonial voices: Chicana and Chicano cultural studies in the 21st century*. Eds. Arturo J. Aldama y Naomi H. Quiñones. Indiana University Press. 2002: 113-126.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1999.
- . *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Eds. Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa. Kitchen Table, Women of Color Press, 1983.
- Bebout, Lee. *Mythohistorical Interventions: The Chicano Movement and Its Legacies*. University of Minnesota Press, 2011.
- "Gloria Anzaldúa". *The Norton Anthology of Latino Literature*. 1a. ed., 2011.
- González, Juan. "Mexicans: Pioneers of a Different Type". *Harvest of Empire: A History of Latinos in America*. Penguin, 2011: 96-107
- . "The Return of Juan Seguí: Latinos and the Remaking of American Politics". *Harvest of Empire: A History of Latinos in America*. Penguin, 2011: 167-198.
- Gonzales, Manuel G. "The Chicano Movement". *Mexicanos: A History of Mexicans in the United States*. Indiana University Press, 1999: 191-222
- . "The Second World War and Its Aftermath". *Mexicanos: A History of Mexicans in the United States*. Indiana University Press, 1999: 161-190.
- Keating, AnaLouise. "'I'm a Citizen of the Universe': Gloria Anzaldúa's Spiritual Activism as Catalyst for Social Change". *Feminist Studies*. Vol. 34. No. I / 2, 2008: 53-69.

- Koegeler-Abdi, Martina. "Shifting Subjectivities: Mestizas, Nepantleras, and Gloria Anzaldúa's Legacy". *MELUS*. Vol. 38. No. 2, 2013: pp. 71-88.
- Poniatowska, Elena. "Mexicanas and Chicanas". *MELUS*. Vol. 21. No. 3, Otoño, 1996: 35-51.
- Saldívar-Hull, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. University of California Press, 2000.
- Suárez, Ray. "Who's 'In'? Who's 'Out'? Whose America". *Latino Americans: The 500-Year Legacy That Shaped a Nation*. Celebra/Penguin, 2013: 169-201
- Torres, Edén E. *Chicana without Apology: The New Chicana Cultural Studies*. Routledge, 2003.

“Chino son *jodeloles* y también son *misteliosos*”: memoria y representación de los chinos en *La cola de la serpiente* de Leonardo Padura Fuentes

Huei Lan Yen

Existe una cosa ante todo que hoy día distingue a los chinos en Cuba de los chinos que inmigraron a otros países del mundo: es la ausencia casi total de discriminación, y hasta de prejuicios, contra los cubanos de ascendencia china.

—“La singular historia de los chinos en Cuba”

A mediados del siglo XX, el deseo de promover un espacio de confluencia multicultural obtuvo prominencia en el ámbito social y político en Latinoamérica. El multiculturalismo presupone el desplazamiento del conocimiento epistemológico partiendo del mito de una nación homogénea hacia una heterogénea. No obstante, en la práctica la erradicación de la exclusión cultural ha sido difícil de alcanzar. Muchas veces la acentuación de la diferencia cultural conlleva la marginalización de la cultura de la minoría, vista como elemento divergente de la cultura dominante. De acuerdo con el antropólogo Ghassan Hage en su libro *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*, el multiculturalismo puede acrecentar la “economic efficiency” mediante la creación de condiciones que incorporan a los trabajadores migrantes en el espacio económico nacional, pero al mismo tiempo los excluyen de la esfera social (128). La dialéctica de inclusión-exclusión confina a los migrantes en un espacio marginal, o sea, no los exceptúan totalmente del espacio nacional, pero tampoco posibilita su ingreso a la esfera social. De manera que el multiculturalismo y la autenticidad cultural de un grupo étnico pueden ser manipulados por la

cultura dominante, que refuerza con ello su estrecha adscripción a un contexto político e institucional. En Cuba como país multicultural y multirracial, el encuentro y contacto con otras culturas ha generado conocimientos y cuestionamientos en torno a varios grupos marginados. Por ejemplo, en el dinámico ámbito literario, se han creado espacios de representaciones culturales que concuerdan con los discursos políticos basados en las imposiciones epistemológicas y ontológicas euroamericanas. Dentro de este espacio intercultural, se encuentra el componente chino. Este trabajo analiza el sujeto chino en la novela *La cola de la serpiente* (2011)¹ de Leonardo Padura Fuentes e intenta responder a las siguientes preguntas: ¿De qué manera representa este autor el sujeto chino?, ¿son representaciones propagadoras del chino estereotípico o en efecto constituyen la “forma de ser” de este grupo étnico? y, por último, ¿qué nos puede decir en torno a la formación de la identidad cubana?

Antes de proceder con el análisis de la novela, cabe preguntarse: ¿por qué decidió Padura Fuentes escribir una novela sobre los inmigrantes chinos en Cuba? El 8 de febrero de 1987, este escritor cubano, que trabajaba como periodista en *Juventud Rebelde*, llegó al barrio chino para realizar un trabajo de investigación periodística titulada “Barrio chino. El viaje más largo”. Se trataba de una serie de entrevistas realizadas a los pocos inmigrantes que vivían en un asilo chino en La Habana. Uno de los entrevistados fue Mario Wong Kong, quien arribó a Cuba desde Cantón el 10 de octubre de 1923, cuando tenía 21 años. Motivado por la promesa de hacerse rico en pocos años y regresar a China para reunirse con su esposa e hija, trabajó en la zafra azucarera. Cuando se venció su contrato de ocho años, comenzó a trabajar en la fonda de un paisano chino en La Habana. Más adelante, montó un servicio de lavandería para poder ganar más dinero. A pesar de haber llevado una vida frugal, nunca pudo conseguir la fortuna necesaria para retornar a China. Otro personaje entrevistado que vivía en el asilo fue Francisco Cuang, quien llegó a Cuba con solo diecisiete años de edad en el barco *Presidente Cleveland* en 1922. Tras la muerte de su padre, su padrino lo sacó de China para trabajar en sus negocios. Nunca se casó

¹ La novela *La cola de la serpiente* fue publicada en Cuba en 1998. En 2011, fue reescrita para su publicación por la editorial española Tusquets Editores.

porque pensaba volver a China. Después de vivir en Cuba por más de seis décadas, se cubanizó y nunca regresó a China. Entre los 109 ancianos chinos que vivían en el asilo, estaba Luis Ing, un octogenario que llegó a Cuba en febrero de 1919 cuando tenía veinte años. Trabajó por varios años en diferentes ingenios azucareros de Santiago de Cuba, Manzanillo, Palma Soriano y Camagüey. Volvió a China en 1947, pero pronto regresó a Cuba porque su anhelo de recuperar la patria perdida se había convertido en una realidad distante y desconocida. Al retornar a su país adoptivo, se quedó en La Habana y abrió una heladería (“El viaje más largo”).

Estas historias y memorias incluidas en este texto son las de muchos inmigrantes chinos que echaron raíces en Cuba. Son narraciones concebidas como una remembranza colectiva que no solo remiten a un pasado histórico cubano que en algún momento y por alguna situación determinada quedaron en el olvido, sino también subrayan los límites de una teorización monologal y la importancia del diálogo. La experiencia del traslado forzoso o voluntario, el deseo de recuperar el lugar de origen perdido, el desarraigo cultural, la permanencia y la contribución cultural de los chinos son conjuntados y reordenados en esta *noveleta* (término utilizado por el mismo autor para referirse a su obra), como nos informa Padura Fuentes en “Nota del autor” al final de *La cola de la serpiente*: “lo narrado es ficción, aunque tiene un fuerte contenido de la realidad” (182). Se trata de un pasado que entra en acción e involucra el presente, ya que de él surge una amplia gama de interpretaciones que nos permite reflexionar sobre la representación del componente chino y la construcción de la identidad cubana.

Entonces empezamos con el origen de la presencia asiática en esta isla del Caribe. ¿Cuándo llegaron los chinos a Cuba? La respuesta involucra dos siglos y tres olas de inmigración china: la primera, de 1847 a 1874; la segunda, de 1865 hasta finales del siglo XIX; y la tercera comprende el periodo de 1919-1925 (“Cuba, país de inmigración” 27). Los primeros chinos o *culíes*² llegaron bajo el sistema de contratación, a mediados del siglo XIX:

² Labradores chinos, procedentes principalmente de Amoy, Cantón, Hong Kong y Macao, fueron reclutados para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar en Cuba y Perú. Se les hacía firmar un contrato de ocho años en el que se les ofrecía el pasaje y manutención durante el traslado y un sueldo de ocho pesos mensuales.

“Chino son *jodeloles* y también son *misteliosos*”...

La condición circunstancial se presentó cuando se hizo perentoria la necesidad de cubrir la disminución de mano de obra para faenas de campo. Los negros esclavos comenzaron a disminuir a causa de los controles británicos en África y el tiempo de cosecha de la caña de azúcar requería cada vez más trabajadores. Con los fracasos de la inmigración de gallegos e indígenas de Yucatán, el tráfico de los culíes surgió como la solución acertada del momento (“De culíes a héroes anónimos” párr. 45).

Ante el temor por la pérdida de sus ganancias y en busca de una fuerza laboral alterna, los españoles, propietarios de grandes haciendas y plantaciones azucareras, establecieron tratados con China para importar labradores asalariados a las islas caribeñas. Aunque llegaron como braceros contratados, las condiciones de trabajo de los culíes, que se daban sobre todo en las plantaciones de caña, eran iguales o peores que las de los esclavos. Con respecto a ello, la historiadora Evelyn Hu-De-Hart señala en “Chinese Coolie Labor in Cuba in the Nineteenth Century: Free Labor or Neoslavery”:

In practice and in some of the laws, the Chinese were denied most of their rights as free men under contract and after the contract period, and were hardly regarded by other members [...] as immigrants or colonists. [...] The coolie system was erected upon the foundations laid by slavery. As with slaves, the planters enjoyed ‘absolute power’ over the coolies (45).

