



Diálogos

ENTRE

culturas

*El canon anglófono
ampliado*

MARCELA MARÍA RAGGIO
GUILLERMINA PERERA DE SARAVIA
Editoras



Marcela Raggio y Guillermina Perera (editoras)

Diálogos ENTRE *culturas*

*El canon anglófono
ampliado*



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



EDIFYL

Diálogos entre culturas : el canon anglófono ampliado / Marcela Raggio ... [et al.]
;
editado por Marcela Raggio ; Guillermina Perera. - 1a ed. - Mendoza : Facultad
de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-774-409-9

1. Identidad. 2. Cine. 3. Literatura Inglesa. I. Raggio, Marcela. II. Raggio,
Marcela, ed. III. Perera, Guillermina, ed.
CDD 809.9332



Se permite la reproducción de los textos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución –NoComercial –CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY –NC –SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/> . Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>. Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citados

Índice

Introducción.....5

1. Lecturas del Sur de las Américas

América como identidad: una lectura de las cartas de Thomas Merton a escritores argentinos

Marcela María Raggio.....9

La Patagonia como zona de contacto en la narrativa en lengua inglesa de Janet Anne Dickinson

Claudia Mónica Ferradas..... 36

La identidad como un hecho en constante producción en la obra de Merle Collins: “Shadowboxing”

Agustina Dalla Torre 61

2. Diversidad en el Norte de América

La recuperación de la identidad Chippewa en *Love Medicine* (1993) de Louise Erdrich

María Isabel Brail 90

La construcción de la identidad de la mujer de frontera en la obra de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*

Ivana Beatriz Buffa..... 121

Voz e Identidad en el cuento “Woman Hollering Creek” de Sandra Cisneros

Gloria del Valle Martínez..... 138

El cine Latino en Estados Unidos: un arte del/en el Borde

Gustavo Fares..... 161

Diáspora, memoria e identidad. Los cuentos de Chitra Divakaruni y la poesía de Meena Alexander

Maria Guillermina Perera 205

La cultura e identidad híbrida en los relatos de Amy Tan

Tzu Ying LEE 232

3. Y más allá

La identidad maorí y la construcción de género en la novela *The Whale Rider* de Witi Ihimaera desde lo mitológico

Paola Lorena Diaz..... 251

Kamala Das: poesía confesional y feminismo

Juan Pablo Duboué 285

Introducción

Este libro es el resultado del proyecto de investigación La construcción de identidades en el mundo anglófono contemporáneo a través de la literatura y el cine (2° parte), realizado entre 2013 y 2015 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. El proyecto, evaluado y avalado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo, fue dirigido por la Dra. Marcela Raggio (UNCuyo – CONICET y codirigido por la Mgter. Guillermina Perera (UNCuyo). El equipo estuvo integrado por docentes investigadores de la Universidad Nacional de Cuyo, Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Lenguas Vivas (CABA), Lawrence University (EEUU), y por alumnos de la Maestría en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa, carrera de posgrado acreditada por CONEAU en la UNCuyo.

La primera parte del proyecto, durante 2011-2013 (publicada en EDIUNC bajo el título *La construcción de identidades en el mundo anglófono contemporáneo* (2016) da cuenta de la versatilidad, creatividad e innovación en los procesos de creación de identidades múltiples en el amplio mundo angloparlante. Al concluir ese proyecto, consideramos que no se habían agotado las posibilidades de exploración que el canon anglófono constantemente ampliado ofrece a los lectores, y nos propusimos abordar un corpus que pone de relieve tanto la variedad geográfica de los espacios donde se habla la lengua inglesa, como los diálogos que se establecen entre culturas, los caminos que se trazan en las búsquedas y

definiciones de la propia identidad y de aquella social. Así, este libro reúne ensayos sobre autores y autoras que escriben en inglés, pero que remiten a la vastedad del continente americano, a países de Asia, a Nueva Zelanda, y a las diversas culturas que habitan y crean estos espacios.