Debido a la situación y condición de esclavitud a las que fueron sometidos los labradores, el gobierno chino decidió abolir el envío de los culíes a Cuba a finales del siglo XIX. Sin embargo, después de terminar sus contratos de ocho años, muchos no pudieron regresar a su país de origen porque continuaban siendo tan pobres como cuando llegaron. Como la única opción que tenían era permanecer en la isla, empezaron a establecer sus comunidades en los alrededores de la urbe trabajando como tenderos, lavaderos, cocineros, etc. La segunda ola de inmigrantes chinos, conocidos como “chinos californianos”, llegó a Cuba desde México, Luisiana y California. Ellos llegaron de condición libre a causa de las estrictas leyes xenofóbicas estadounidenses (la Ley de Exclusión China aprobada el 3 de agosto de 1882), que prohibían la admisión de más inmigrantes chinos a Estados Unidos.

Con su llegada, se inició un proceso de desarrollo y expansión de la comunidad china, en particular en el Barrio Chino de La Habana (Volpato 32). La participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial tuvo como resultado la necesidad de aumentar la producción de azúcar, lo que generó la demanda de mayor mano de obra. Así, a partir de 1919 llegaron unos 30,000 inmigrantes chinos a Cuba huyendo del caos político en su país, en calidad de agricultores y trabajadores (“La singular historia de los chinos en Cuba”). Algunos de los ancianos chinos que Padura Fuentes entrevistó a finales de los años ochenta del siglo pasado, y que son los personajes centrales de la novela *La cola de la serpiente*, pertenecen a esta última ola de inmigrantes.

Pero empecemos con la novela. Su argumento es bastante sencillo: la historia transcurre en 1989, cuando la teniente Patricia Chion, una china mulata, le pide al teniente Mario Conde que se haga cargo de la investigación de un asesinato. Un anciano de origen chino, Pedro Cuang, había sido ahorcado en su cuarto en el Barrio Chino de La Habana. Encuentran el cadáver del viejo con un dedo amputado y en su pecho aparece un círculo hecho con una navaja en la que hay dos flechas cruzadas y cuatro crucecitas a modo de una muerte ritual. Este caso, “un asesinato extraño, demasiado oriental” (13), obliga a Mario Conde a hacer averiguaciones por otros ámbitos de la ciudad. Consciente de las limitaciones de su conocimiento sobre la comunidad china en Cuba, decide solicitar la ayuda de su amigo Juan Chion, emigrante chino y padre de Patricia Chion. Las pesquisas revelan, entonces, no solamente negocios ilícitos, sino también una historia inesperada de abnegación y desgracias que demuestra la realidad oculta de muchas familias emigrantes chinas. De ahí el título metafórico de la novela, *La cola de la serpiente*: es necesario encontrar la extremidad posterior del cuerpo de un reptil si se quiere llegar a su cabeza; en otras palabras, para resolver el caso del anciano Cuang, es indispensable conocer primero la historia de los chinos en Cuba.

Sobre esta obra han surgido varias críticas en torno a la caracterización de los personajes. Ignacio López-Calvo comenta que la novela es un ejemplo de la representación xenófoba de los chinos en Cuba, porque Padura Fuentes no demuestra ningún esfuerzo por el entendimiento de la “Chinese *Weltanschauung*” (57) o la cosmovisión de los chinos. Carlos Uxó,

por su parte, asevera que aunque el escritor cubano reconoce las contingencias que refuerzan las imágenes estereotipadas de este grupo étnico, no ha podido trascender sus categorizaciones y conceptualizaciones estáticas forjadas y construidas por la “ciudad letrada”.³ Asimismo, afirma que más que un retrato individualizado de los orientales, la representación de lo chino es planteada desde una perspectiva colectiva y generalizada como clase o grupo: “Padura paints a reductionist picture that unifies the Chinese migrants’ experiences and turns each of *los chinos*, ‘the Chinese people’, into *lo chino*, ‘Chineseness’” (Uxó 201). Concordamos con López-Calvo y Uxó en que la obra no consigue superar los estereotipos sobre ellos ni logra profundizar la rica y variada cultura de este grupo. O sea, las voces que oímos en la novela de Padura no son necesariamente la de los asiáticos, sino representaciones basadas en registros lingüísticos y conceptualizaciones culturales occidentales. Más aún, cabe preguntarse si en realidad esas representaciones son de alguna forma vagos estereotipos del chino o si en alguna medida en realidad representan un esbozo de la “forma de ser” de este grupo étnico. No olvidemos que la historia que inspiró la creación de esta novela es la memoria colectiva de los emigrantes chinos. Detrás de la trama policiaca, Padura Fuentes destaca la realidad desatendida y relegada de una comunidad con una larga presencia en Cuba. De manera que sus descripciones y categorizaciones de los chinos no solo se basan en las influencias y percepciones euroamericanas implantadas en la mentalidad de Padura Fuentes, sino que, como antes mencionamos, también tienen su origen en la ardua investigación y las entrevistas llevadas a cabo con los inmigrantes chinos que llegaron a Cuba en los años veinte y treinta del siglo XX. La novela tampoco refuerza la ilusión de la supuesta superioridad innata del individuo occidental ni la consiguiente inferioridad de las otras culturas y etnias, de manera más específica de los chinos. Más bien, el sujeto chino, a pesar de que nunca llega a constituirse como un ente pleno en la obra, funciona aquí como un elemento de crítica. Ese ataque va dirigido contra el discurso

³ Ciudad letrada es un término de Ángel Rama para referirse desde a los letrados, es decir, los primeros escribanos y cronistas de Indias, hasta los escritores y la crítica en los diarios en el mundo de las comunicaciones, pasando por la generación de los fundadores de la escuela obligatoria, por los déspotas ilustrados, los modernistas, los vanguardistas y las universidades.

que busca la cubanidad, cuya tradición se encuentra constituida por rasgos característicamente hegemónicos de tradición poscolonial.

Aunque vemos en un primer plano la representación del chino como un grupo cultural sui géneris apartado de la idiosincrasia isleña, la presencia de esta colectividad pertenece a un pasado histórico lejano de Cuba, tal como asevera Padura Fuentes: “Para siempre han quedado aquí los monosílabos y sonoros apellidos, los ojos rasgados y ágiles llegados con esta migración que ha venido a entregar una cara más al prisma de nuestra nacionalidad. Los chinos son ya parte de nosotros” (“El viaje más largo”). No obstante, es importante notar que aunque Padura Fuentes incorpora el componente chino al imaginario nacional cubano, su falta de entendimiento real de lo que constituye la cultura china genera extrañamiento y profundiza los estereotipos hacia este grupo. Esto se advierte por ejemplo en lo casual de la siguiente cita:

sigue siendo un misterio, velado por una cortina tenue pero infranqueable, hecha de aromático humo de sándalo. Algo hay, más allá, que los chinos siempre reservan, como el preciado tesoro de su identidad. Algo existe, milenario y muy asiático, que han sabido guardar con celo incorruptible (“El viaje más largo”).

Es decir, en torno a los chinos desplazados en Cuba, se forma una cultura de “misterio”, “enigma” y “enmascaramiento” que supone un impedimento para su integración o aceptación por la sociedad cubana, tal como concluye el autor en su reportaje: “[...] nuestros hermanos durante tantos años. Allí vive, todavía, ese misterio magnético y ancestral, porque aún no se ha dado el último paso del viaje más largo” (“El viaje más largo”).

Regresando al texto, la novela empieza con una canción infantil que sirve como introducción a la trama: “Un chino cayó en un pozo, / las tripas se hicieron agua... —Canción infantil”. Esta letrilla quizá muestra algo de las terribles condiciones infrahumanas y esclavitud a las que fueron sometidos los labradores chinos. Chong describe que: “Las horas de descanso y sueño eran pocas; a algunos se les hacía trabajar día y noche. Eran golpeados, maltratados, mal alimentados y, en caso de enfermedad, eran peor tratados ya que se les pegaba y debían seguir trabajando encadenados y,

si desobedecían, eran encarcelados” (49). Muchos podían ser vendidos o revendidos a otros amos, ser castigados, encadenados por sus dueños y por los mercaderes y hasta se les llegaba a cambiar el nombre. Al no poder soportar la vida de esclavitud, muchos de ellos se fugaban o cometían suicidios colectivos colgándose de un árbol o tirándose a los pozos. De hecho, “en 1862 hubo 173 suicidios de chinos, que sobre un total de 346 registrados en la población total de Cuba representaron el 50%. [...] los chinos se suicidaban 100 veces más que los blancos y 14 veces más que los esclavos. Cuba tenía entonces la más alta tasa (sic) de suicidios del mundo: uno de cada 4,000 habitantes, y esto se debía exclusivamente a los chinos” (Chong 51). A través de esta canción, Padura Fuentes intenta ubicar al sujeto dentro de la historia cultural cubana para luego analizar y entender la trayectoria histórica de este grupo asiático en Cuba y su representación dentro del marco literario. Inmediatamente después, aparece una reflexión personal de Mario Conde en la que hace una autoevaluación de lo que sabe de este grupo:

[...] para Mario Conde un chino siempre había sido lo que debía ser un chino: un prójimo de ojos rasgados, con esa piel resistente a las adversidades y de engañoso color hepático. Un hombre transportado por los avatares de la vida desde un sitio tan mítico como lejano, un lugar impreciso entre la realidad de apacibles ríos y montañas inexpugnables de cumbres nevadas, perdidas en el cielo; una tierra fértil en leyendas de dragones, mandarines sabios y filósofos enrevesados aunque útiles para casi todo. [...] un chino también podía ser, según las limitadas nociones que emanaban de los prejuicios históricos, filosóficos y gastronómicos del Conde, un tipo más bien flaco y apacible, con una notable inclinación a enamorarse de mulatas y negras (siempre que las tuviera a su alcance), que fuma con los ojos cerrados en una larga pipa de bamboo y, por supuesto, habla poco y dice solo las palabras que en cada instante le conviene decir, pronunciadas en esa lengua cantarina y palatal que suelen usar aquellos hombres para hablar los idiomas de los otros hombres (11-12).

Lo chino, en este caso, es una creación paródica que se aplica a la tradición literaria y cultural latinoamericana. Es una fabricación construida por medio de un palimpsesto de la comprensión e interpretación cubano-occidental. Mario Conde reconoce que lo chino representa una marca cultural,

un legado que le ayuda a adoptar una perspectiva marginal desde donde se puede explorar la cubanidad; asimismo, es un elemento de contrapunteo en donde se revalidan y legitiman estereotipos que confinan a los sujetos marginales.

Conforme va avanzando la trama, Mario Conde conoce y desempolva una serie de historias relegadas. Son relatos que muestran la soledad, el maltrato, la mezquindad y los malentendidos que forman parte de la realidad cotidiana de los inmigrantes chinos. Aunque los que llegaron a Cuba a principios del siglo XX eran libres, seguían sufriendo, como sus compatriotas culíes, marginalizaciones y exclusiones, tal como consta en la reflexión del mismo Mario:

el chino modélico y típico que hasta ese momento el Conde había sido capaz de armar se convertiría en la estampa de un ser plagado de cicatrices abiertas y carácter insondable, como las aguas profundas de un mar del cual salieran a la superficie viejas pero todavía lacerantes historias de venganza, ambición, fidelidad y las burbujas de tantísimos sueños frustrados: casi tantos como chinos llegaron a Cuba (15).

La adaptación de nuevos grupos a entornos culturales disímiles pero tradicionalmente establecidos siempre constituye una espinosa y angustiada experiencia, como se aprecia en la descripción de Pedro Cuang como víctima: “setenta y ocho años, natural de Cantón, emigró a Cuba en 1928, cuando tenía trece años. [...]. Fue tintorero [...]. Vivía solo, nunca se casó y no tenía familia (sic). Un chino como otro cualquiera” (32-33). Después de haber vivido por más de medio siglo en Cuba, Cuang, al igual que muchos inmigrantes, no había podido integrarse a la sociedad ya sea por la resistencia o por la imposibilidad de ser aceptado por el *statu quo*. Más adelante, al inspeccionar la habitación de la víctima, Conde le comenta a Juan que en comparación con sus compatriotas, ha tenido la suerte de casarse y formar una familia. Es importante tener en cuenta que los chinos que llegaron a Cuba eran en su mayoría hombres provenientes de la provincia de Cantón, de manera que era casi imposible casarse con mujeres su mismo país de origen y etnia:

La emigración china a Cuba se caracterizó por ser casi exclusivamente de solteros, sin acompañamiento de familiares. El interés de los amos cubanos solo

era remediar la falta de mano de obra en las faenas del campo. Si bien hubo legislaciones pertinentes que disponían que se debía introducir mujeres “en una cuarta parte de los hombres”, sin embargo, los hacendados consideraban que las mujeres eran menos productivas no solamente en los trabajos de campo, sino incluso en los quehaceres domésticos, donde se preferían a varones robustos entre 18 y 40 años. Los hacendados cubanos resaltaban la condición de varón “robusto” y la definían en el estado de soltero. En un censo realizado en 1861, de los 30,959 chinos empadronados, más del 99% eran solteros, habiendo solamente 120 casados y 13 viudos (“De culíes a héroes anónimos”).

Además, debido a la inmensa discriminación social de que eran víctimas, resultaba difícil casarse con una mujer local. A fin de cuentas, muchos quedaron solteros hasta la muerte. Algunos pocos se casaron con mujeres blancas pobres o con negras de condición libre. En 1873, por ejemplo, solo había dos chinos casados con chinas, otros dos con mujeres blancas y seis con mulatas o negras (Chong 53).

Para el nuevo sujeto desplazado, vivir en Cuba implicaba no solamente aprender otro idioma y otras costumbres, sino también encarar un acto *performativo* (traducción del neologismo en inglés “performative”), permitiéndole crear una imagen de pasividad envuelta a su vez en un halo de misterio y hermetismo. El acto *performativo* se refleja en la reacción de los testigos y conocidos de Pedro Cuang al ser interrogados por el detective: “[...] tus paisanos son del carajo: nunca se sabe cuándo no saben o cuándo no quieren saber [...]. Bueno, el caso es que hablé con el vecino que lo encontró y fue como si hablara con la pared. Se reía un poco o se ponía serio pero nada más decía ‘Chino no sabel, policía, chino no sabel’” (35-36). La renuencia a cooperar con la autoridad también se presenta en la actitud de Juan: “—¿Yo de policía? [...] Juan Chion Tai de policía en Balio Chino. No, Conde, no puedo. [...] cosa de chino se lesuelven entle chinos” (37-38). Este acto *performativo* se debe a dos factores intrínsecamente relacionados: el pensamiento chino regido por el confucionismo —como explicamos en el siguiente párrafo— y el tratamiento de este grupo étnico por la sociedad cubana que los marginalizó por décadas y de pronto les pide que colaboren con el *statu quo*.

Para entender la mentalidad china, es indispensable conocer las doctrinas de Confucio, dado que el confucionismo es una práctica moralista y cívica arraigada de manera profunda en la cultura china. La influencia del confucionismo es: “so pervasive and omnipresent that Chinese people unconsciously function in a Confucian manner” (Andrejevic 282). Enfatiza el control social del pueblo por parte del gobernante y el autocontrol del individuo para mantener el orden y la paz de la sociedad. A grandes rasgos, se puede decir que los principios del confucionismo abarcan lo siguiente:

Confucius repeatedly stressed the necessity of the balance between humanness, ritual propriety, righteousness and filial piety which, according to him, correlated with the concept of a virtuous government, and later came to be perceived as directly connected to the idea of Five Cardinal Relationships (parent-child, ruler-minister, husband-wife, Elder-younger, and friend-friend), which are in turn frequently concluded, at least partially, to constitute the core of extant Confucian values in East Asia and embody the set of rules by which an individual is bound in his or her interactions with the rest of society (Sleziak 209).

Se trata de una estricta estructura jerárquica de la sociedad ligada a la lealtad y la cortesía para con los superiores, la piedad filial ligada al respeto a los padres, a los antepasados y a la tradición, la inalterabilidad de las normas sociales sujetas a las rigurosas pautas de conducta individual y la pasión o simpatía que conduce a socorrer a los semejantes. El cumplimiento de dichas reglas asegura la paz del estado y la estabilidad social, por lo que el comportamiento de cada individuo no está determinado por sus emociones sino por su definido rol en la sociedad: “Individuals should not desire to change their place in the world and should not seek individual acknowledgment based on individual achievement; everything must be done with constant consideration for how it impacts others and the correct/imposed order of things” (Andrejevic 282). En consonancia con estos principios, los chinos confieren gran valor a la armonía, el colectivismo y la amistad, ya que “the behavior of any individual or social stratum could potentially influence Heaven and Earth and vice versa [...] thus leading to ascription of the highest possible priority to maintenance of harmony and

order in societal activities and state administration” (Sleziak 211). Esta forma de pensar tiene importantes implicaciones en la formación de la identidad china, que antepone la armonía social/grupal a la personal/individual, como se observa en la preocupación de Juan Chion por ofrecer su asistencia en la investigación del homicidio:

—Oye esto, que es sabiduría de mi país: una vez un hombre hizo un pozo de agua al lado de un camino, y todita la gente que pasaba aplaudió su acción, porque era un pozo muy bueno para todos los que querían agua y vivían por allí... pero un día alguien se ahogó en el pozo, y entonces todo el mundo cliticó al hombre que lo había hecho... ¿tú entiendes? (39).

La armonía en las relaciones es el valor asegurador de la cohesión social requerida para mantener un orden que facilite un estilo de vida pacífico y equilibrado en una sociedad justa y benévola. Colaborar con las autoridades simboliza la transgresión de la norma confuciana que conduciría a la desintegración de la armonía colectiva.

Ahora bien, si los chinos conceden tanta importancia al mantenimiento de la armonía colectiva, ¿por qué no han podido integrarse a la sociedad cubana? Nos parece que la respuesta reside en un segundo factor: la cambiante actitud de la gente de la isla hacia este grupo étnico por la paranoia e incompreensión cultural. Desde los primeros chinos labradores contratados hasta los chinos libres, la percepción que tiene la sociedad cubana hacia este grupo está sesgada por fuertes cargas de juicios de valor que no son del todo consistentes entre sí. Por ejemplo, en Cuba, en particular dentro del sistema colonial de categorizar a las personas de acuerdo con su raza, existe una visión ambivalente sobre los chinos. No saben si son colonos o esclavos. Según Evelyn Hu-Dehart “throughout the entire coolie period, Cuban society never quite decided how to deal with the Chinese race —as white and free, or colored and unfree” (51). En consonancia con la ambigüedad del estatus jurídico de los chinos, las representaciones sociales de estos sujetos exteriorizan otras dos actitudes ambivalentes: por un lado, se les considera ciudadanos modelo, una adición invaluable a la sociedad; por el otro, como *yellow peril* o peligro amarillo, metáfora racial originada en el siglo XIX para definirlos como problemáticos y peligrosos para la

sociedad. Desde los planteamientos para proceder con la contratación de trabajadores chinos, surge en la sociedad cubana del siglo XIX una recepción dinámica, empero simplista, esencialista, reduccionista e intencionada de este grupo. Los criollos cubanos, por ejemplo, trataron de incorporar a los chinos en el proyecto de blanqueamiento social por el tono tan claro que su piel tiene: “blanquear la nación mediante el aumento de la población blanca y la eliminación gradual de la población de origen africano [...] el porcentaje de blancos en las labores agrícolas logró alcanzar casi el 30% hacia 1868, incluyendo a los campesinos chinos que llegaron entre 1847-1874” (Gomariz 75).