El capítulo de Marcela Raggio analiza la identidad americana en sentido amplio, tal como la entiende Thomas Merton en sus cartas a escritores argentinos. La expansión de límites y fronteras aparece en el capítulo de Claudia Ferradas, donde la Patagonia es avizorada desde la mirada extranjera. Agustina Dalla Torre analiza un cuento de la escritora arubeña Merle Collins. María Isabel Brail estudia la novela *Love Medicine*, de la autora nativo-norteamericana Louise Erdrich. Ivana Buffa aborda la obra *Borderlands/La frontera* de Gloria Anzaldúa, que a la vez se constituye en marco teórico para abordar un cuento de Sandra Cisneros, en el capítulo de Gloria Martínez. La misma noción de borde ilumina el cine latino en los Estados Unidos, estudiado por Gustavo Fares. Tzu Ying Lee estudia la escritura chino-norteamericana de Amy Tan. Paola Díaz recorre el tema de la identidad en *Whale Rider*, del neozelandés Itimaera. Juan Pablo Duboué lee la poesía de Kamala Das, para descubrir los modos en que el feminismo apunta a crear identidades nuevas en India. Guillermina Perera aborda la literatura de la diáspora india en los Estados Unidos. Este breve repaso por el contenido del libro da cuenta de la multiplicidad de interpretaciones y de la riqueza de construcciones identitarias en lengua inglesa.

Este libro llega para que los lectores interesados en la literatura de expresión inglesa puedan compartir y ampliar los cánones que, al igual que las identidades, se van modificando, construyendo y recreando en la búsqueda, el diálogo, y la indagación que implica el proceso de investigación que sale de los anaqueles para dialogar con la sociedad.

1-

**Lecturas del Sur
de las Américas**

América como identidad: una lectura de las cartas de Thomas Merton a escritores argentinos¹

Marcela María Raggio

Universidad Nacional de Cuyo /CONICET

marcelar@ffyl.uncu.edu.ar

Introducción

Thomas Merton (1915-1968) nació en Francia, recibió su educación superior en los Estados Unidos, y luego de su conversión religiosa entró al monasterio benedictino de Nuestra Señora de Gethsemaní en Louisville, Kentucky (EEUU), donde pasó el resto de su vida, hasta su viaje de 1968 a Asia, donde murió accidentalmente.

A pesar de que durante casi veinte años estuvo recluido en Gethsemaní (KY)², su relación con el mundo “exterior” fue creciendo exponencialmente, debido principalmente a su interés por el contexto de la Guerra Fría, las luchas civiles en los Estados Unidos, su involucramiento en el movimiento pacifista y sus lecturas y colaboraciones literarias principalmente con el ámbito hispanoamericano. Entre los documentos fundamentales para

1 Este capítulo fue publicado como artículo en la revista *Orbis Tertius*: Raggio, M. (2016). “La idea de América en las cartas de Thomas Merton a escritores argentinos”. *Orbis Tertius*, 21(23), 2015. Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n22a5>

2 Justamente esta denominación con anclaje geográfico da nombre a un poemario de Ernesto Cardenal, quien fue novicio de Merton en la década de 1950.