Otra generalización surgió y se nutrió en tiempos de la precontratación, pues partiendo de una actitud paternalista propagó la imagen de los chinos como trabajadores fiables, responsables y, lo más importante, más obedientes que los esclavos africanos, ya que su trato resulta más fácil que el de estos últimos, como lo plantea en el reporte de un oficial del Caribe en 1871:

The Chinese laborer possesses greater intelligence [...] and is much quicker in learning to manage machinery [...]. He is also very careful and neat in his work in the field or buildings; is much more independent [...] and not so easily led away by discontented persons; rarely making a frivolous complaint (Look Lai 60).

De forma similar, en un panfleto escrito en 1836 por el capitán Wildey se refuerza la imagen de los chinos como fáciles de tratar, dóciles y superiores como agricultores:

A Chinaman will perform as much labour within the tropics and in a given time, as two Europeans and that too without coercion, or the least possible constraint and without any apparent effort or fatigue. Their habits as a labouring class of people are unexceptionable. They are industrious, patient, sober, honest and tranquil [...] their physical powers exceed those of the Negro tribes of Africa [...] or any other caste in India (Meagher 50-51).

No obstante, durante el periodo de contratación, la imagen de los chinos empieza a cambiar. Al no sucumbir al maltrato, los chinos son considerados por muchos dueños de plantaciones como personas enigmáticas, problemáticas, peligrosas, más revoltosas y difíciles de controlar que los trabajadores negros:

the Chinese were unpredictable and difficult to manage. They demanded separate quarters from the Negroes, resisted discipline, rebelled frequently with significant loss of life, or they took their own lives, all of which meant considerable financial loss to the planter by disrupting the daily routine of plantation, as well as losing some of his laborers and the investment they represented (Meagher 218).

Posteriormente, cuando muchos de los chinos californianos consiguieron amansar una pequeña fortuna trabajando como comerciantes con ciertas influencias económicas y sociales, las percepciones hacia este grupo se alteraron una vez más. James J. O’Kelly en su visita a Cuba en 1873 notó que “the free Chinese were treated as were the Jews of the Middle Ages” y eran víctimas de constantes acosos y extorsión por parte de la policía (66). Según el corresponsal, el maltrato de los chinos se debía a que: “In many cases these coolie immigrants are very bad characters, and prove anything but a desirable acquisition on the estates. They are more malicious and infinitely less tractable than the negro” (67). El ascenso de la clase social de este grupo puso en peligro la continuidad del statu quo de la clase dominante, puesto que implicaba la desconstrucción de los parámetros sociales fundamentados en el chovinismo racial (creencia narcisista de la superioridad de cierta raza, como la blanca). Todo lo anterior nos muestra que el componente chino, como raza y etnicidad, es producto de condiciones históricas concretas que varían de manera sustancial de una condición social a otra.

Como resultado de la percepción cambiante de la sociedad cubana hacia los chinos, una mezcla entre el deseo y el rechazo yacía en la mentalidad y psicología de este grupo, aunado a un sentimiento de inseguridad y desconfianza hacia la cultura dominante. Para aliviar el efecto de la discriminación, muchos se refugiaban en sus propias comunidades, como el Barrio Chino; por eso, era indispensable evitar cualquier tipo de

confrontación y tensión dentro y fuera de la comunidad. En lo que se refiere a su relación fuera de la comunidad, ante la imposibilidad de integrarse a la sociedad dominante, la resignación y el conformismo eran necesarios para la sobrevivencia. Su preferencia colectivista por formas de comportamiento no combativas conducía a un estoicismo que promovía letargo frente a las discriminaciones y transgresiones personales, como se ve en la siguiente reflexión de Mario Conde sobre los chinos: “Habían cruzado el mar huyendo del hambre y la miseria, de los poderes absolutos y los enrolamientos militares forzosos y al final habían hallado algo tan temible como lo que les hizo huir: el desprecio, la incomprensión, el abandono” (105).

Dejando a un lado lo ya analizado, el uso del humor constituye un elemento importante que se refleja en la obra de Padura sobre todo en las interacciones entre Mario Conde y su amigo Juan Chion. La broma y los tonos lúdicos aluden a los procesos de desplazamiento y condensación de un significante, lo chino, con respecto a la cadena de significantes, como percepciones, ideas, imágenes creadas en torno a este sujeto. Estos son utilizados, pensamos, con la intención de resituar y potenciar la incomprensión cultural de forma diacrónica, mientras que se produce una superación sucesiva del prejuicio, el sesgo, el esencialismo y el determinismo cultural, como demuestra el siguiente diálogo entre Mario Conde y Juan Chion:

—Oye, Juan, tú mismo, que llevas más de cincuenta años viviendo en Cuba, dime una cosa, ¿por qué ustedes no hablan bien el español, eh?

Juan Chion acentuó su sonrisa. —Porque no me da la gana de hablar como ustedes, Mario Conde —dijo, haciendo un esfuerzo por redondear todas las sílabas y marcando cada erre como si se tratara de un ejercicio agotador.

—Eso es ser un chino ladino, ¿no?

—Más o menos... No seas bluto, Conde, la rreee no existe en chino... (35).

Y es que con respecto al español hablado por los inmigrantes chinos, el lingüista John M. Lipski asevera en su artículo “Chinese-Cuban Pidgin Spanish. Implications for the Afro-Creole Debate” que una de las principales dificultades que presenta para ellos el español como segunda lengua es la incorporación de los sonidos [r] y [l] (219). De hecho, muchos inmigrantes fueron discriminados por no ser capaces de pronunciarlos de forma

“Chino son *jodeloles* y también son *misteliosos*”...

correcta. La escena anterior resalta no solo la dificultad consonántica que experimentan con la erre y la ele, sino que también muestra los prejuicios de los no chinos sobre su incapacidad prosódica (aunque la hayan adquirido o no). Aunado a esta preconcepción cultural aparece otra, la que se tiene hacia la gastronomía china, como se aprecia a continuación:

—Viejo, huele bien —admitió el teniente, pero dudó antes de lanzarse al ataque—.

Ahora dime qué cosa es esto, por favor.

—Sopa de pelo – dijo Juan Chion, sin sonreír, y las facciones del Conde y Manolo expresaron, de golpe, una repugnancia inevitable.

—¿Perro chino? Oye... —empezó a decir el Conde, cuando el anciano recuperó su sonrisa.

—Na, na, Conde, ela jugando... Joliendo, como tú dices. Mila, es sopa de alós y pescao blanco, con juevo y tilas de col. Plueba, plueba (70).

En la escena anterior, los prejuicios occidentales sobre los chinos “retrasados” que consumen carne de perro son crueles y bárbaros por naturaleza, además de que ponen de manifiesto la visión etnocéntrica de la sociedad cubanaoccidental que considera la cultura del otro a partir de un punto de vista europeizado. El humor, como mencionamos, constituye el terreno ideal para el intercambio cultural. Otro ejemplo lo encontramos en la pregunta de Conde a Juan Chion: “—A ti no te importa que le diga chinos a los chinos, ¿verdad, Juan? [...]. —¿Eso no es ofensivo, no? Porque los chinos son chinos, pero a los negros no se les debe decir negros” (31). La situación se complica porque el concepto de chino es complejo y posee múltiples significados. De acuerdo con la vigesimotercera edición del Diccionario de la lengua española, el término chino indica no solo “natural de China”, sino también se refiere a “una persona de ojos rasgados”, “una persona aindiada”, “servidor”, “criado” y “descendiente de indio y negra, o de negro e india”.⁴ Ahora bien, al margen de la complejidad de este gentilicio, también

⁴ En la Nueva España la mezcla de negro con indígena producía a personas con el pelo semirrizado a las que se les decía coloquialmente “enchinados” o encrespados; y de ahí se redujo a “pelo chino”, que nada tiene que ver con los asiáticos.

es interesante observar cómo se usa este en expresiones como: “de chinos”, “engañar a alguien como a un chino”, “estar alguien en China”, “ponérsela en chino a alguien”, “ser algo chino básico”, “tener alguien un chino atrás”, “ni el médico chino”, etc. Entonces, nos encontramos ante una palabra compleja que sugiere las representaciones que se han producido a través de los años, pero a partir de las percepciones normativas occidentales que forman parte de los modelos y estructuras mentales de la población cubana. En suma, la escena anterior pone de relieve las diversas estrategias discursivas que provienen de un largo historial de orientalismo euroamericano, de las condiciones sociopolíticas y económicas, y de la naturaleza e historia de las relaciones interculturales.

Aunque Padura Fuentes no ha podido brindar una mejor comprensión de la axiología china, los intercambios culturales y comentarios abundan en la novela, desde prejuicios raciales y observaciones irreverentes hasta cavilaciones que solo adquieren sentido cuando se ha adquirido cierto conocimiento de este grupo. Leemos:

Llega a la conclusión, Mario Conde, de que para los chinos: la única salvación para aquellos males había sido sostener una cultura de gueto [sic], y contestar al desprecio con silencio, a la burla con sonrisa, al grito con hermetismo, y envolverse en una filosofía de apariencia apacible que, cuando menos, ayudaba a soportar la vida (105).

Al final, el detective parece darse cuenta de su punto de vista etnocentrista y empieza a repensar muchas de las percepciones que fundamentan (o fundamentaban) su visión del sujeto chino. Padura Fuentes, a través de su obra, crea un espacio en el que, pensamos, busca reconfigurar la relación entre los lectores y lo chino, de manera más específica, ofrecer una relación de empatía. Sus lectores, confrontados con las pautas que la novela les ofrece, logran percibir los desafíos que sufren estos inmigrantes en la sociedad cubana y, al mismo tiempo, ubicar esa experiencia en un contexto más extenso de las relaciones entre Cuba-Occidente vis a vis China-Oriente.

De manera que en vez de volver a remitir o de tener como punto referencial el espacio dominante o el Occidente, a través de la representación del sujeto marginal, Padura trae e involucra al eje dentro del espacio

marginal. Opinamos que mediante su personaje Mario Conde, desestabiliza la posición unitaria de un discurso basado en la consideración de las diferencias desde una perspectiva centralizada. Asimismo, al replantear las bases por las que se sostiene un texto con fuertes fundamentos históricos marcados por el eje dominante,⁵ abre posibilidades de crear nuevas realidades y de dinamizar el discurso sobre el sujeto chino. El caso del anciano Cuang le sirve a Padura Fuentes como una suerte de palanca que ayuda a romper con la imagen de la pasividad aparente del chino, otorgándole, por el contrario, un papel activo como catalizador del discurso de la representación homogénea y esencialista del otro. Cuando la novela termina, vemos que Juan Chion le dice a Mario Conde: “Tú ve, chino no son holmiguita. Chino son *jodeloles* y también son *misteliosos*” (112).

Es importante notar que el encuentro intercultural con el componente chino le obliga a Mario a confrontar su ignorancia sobre el otro componente cultural de Cuba, esto es, el africano. Según la novela, las flechas, el círculo y las cuatro cruces hechas con navaja en el pecho de Cuang representan el palo mayombe que es: “la religión de los negros congos, la *nganga* es el asiento del misterio de esa religión [...] y la *kiyumba* es donde están los malos pensamientos, la locura, el odio, la ambición” (97-98). La dificultad de entender esta simbiosis cultural al parecer representa un espacio de enunciación a partir del cual se plantea una reflexión que evidencia definidas carencias, olvidos y prejuicios en la conciencia pública de la cultura cubana:

El Conde sintió cómo se perdía en un mundo que por algún sendero se remontaba hasta más allá del monte Sinaí y seguía hacia los orígenes de la inteligencia humana. Había sido colocado ante una mezcolanza de culturas [...] con la cual había convivido desde siempre, de la cual él mismo formaba parte, pero de cuyos arcanos y prácticas había estado infinitamente alejado (99).

Dentro de esta encrucijada de desencuentros culturales, podemos ver la persistencia de un proyecto social donde las problemáticas con respecto a las razas todavía siguen vigentes en el debate social. Con respecto a este

⁵ El texto de Padura Fuentes está marcado por rasgos del pensamiento occidental (como el racismo, el orientalismo y la representación estereotipada de los chinos).

punto, Roberto Zurbano plantea que una de esas problemáticas de la cultura cubana es “la marginación o la invisibilización del aporte, la posición y el protagonismo de los negros” en la sociedad cubana (111). De manera que la afirmación de esta carencia conduce a la fundación de un espacio literario en el cual estas tensiones y contradicciones empiezan a legitimarse y aproximarse.

Con la creciente participación de China en los mercados internacionales, el gigante oriental ha dejado de ser una tierra desconocida y lejana para Latinoamérica. En lo que se refiere a la literatura, resulta particularmente notorio que la representación de lo chino en esta novela está fuertemente marcada por las influencias y percepciones euroamericanas instituidas en la mentalidad de los latinoamericanos como Padura Fuentes. Sobre este punto, Óscar Hoyo ha observado de manera acertada que en la ficción latinoamericana contemporánea, las imágenes estereotipadas del Oriente no representan el Oriente, porque “aún no ha construido un imaginario” para reemplazarlas (100). No obstante, es una manera de mostrar otra dimensión de la realidad que no aparece en la versión de la historia propagada por la clase dominante. Esta realidad es la de las calles marginales, la de las esquinas oscuras que reconoce que la diferencia cultural existe pero no es inconmensurable. Es aquí donde encontramos una conexión entre Cuba y el sujeto chino en Cuba: como nación, permanece dentro de un discurso sociohistórico predominantemente occidental, pero que no pertenece totalmente a él. Si rebasamos los planteamientos históricos centrados en el Occidente, podemos acercarnos a un aspecto de la identidad cubana de los márgenes. Tomando en cuenta lo dicho, nos parece que aunque Leonardo Padura no ha podido profundizar en el conocimiento de la imagen del chino ni de su pensamiento, ha conseguido prologar de manera adecuada su relato sobre el elemento chino en Cuba en su texto *La cola de la serpiente*.

Obras citadas

- Andrejevic, Tatiana K. "Understanding the Chinese Mentality—Some Basic Hints". *I International Symposium Engineering Management and Competitiveness*. University of Novi Sad. Zrenjanin, Serbia, Junio 24-25, 2011: 282-286. Web. 30 de mayo, 2016 www.tfzr.uns.ac.rs/emc/emc2011/Files/D%2004.pdf
- Chong, José Luis. *Hijos de un país poderoso. La inmigración china a América (1850-1950)*. Palabra de Clío, A.C., 2007. Web. 25 de abril, 2016. <http://jose-luis-chong.mx/Archivos/Hijo%20de%20un%20pais%20poderoso.pdf>
- "Cuba, país de inmigración". *Biblioteca Digital de Cuba*, Web. 15 de mayo, 2016. <http://slideshowes.com/doc/1339644/cuba--pais-de-inmigracion---biblioteca-digital-de-cuba>.
- Diccionario de la lengua española*. Def. 2 y 3. Web. 5 de mayo, 2016. <http://dle.rae.es/?id=8pma6mE|8pnMy5C|8ppm97c>
- "De culíes a héroes anónimos". *Taiwan Info*. Noviembre, 1997. Web. 5 de mayo, 2016. http://taiwaninfo.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=41722&CtNode=458&htx_TRCategory=&mp=4.
- Gomariz, José. "Esclavitud, blanqueamiento y modernidad periférica en Cuba Gaspar Betancourt Cisneros". *América sin nombre*. Vol. 19, 2014: 73-81. Web. 12 de mayo, 2016. https://rua.ua.es/dspace/.../1/America-Sin-Nombre_19_09.pdf.
- Hage, Ghassan. *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. Routledge, 2000.
- Hoyos, Héctor. "Orientalismo, globalización e imaginarios transpacíficos en la novela latinoamericana actual". *Cuadernos de Literatura*. XVII. No. 34, julio-diciembre, 2013: 82-105. Web. 15 de diciembre, 2015. <http://www.redalyc.org/pdf/4398/439843031005.pdf>

- Hu-Dehart, Evelyn. "Chinese Coolie Labor in Cuba in the Nineteenth Century: Free Labor or Neoslavery". *Contributions in Black Studies*. 12. Article 5, 1994: 38-54. Web. 20 de octubre, 2015. <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=cibs>
- "La singular historia de los chinos en Cuba". *El militante*. Vol. 75. No. 31, 5 de septiembre, 2011: 282-286. Web. 15 de mayo, 2016. <http://www.themilitant.com/2011/7531/753180.html>
- Lipski, John M. "Chinese-Cuban Pidgin Spanish. Implications for the Afro-Creole Debate". *Creole Genesis, Attitudes and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999. Web. 16 de mayo, 2016. <http://www.personal.psu.edu/jml34/chinese.pdf>
- Look Lai, Walton. *Indentured Labor, Caribbean Sugar*. Johns Hopkins University Press, 2004.
- López-Calvo, Ignacio. *Imagining Chinese in Cuban Literature and Culture*. University Press of Florida, 2008.
- Meagher, Arnold J. *The Coolie Trade: The Traffic in Chinese Laborers to Latin America 1847-1874*. Xlibris Corporation, 2008.
- O'Kelly, James. *The Mambi-land or Adventures of a Herald Correspondent in Cuba*. J. B. Lippincott & Co., 1874.
- Padura Fuentes, Leonardo. *La cola de la serpiente*. Tusquets Editores, 2011.
- . "El viaje más largo". *La Jiribilla*, 1994. Web. 13 de mayo, 2016. http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n75_octubre/1752_75.html.
- Sleziak, Tomasz. "The Influence of Confucian Values on Modern Hierarchies and Social Communication in China and Korea: A Comparative Outline". *Kritike*. Vol 8. No. 2, diciembre, 2014: 207-232.
- Uxó, Carlos. "The Representation of Chinese Characters in Leonardo Padura's *La Cola de la Serpiente* (2000): Sinophobia or Sinophilia?". *The Foreign in International Crime Fiction*. Bloomsbury Publishing, 2012.
- Volpato, Tristano. "La comunidad sino-cubana de Centro Habana. Elementos de historia y cultura en el contexto actual". *Visioni Latino Americane è la rivista del Centro Studi per l'America Latina*. No. 12, enero, 2015: 23-43. Web. 7 de mayo, 2016. <https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/10661/1/Volpato.pdf>.