comprender las ideas de Merton sobre América se cuentan sus cartas a intelectuales, poetas y artistas latinoamericanos³. Merton mantuvo correspondencia con seis nicaragüenses (Napolean Chow, José Coronel Urtecho, Alfonso Cortés, Pablo Antonio Cuadra, Ángel Martínez y Ernesto Cardenal), cuatro argentinos (Victoria Ocampo, Miguel Grinberg, Rafael Squirru y Alejandro Vignati); dos chilenos (Nicanor Parra y Hernán Lavín Cerda); un venezolano (Ludovico Silva), un brasileño (Alceu Amoroso Lima) y un cubano (Cintio Vitier). Numéricamente, los grupos nacionales más representados son los nicaragüenses y los argentinos. En el primer caso, se trata de un resultado directo de la amistad entre Ernesto Cardenal, de quien Merton fuera maestro de novicios entre 1957 y 1959. A través de Cardenal, Merton comenzó un activo intercambio epistolar, una sostenida lectura admirada y una cuidada tarea de traducción de los nicaragüenses que pertenecían al círculo de Cardenal. En el caso de los argentinos, la relación no es tan estrecha en lo personal (al único a quien conoció personalmente fue Grinberg, quien visitó Gethsemaní en marzo de 1964)⁴. No obstante, tanto en las cartas a Victoria Ocampo, un intercambio iniciado en 1958 y que se extendió hasta la muerte de Merton diez años después, como en las cartas a los otros tres argentinos, fechadas todas en la década de 1960, hay un interés por los proyectos de estos intelectuales del sur del continente, sobre todo porque en ellos Merton ve reflejado su propio pensamiento sobre

3 Las cartas de Merton a escritores han sido publicadas bajo el título *The Courage for Truth. Letters to Writers* (1993)

4 La estancia de Grinberg en Gethsemaní está narrada en *Memoria de los ritos paralelos* (2014).

América y la poesía. Este artículo realiza un recorte del epistolario para estudiar las ideas que Merton vierte en las cartas a los escritores argentinos sobre los dos puntos mencionados. En otro artículo he señalado que

Para Merton, Sudamérica es una noción que incluye los pueblos “al Sur del Ecuador”, tal como explica en su “Carta a Pablo A. Cuadra”, si bien en la misma Carta hace referencia a México, o a la conciencia de que “al Sur del Ecuador”, en Brasil se habla un idioma diferente al del resto de los países sudamericanos. De manera que, en el contexto de la obra y el pensamiento de Merton, sugerimos considerar la idea de “Sudamérica” como sinónimo de “Latinoamérica”, opuesta a la América sajona. (Raggio, 2015, s/p)

Ser americano: de Martí a Merton

1. *La América nuestra*

El pensamiento acerca de la identidad americana forma una de las líneas principales de la filosofía y el accionar de nuestro continente. Próceres y pensadores moldearon ya desde la práctica, ya con las palabras, ya con un ideario político o desde la reflexión filosófica lo que significa ser “americano”⁵. Entre los textos clásicos de pensadores y escritores que desde diversas posturas, encontradas o en diálogo, han enfocado el tema del ser (latino)americano,

⁵ Entre la amplia bibliografía sobre el pensamiento americano, son iluminadoras las siguientes obras: Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano de Arturo Roig (1^ª ed. 1981); Otros Discursos. Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas, de Adriana Arpini (2003); Historia de las ideas latinoamericanas ¿Disciplina fenecida? de Horacio Cerutti Guldberg (2003); Historia mínima de las ideas políticas en América Latina de Patricia Funes (2014).

se cuentan *Civilización y barbarie* de Domingo F. Sarmiento, 1845); *Nuestra América* de José Martí, (1891); *Ariel* de José Enrique Rodó (1900); *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz (1950); *La expresión americana*, de José Lezama Lima (1957); *7 ensayos de interpretación de la realidad* peruana, de Mariátegui (1959); o *El pensamiento latinoamericano*, de Leopoldo Zea (1965).

Para este trabajo tomamos como marco teórico sobre las ideas americanas el ensayo “Nuestra América”, de Martí y la “Carta a Pablo A. Cuadra, acerca de los gigantes”, del propio Merton, ya que en el discurso americanista del siglo XX se advierte una continuidad del imaginario instaurado por Martí. El proceso de construcción de la identidad latinoamericana no puede desprenderse de las ideas de Martí, y si bien Merton no remite al texto de Martí, consideramos que su “Carta...” puede ser leída en el contexto de una fase del pensamiento latinoamericanista (el de las décadas de 1950 y 1960) en las que es imprescindible el componente martiano.