Zurbano, Roberto. “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación.” *Temas*. No. 46, abril-junio, 2006: 111-123. Web. 8 de mayo, 2016. http://www.afrocubaweb.com/News/Cuba/trianguloinvisible_zurbano.pdf

Las autoras

Nuri Creager es profesora asistente visitante de Español con una especialización en Literatura latinoamericana del siglo XX en el Departamento de Lenguas de la Oklahoma State University, Estados Unidos. La doctora Creager investiga la literatura de autoras latinoamericanas del siglo XX y XXI. Sus intereses también incluyen la historia y la cultura material de la época medieval, el modernismo francés e inglés y la novela policiaca. De manera más específica, su trabajo examina las novelas de María Luisa Bombal y Elena Garro desde la perspectiva de la mitopoiesis y la vanguardia europea. Ha publicado sobre Elena Garro y Gonzalo de Berceo.

Michele C. Dávila Gonçaves es catedrática asociada y jefa del departamento World Languages and Cultures de Salem State University, Massachusetts, Estados Unidos. Dicta clases de Lengua, Literatura y Cultura en español. La doctora Dávila Gonçaves se especializa en el *bildungsroman* femenino, *bildungsfilme* latinoamericanos, la literatura puertorriqueña contemporánea y novela detectivesca latinoamericana. Es autora de *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina en Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska* (1999), y editó el volumen *Transnational Orientalisms in Contemporary Spanish and Latin American Cinemas* (2016). Además, ha publicado en antologías como *Twenty-first Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism* (2014) y en revistas como *Exégesis*, *Chasqui*, *Hipertexto*, *Tinkuy* y *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*.

Martha C. Galván-Mandujano es profesora asistente de Español del Department of World Languages de la California State Polytechnic University. La doctora Galván-Mandujano se especializa en la Literatura latinoamericana y en Sor Juana Inés de la Cruz, Madre Castillo de Tunja, Cristina Peri-Rossi y Mayra Montero. Examina el aspecto *queer* como arma que rompe con parámetros tradicionales de escritura del siglo XVII al XXI. Ha publicado: “Genocide in Central America: Testimonies of Survivors in Guatemala” y la entrada “Romero, Archbishop Óscar, Murder of (1980)”, en la Encyclopedia of U.S. Military Interventions in Latin America. Es coautora de “Mujeres de Acción: La figura femenina en *Adiós muchachos*” y “Una lectura queer en escritos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) y Madre Castillo de Tunja (1671-1742)”.

Amarilis Hidalgo de Jesús, catedrática en el Department of Languages and Cultures, en Bloomsburg University, Pensilvania. Su especialización es la Literatura venezolana y caribeña. Se interesa en temas hebreos en el Caribe y también sobre escritoras caribeñas en general. De manera más específica, su trabajo examina la literatura escrita por mujeres en Venezuela y el Caribe. Sus últimos libros publicados son: *Essays on Puerto Rican Writers* (2015), *Race, Women of Color, and the State University System: Critical Reflections* (2015), y *Spain, Beyond Culture and History* (2006). Sus últimos artículos: “*El despertar de la bella durmiente* de Adolfo Cáceres Romero: Entre la ciencia ficción y la fantasía” (2018), “La obra de escritoras *bolivianas a través de su historia literaria*” (2017) y “*Sobre mi cadáver* de Marta Aponte Alsina: Crónica de una familia disfuncional catalana puertorriqueña” (2016).

Zoé Jiménez Corretjer es jefa de Departamento y profesora en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Humacao. Allí imparte cursos de Historia antigua y Literatura. Estudió su doctorado en Pennsylvania, en la Universidad de Temple. Entre sus posiciones académicas es parte del equipo de bibliógrafos especializados de la MLA, para el área de Literatura

española, Humanidades y Literatura universal. Entre sus múltiples publicaciones se encuentran: *Rascacielos* (2011); *Tempo Antico* (2010); traducción de los poemarios *Antigua vía* y *La boca de la verdad*; en el ámbito de la investigación: *Lógicas del extravío: anatomía existencial en la poesía de José María Lima* (2010); un libro reciente de cuentos: *Las camelias de Amelia* (2009); su novela *Puerto nube* (2008); los poemarios *Rosa náutica* (2008), *Sala de espera* (2007), *Antigua vía* (2007) y *Cánticos del lago* (2007); y el libro de ensayos *La mano que escribe: literatura, arte y pensamiento* (Premio Nacional de Ensayo, 2007), por mencionar solo algunas.

Tina Melstrom es profesora asistente visitante en Oklahoma State University. La doctora se especializa en Literatura latinoamericana del siglo XIX y XX. Sus intereses en investigación se centran principalmente en las intersecciones entre el género, la historia y la ideología política en Chile después de la independencia. En fecha reciente, sus publicaciones han explorado temas relacionados con la muerte, la rememoración, el género y la consolidación nacional. Sus publicaciones incluyen “Saintly Patriotism: Vicente Grez and the Women of the Chilean Independence Movement” y “Death and the Body Politic: Burial Reforms and Mourning Practices in Nineteenth-Century Chile.”

Ericka H. Parra Téllez es profesora asociada en el Department of Modern and Classical Languages en Valdosta State University, Georgia, Estados Unidos. La doctora ha participado en revistas académicas como *Encuentros*, *Istmo*, *Brújula*, *Olhar* y *The Latinamericanist*. En 2015, publicó “The Mestiza Path: Toward a Global Competence” y “En la globalización: escenarios y detectives”. En 2016, publicó el capítulo “La imagen de la *Malinche* en tres textos coloniales”, en *Insomne pasado. Lecturas críticas de Latinoamérica colonial*. Su presente trabajo recopila materiales para su libro *Más allá de las fronteras de Cuba*, que explora cómo las escritoras cubanas utilizan técnicas literarias para representar la crisis económica en diferentes

narrativas (testimonios, novela histórica, cuento fantástico y novela de detective).

A. Margarita Peraza-Rugeley es Ph.D de University of Oklahoma y posee una especialización en Literatura Colonial Latinoamericana del siglo XVII. Trabaja en el Department of English, Foreign Languages and Philosophy en Henderson State University, Arkansas. Le interesa la formación de la identidad nacional, la literatura transoceánica y las poetisas poscoloniales de Corea del Sur, cuyos trabajos han sido traducidos al español. Su libro *Llámenme el mexicano: los almanaques y obras de Carlos de Sigüenza y Góngora* (2011) representa cuatro años de investigación en archivos. Sus artículos más recientes son: “A Post-modern Quest: The Need of Different Peoples Voices in Translation for Post-Colonial Societies” (2017) y “A Twentieth-Century Pursuit: Translating Literature for Post-Colonial Latin-American and Korean Societies” (bajo revision editorial).

Susana Perea-Fox, Ph.D, profesora asociada de Literatura latinoamericana en Languages and Literatures, Oklahoma State University. La doctora se especializa en Literatura latinoamericana contemporánea. Ha publicado dos libros: *Elena Garro y los rostros del poder* (2007) e *Historias, mitos y leyendas de la Laguna Blanca, Neuquén, Argentina* (2011), y está en el proceso de publicar un libro basado en los mitos, las historias y las leyendas contadas por mujeres del estado de Morelos, México, titulado *Las mujeres cuentan cuentos*. Además, cuenta con numerosas publicaciones de artículos literarios, reseñas y artículos en enciclopedias, principalmente relacionados con literatura escrita por mujeres latinoamericanas.

Diana Risk es profesora de Español y Estudios hispanos y jefa del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de Virginia Wesleyan University. La doctora se especializa en Literatura del Siglo de Oro español, Literatura española posfranquista y Poesía latinoamericana. Imparte cursos sobre cultura y literatura mexicana. Su publicación más reciente es “El bandido y su construcción como

parte del imaginario nacional mexicano” (2014) y pronto se editará “El emblema de la muerte como lenguaje”, un capítulo del libro *La fiesta, el duelo, y el horror: Representaciones de la muerte en la literatura latinoamericana*. Tiene un blog sobre la diversidad cultural y literaria del mundo hispanohablante: *Región Plural*, <http://regionplural.com>

Huei Lan Yen es profesora asociada en el Department of Modern Languages and Literatures, en Grand Valley State University, Michigan. La doctora se especializa en Literatura latinoamericana contemporánea y se interesa en particular en la literatura de la diáspora china en América Latina. Su trabajo examina cómo los escritores de las primeras y segundas generaciones de asiáticos o parcialmente asiáticos dependen en la literatura para reconstruir, reevaluar y renegociar sus identidades nacionales. De entre sus varias publicaciones, la más emblemática y extensa sobre este tema es el libro *Toma y daca: transculturación y presencia de escritores chino-latinoamericanos* (2016).

Índice onomástico y temático

A

Abyección 199, 200

Agua 29, 34, 35, 35n, 37, 167, 204, 211, 251, 256

“La actriz”, 53

Al otro lado; 8, 43, 44, 46, 47, 50, 54, 55, 56, 59

Alemania, 92, 93, 95, 98, 140, 176

Amor 7, 8, 28, 29, 31, 32, 39, 46, 47, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 114, 114n, 115, 116, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 133n, 152, 154, 182, 192, 206, 207, 208,

cortés, 35

proscrito, 12, 113, 124, 129, 132, 133, 134

amor/muerte, 8, 43, 45, 47, 50, 52, 54, 55, 59

amor/muerte/vida, 59

amor/vida, 59

Amortajada, La; 54

Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía, 13, 166, 166n

“Antes de que el sol se de a la fuga”, 56

antiliteratura, 107, 108

Anzaldúa, Gloria, 15, 141, 217, 217n, 218, 218n, 219, 219n, 220, 220n, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 238n, 239, 240, 241

Apenas murmullos, 141, 151

Argentina, 94, 95, 116n

Aries Point o El viaje de Pleione, (post)novela, 11, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110,

asesinato, 71, 212n, 249

Auschwitz, 10, 91, 93, 98

autobiografía, 14, 166n, 179, 180, 217, 225, 236,

(auto)biografía, 13, 171, 172*n*, 174, 179, 180, 181, 191, 217, 225, 236
autoficción, 179, 180
autoridad masculina, 134, 198
Ávila Chi, Rubentino, 13, 14, 165, 166, 166*n*, 167, 167*n*, 168, 168*n*, 169, 170, 171, 172, 172*n*, 174, 179, 180, 190, 191, 192

B

Belice, 168, 171
Beloff, Angelina, 197, 206, 207
bildungsroman femenino, 8, 44, 48, 50, 267
Biografía de un cimarrón, 165, 165*n*
biopolítica, 8, 43, 45, 54, 55, 59
Bird, Nancy, 11, 101, 102, 103, 104, 104*n*, 105, 106, 109
Blest Gana, Alberto, 12, 113, 114*n*, 116, 118, 119, 123*n*, 124, 126*n*, 127, 129, 130, 131, 132, 134
Blogs, 104, 104*n*, 175
Bombal, María Luisa, 7, 23, 23*n*, 24, 24*n*, 25, 25*n*, 26, 26*n*, 27*n*, 28, 29, 29*n*, 30, 31, 32, 32*n*, 33, 36, 37, 38*n*, 54, 267
Bórquez, Josefina, 197, 208,
boom literario, 11, 143, 226,
Borderlands/La Frontera: The New Mestiza, 15, 141, 217, 218, 218*n*, 219, 220*n*, 222, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 236, 237, 238, 240
Bravo, Margarita Iguina, 91, 95, 97, 99

C

Calakmul, 167, 167*n*, 168, 168*n*, 172
campesinos, 9, 16, 70, 166*n*, 167, 168, 173, 175, 180, 182, 186, 189, 221, 257
Campuzano, Luisa, 141, 150
Canetti Duarte, Yanitzia, 8, 9, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 59, 60
cárcel, 44, 46, 47, 74, 128, 129, 205, 206
“Cárcel”; 57
 cárcel/muerte, 8, 43, 45, 48, 54, 55, 57, 60
Caribe, 44, 55, 92, 93, 99, 247, 257, 268
Caronte, 52
Carroll, Lewis, 59, 176

- “Casa”, 58
- Casas del Vedado*, 141, 147, 148, 150, 164
- Casi todo*, 141, 145
- “Caronte”, 52
- “Castillos de naipes”, 141, 156, 160
- Cervantes y Saavedra, Miguel de, 11, 101, 102
- Chacel, Rosa, 50*n*, 267
- Chambers, Ross, 7, 24*n*, 25, 26, 29*n*, 38
- Chaviano, Daína, 8, 44
- chicano/a, 217, 217*n*, 220, 221, 222, 223*n*, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232
- Movimiento, 15, 217*n*, 221, 223, 224*n*, 225, 227, 233, 241
- Chicleros (véase “trabajadores migrantes”), 167, 168, 168*n*, 172, 173, 184, 185, 189
- chinos, 16, 245, 246, 247, 247*n*, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262*n*
- californianos, 248, 258
- cubanos, 245
- Chungara, Domitila Barrios de, 53, 164
- “ciberlimbo, El”, 154, 155, 161
- Cola de la serpiente, La*, 16, 245, 246, 246*n*, 247, 249, 263
- collage*, 196
- Concierto para Leah*, 10, 91, 92, 93, 96, 97, 99
- conflicto, 33, 63, 66, 67, 69, 71, 74, 77, 78, 84, 143, 144, 146, 148
- Confucio, 255
- confucionismo, 254, 255
- Cortés Vélez, Dinorah, 11, 50*n*, 101, 102, 106, 109
- Cristo, 57, 58, 116*n*
- cronotopo, 117*n*, 156
- Cuarentena y otras pejugueras menstruales*, 11, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 110
- “Como un Etna privado: érase dos a una nariz pegados. Comedieta con un palmo de narices”, 108
- Cuba, 10, 16, 54, 55, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 141, 143, 143*n*, 245, 246, 246*n*, 247, 247*n*, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 269
- crisis económica, 141, 263
- crisis social, 141

cubano/a, 8, 10, 17, 43, 44, 44, 45, 51, 56, 60, 91, 97, 140, 143, 143n, 144, 150, 246, 247, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 258, 261, 262, 263
 cubano occidental, 246, 254
“Cuestión de tiempos”, 152, 154
culí/es, 247, 248, 253, 254

D

De la Parra, Teresa, 50n
De noche vienes, 14, 196, 206, 210
De pájaros invisibles, 141, 154, 156
“Destiempo”, 58
“Desvelados”, 156, 157, 158, 161
“deudor, El”, 53
“Diálogo”; 52
diáspora, 44, 271
 cubana, 44
Dios, 46, 50, 53, 58, 126, 241
Donatien, Alphonse Françoise, 48

E

educación de la mujer, 116, 132
Ejidatarios (véase “campesinos”), 182, 186
En el limbo, 141, 154
emociones proscritas, 12, 114, 124, 129, 131, 134, 135
“En familia”, 141, 147, 148
“enemigos, Los”; 53
Entre la espada y la pared, 8, 43, 44, 55
“Emisarios”, 58
“Esperanza, número equivocado”, 198, 206, 210, 211, 212
epístola (véase “carta”, 7, 8, 134
eros-tánatos, 52, 55
erotismo, 8, 24n, 44, 45, 48
espejo/s, 7, 27, 31, 34, 35, 36, 105, 139, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 161
esposas, 181, 185, 186, 187, 188
Europa, 94, 95, 97, 167n

exilio, 10, 11, 50, 102, 108, 116

F

familia, 8, 10, 12, 24*n*, 46, 63, 73, 76, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 113, 116*n*, 117, 118, 122, 123, 123*n*, 124, 125, 128, 132, 140, 141, 144, 147, 148, 149, 151, 154, 157, 162, 185, 186, 187, 189, 190, 201, 204, 204*n*, 208, 211, 217*n*, 221, 222, 228, 229, 231, 238, 241, 253, 268

feminismo, 11, 103, 217, 218, 230, 231, 232, 233

Foucault, Michel, 8, 43, 45, 46, 47, 48, 59

Francia, 93, 132*n*

frontera, La, 13, 15, 141, 217, 217, 217*n*, 218, 222, 225, 236, 237, 240, 241

Fuentes, Yvette, 48, 49

Fulana, 146

G

García, Israel, 107

Garrandés, Alberto, 144, 145, 150, 153

género, 7, 9, 10, 12, 16, 19, 20, 63, 114, 115, 116, 118, 129, 131, 132, 140, 141, 149, 150, 162, 170, 197, 199, 218, 231, 236, 240, 249, 269

fantástico, 50, 143, 144

testimonial, 14, 171, 190

genocidio, 9, 63, 66, 67, 68, 71, 74, 77, 79, 82, 83, 86, 99, 228

Gide, André, 27, 27*n*, 28, 31, 32*n*, 36

gitana, 160, 161

González, Gil, 104, 106, 106*n*

Guatemala, 9, 63, 64*n*, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 82, 167, 167*n*, 168, 171, 180, 189, 268,

ciudad de, 67, 74

Ejército de, 6, 66

Nebaj, 72, 83, 84

guatemalteco/a, 65, 66, 69, 70, 71, 74, 77, 86

H

Hasta no verte Jesús mío, 14, 50*n*, 165, 165*n*, 196, 197, 206, 208

“Hasta que la muerte nos separe”, 54

Hernández, Helen, 140, 142

Hijos de Sánchez, Los, 165

hipermedia, 106

Holocausto judío, 10, 64, 91, 92, 99, 176, 177

humor, 8, 13, 16, 44, 50, 52, 53, 55, 56, 142, 144, 150, 155, 161, 162, 259, 260

humorismo, 51, 142, 144

|

ideario liberal, 113, 114, 115, 116, 116*n*, 117, 119, 121, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 134

identidad, 8, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 39, 48, 67, 99, 118*n*, 139, 143, 145, 146, 147, 154, 161, 179, 199, 200, 217, 217*n*, 219*n*, 220, 223, 226, 227, 228, 239, 246, 247, 251, 256, 263, 270

virtual, 31

ideologemas, 109

imágenes, 9, 11, 13, 19, 23, 26*n*, 28, 29, 30, 34, 35, 102, 108, 140, 148, 151, 156, 157, 158, 160, 161, 198, 199, 202, 235, 238, 239, 240, 250, 259, 263

ideológicas, 199

individuales, 197

intermedia, 141

internet, 101, 104*n*, 106, 155

ironía, 27, 32, 34, 37, 38, 55, 155

J

Juan Pérez Jolote: Biografía de un tzotzil, 165, 165*n*, 174

judío/a, 10, 91, 92, 93, 95, 98, 177

K

Kostopulos-Cooperman, Celeste, 23, 24*n*, 28

L

La Habana, 13, 43, 141, 165*n*, 246, 247, 249

Landa, Maira, 10, 91, 94, 98, 99

“lavanderas, Las”, 206, 210

lectoescritor, 104

leitmotiv, 29, 38, 45, 52, 93, 236
 “Lila y Amor”, 52
 limbo, 154, 155
 literatura, 7, 10, 11, 13, 15, 16, 20, 24, 25n, 29n, 51n, 54, 64, 101, 106n, 108, 113, 115, 117n, 131, 132, 142, 144, 171, 174, 176, 179, 195, 196, 197, 201, 217, 225, 226, 229, 230, 235, 241, 263, 267, 268, 270, 271
 egódica, 11, 102, 105
 glocal, 11, 102, 105, 105n
 híbrida, 11, 101, 102, 104, 236
 “Llanto”, 57
 Lucas García, Fernando 65, 66
 Lúdmer, Josefina, 142

M

maniqueísta, 45, 60
 marginados, 9, 19, 51, 59, 115, 174, 175, 190, 212, 236, 246
 Marqués de Sade, el, 48, 107
 maya, 71, 72, 73, 77, 83, 167, 167n, 172, 191
 cultura, 77, 83, 167
 ixil, 65, 66, 72
 kaqchikel, 86
 quiché, 65, 66, 70, 85,
 yucateco, 172
Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, 73, 165, 165n,
 Medio, Dolores, 50n
 memoria, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 33, 63, 64n, 67, 73, 74, 77, 79, 82, 83, 92, 94, 139, 150, 153, 158, 161, 165, 176, 176n, 177, 178, 179, 197, 225, 228, 234, 234n, 235, 239, 245, 250
 colectiva, 9, 63, 172, 180, 250
 memorialización, 9, 19, 63, 63n, 64, 64n, 65, 86,
 de genocidios, 63
 Menchú, Rigoberta, 68, 70, 71, 72, 73, 82, 165n, 175
 Mengele, Joseph, 93, 94, 99
 metamorfosis, 27, 32, 37, 157
 mestizo/a, 201n, 217, 217n, 218, 220, 228, 230, 236, 239, 240

- mexicano/a, 13, 51, 165, 170, 172, 192, 200, 200n, 2021, 201n, 204, 208, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225n, 226, 227, 239, 241, 270, 271
- México, 9, 21, 65, 67, 140, 165n, 166, 167, 167n, 168, 170, 173, 180, 195, 200n, 201, 201n, 203, 206, 207, 208, 217, 217n, 220, 220n, 222, 225, 227228, 240, 241, 248, 270
- Ciudad de, 173, 202, 203, 204n, 208, 211n, 219,
- mise en abyme*, 7, 8, 27, 31, 36, 37, 38
- mitos, 7, 8, 15, 27, 44, 113, 219, 220, 229, 237, 238, 239, 240, 270
- mitopoesía, 25n
- modernismo, 26n, 27n, 267,
- francés, 23n, 25, 26, 26n, 32n
- europeo, 24
- “Monólogo de la hermosa muerta”; 54
- Mora, Vicente Luis, 101, 101n, 104, 105, 105n, 106n, 107n, 108
- Moraga, Cherríe, 15, 217n, 232, 233, 233n, 234, 241
- muchachas (véase “prostitutas”), 181, 188
- muerte, 7, 8, 9, 10, 12, 20, 29, 30, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 65, 76, 77, 80, 91, 92, 96, 98, 99, 117, 133, 139, 160, 171, 200, 209, 212n, 246, 249, 254, 269, 271
- muerte nuestra de cada vida, La*, 8, 43, 44, 50
- mujeres, 9, 12, 14, 19, 25n, 46, 47, 54, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 7679, 80, 82, 86, 98, 108, 113, 114, 115, 116, 116n, 118, 127n, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 149, 166, 166n, 170, 171, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 211n, 212, 212n, 213, 217, 225, 229n, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 240, 241, 253, 254, 268, 270
- música, 10, 25n, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99

N

- Naciones Unidas, 63, 67, 69
- Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, 63
- Narciso, 7, 28, 29, 30, 37, 38, 39
- Nada, nadie: las voces del temblor*, 14, 196, 203
- nazi, 10, 91n, 92, 93, 94, 95, 96
- neofantástico, 51, 51n

maravilloso, 44, 51, 55
noche de Tlatelolco, La, 14, 196, 196n, 203
 “Ganar la calle”, 205
 Noguero, Francisca, 105
 “Nosotras”, 142, 145, 147, 148, 154, 161, 233
 novelas, 12, 16, 25, 45, 50, 54, 61, 101, 129, 132, 196, 202, 267
 testimoniales, 195
 “novia, La”, 151, 154
 novísimos, 143, 144

O

obsolescencia no programada, 174, 175
 “Ojos de ayer”, 141, 151, 152, 153, 154, 161
 olvido, 33, 175, 178, 189, 247
 órfico, 31, 34
 “otra muerte, La”, 52
 otro lado, Al, 8, 43, 44, 46, 47, 50, 54, 55, 56, 59
 otra/o, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 38, 44, 49, 50, 120n, 145, 146, 147, 149, 150, 254,
 240, 260, 262
 Ovidio, 29, 30,

P

padrenuestro, 50
 Padura Fuentes, Leonardo, 16, 17, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 259, 261, 262,
 262n, 263,
 Paulson, William, 107, 107n
 Paz, Octavio, 200, 200n, 201
Pedro Páramo, 51
 Petén, el 167, 186, 191
 campechano, 167, 172n
 periodismo, 140, 141
 “Plazo fijo”, 53
 Poniatowska, Elena, 14, 50n, 165, 165n, 195, 196, 197, 202, 203, 204, 206, 209, 210,
 211n, 212, 212n, 213, 227, 229, 241, 241n, 267
 Posgenocidio, 63

prosopopeya, 30
prostitutas, 181, 186
Proust, Marcel, 27*n*, 35, 35*n*
Puerto Rico, 11, 102, 108, 267, 268
Puertorriqueño/a, 10, 98, 104, 261, 262

Q

Querido Diego, te abraza Quiela 14, 196, 206
Quintanas, Anna, 45, 46, 47

R

Rabelais, Francois, 108
radio, 140
“Razones”, 59
“recién nacida, La”, 51, 52, 57
Redonet, Salvador, 143
Reeds, Kenneth, 51, 51*n*
reja, La, 141, 143, 145
remembranza, 9, 63, 64, 247
 estudios, de, 64
revolución, 94, 114, 116*n*, 121, 123, 123*n*, 124, 130, 132*n*, 140, 143, 209, 210, 225
Riesco, Laura, 50*n*
Ríos Montt, José Efraím, 65, 66, 68, 71
Rivas, Martín, 12, 113, 114, 114*n*, 115, 116, 117, 119, 120, 126*n*, 129, 131, 132, 133,
 133*n*, 134, 135
Rivera, Diego, 197, 206, 207, 227
Rojas, Fernando, 11, 101, 102
Rojo de la Rosa, Sara, 109
Ronda en el malecón, 141
Rulfo, Juan, 24*n*, 51

S

sadismo, 47
St Louis, 96, 98
 barco, 96, 97, 99

- Saint-Exupéry, Antonine de, 58
- Sardiñas, José Miguel, 143, 143n, 146, 148, 162
- Segunda Guerra Mundial, 92, 96, 168, 221
- ser, el 7, 8, 23, 23n, 28, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 44, 45, 48, 50, 65, 92, 97, 102n, 144, 234, 237
- “Si me permiten hablar...” Testimonio de Domitila, una mujer de la minas de Bolivia,* 165, 165n
- simbólico, 10, 219, 237, 239
- simbolismo francés, 24n, 26n, 27n
- sistema patriarcal, 186, 201
- solidaridad, 14, 21, 47, 69, 70, 148, 175, 227, 232
- subalterno excepcional, 166, 171, 174, 179
- sueño, 34, 139, 145, 147, 153, 160, 161, 251
- suerte, 30, 160, 172n, 179, 188, 211, 253, 262
- T
- tabú, 43, 45, 46, 47, 51, 53, 55, 56
- tánatos, 52, 55
- técnicas, 11, 27, 46, 48, 54, 55, 83, 101, 140, 141, 196, 269
- modernistas, 143
- vanguardistas, 143
- terremoto, 202, 203
- testimonio, 7, 9, 14, 19, 24n, 63, 69, 73, 74, 156, 165, 165n, 166, 171, 174, 175, 176, 176n, 179, 180, 190, 191, 192, 196, 197n, 206, 225, 228, 233, 235, 236
- testimoniante, 175
- testimonial, 9, 13, 143, 171, 174, 175, 176, 195, 196, 197, 197n
- texto, 7, 8, 10, 11, 14, 24n, 25, 26, 27, 28, 29, 29n, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 38n, 39, 43, 44, 45, 46, 51, 52, 95, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 118, 121, 143, 150, 155, 162, 166, 174, 175, 176, 186, 196n, 199, 207, 225, 236, 247, 251, 262, 262n, 263
- híbrido, 103
- hipotético, 150
- huella, 7, 8, 25, 26, 38, 39, 6, 7, 22, 23, 35, 36
- melancólico, 25
- Thiem, Annagret, 49
- Todorov, Tzvetan, 51n

trabajadores migrantes, 14, 189, 245
transgénero, 107
transmedia, 11, 101, 104, 106n, 107n
Tras la quinta puerta, 141, 156
“Tributo”, 55

U

última *niebla*, *La*, 7, 23, 25, 26, 27n, 28, 29, 39,
“Una vez más”, 54

V

Valdés, Zoe, 8, 44
Valle, Amir, 143n
Van de Poel-Knottnerus, Frédérique, 202
“Verano”; 141, 155, 156
verdad (re)construida, 178, 179
vía crucis, 46
vida, 8, 10, 13, 15, 28, 29, 30, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 128, 130, 132, 132n, 139, 141, 149, 150, 158, 166,
168, 171, 172, 172n, 174, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 186, 188, 190, 191, 192,
195, 204, 206, 208, 209, 211, 212, 217, 218, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 252,
256, 261
 vida/muerte, 8, 43, 45, 48, 49, 50, 512, 55, 59
Violencia, *la*, 9, 66, 71, 72, 77, 78
violación, 9, 237
 de derechos, 65, 67, 200
 sexual, 66, 68, 72, 74, 86, 92, 93, 98, 212n
violín Guarneri, 91, 95
visión popular, 172, 180, 184
voz poética, 31, 34, 56, 57, 58, 59, 28, 31, 53, 54, 55, 56

Y

yo, *el*, 7, 13, 14, 27, 31, 38, 105, 143, 145, 146, 147, 148, 161, 176n, 179