La propia conquista de la América del Norte y del Sur manifiesta diferencias tanto teóricas como de la puesta en práctica colonizadora⁶. Una vez conformados los estados nacionales, a partir de los movimientos independentistas de principios del siglo XIX, desde la América del Sur se fueron gestando obras, idearios y movimientos comprometidos en la búsqueda de una identidad propia, ya fuera como imitación del “modelo” del Norte, u opuesto a aquel. Si Sarmiento planteaba la oposición entre la

6 La tesis de Edmundo O’Gorman en *La invención de América* (1984) parte de esas diferencias ya desde la “fundación” europea de las dos Américas.

“civilización” idealizada en los Estados Unidos, y la “barbarie” de los pueblos sudamericanos, para Martí en cambio el contraste es entre “la falsa erudición y la naturaleza” (Martí, 2005b, p.33). Castro H. sostiene que con el ensayo de Martí comienzan a “conformarse las líneas de fuerza en torno a las cuales irán cristalizando los momentos fundamentales de nuestro pensamiento social y cultura contemporáneos” (p.62). Para Castro H., dichas líneas son dos: una responde al pensamiento martiano de “de injertar en nuestras repúblicas el mundo, siempre que el tronco en que ese injerto se haga sea ‘el de nuestras repúblicas’” (p. 62). La segunda línea, que puede darse en oposición o en diálogo con la anterior, según Castro H., es la del “pensamiento revolucionario de orientación socialista” (p. 62) que comienza en la década de 1920 con Mariátegui y llega hasta los años ’60 con Ernesto Guevara y la Revolución Cubana.

En este contexto, las ideas de Merton pueden conectarse con una fase del discurso latinoamericanista que halla sus raíces y reivindica el pensamiento de Martí a la luz de los acontecimientos de las décadas de 1950 y 1960. La particularidad del nombre y de la obra de Martí durante el período en cuestión consiste en la capacidad que señala Ángel Esteban de “conseguir la mayor unidad posible entre los más diversos grupos sociales [...]” (2006, p. 115). Y allí donde Ette ve una identificación (al menos en el ámbito cubano) entre Fidel y Martí (Ette, 1995, p.175), Esteban extiende la conexión entre el escritor y el líder revolucionario para incluir a toda Latinoamérica:

Esta fase culmina con la identificación de los dos líderes en un problema básico: el antiimperialismo

latinoamericano, que significaba no solo una política de la Isla frente a los Estados Unidos, sino un intento de integración de las políticas de todos los países latinoamericanos, de raíz martiana, hacia un antiimperialismo común, de base hispánica y con un sesgo claramente de izquierdas. (p. 116)

El antiimperialismo reinante en las décadas de 1950 y 1960 halla así en Martí un ideario que puede ajustar a sus propias necesidades⁷. No obstante, cabe recordar que si bien la hermenéutica del ensayo de Martí observa claramente la diferencia entre “nuestra” América y la otra, la del Norte, Martí concluye abogando por un entendimiento de los pueblos, basado en el respeto y la comprensión que surgen del conocimiento. Es en este punto donde establecemos la conexión entre las ideas de Martí y las que sostiene Merton. Es decir, por un lado Martí es resignificado por el pensamiento y la acción revolucionaria y antiimperialista de mediados del siglo XX, y el contexto de esa relectura es cercano a Merton, quien traba comunicación con escritores e intelectuales de Latinoamérica. Pero lo que se ve en Merton es una idea similar a la que expresa Martí acerca del diálogo en la diferencia. En “Madre América”, donde la nostalgia por el país lejano y el dolor del destierro tiñen la expresión del autor, la nación que le da cobijo es descripta con rasgos negativos:

En vano, –faltos del roce y estímulo diario de nuestras luchas y de nuestras posiciones, que nos llegan ¡a mucha distancia! del suelo donde no crecen nuestros hijos–, nos

⁷ Ángel Hidalgo (2011) sostiene en su tesis que el pensamiento de Martí fue tergiversado para sustentar ideológicamente la Revolución Cubana.

convida este país con su magnificencia, y la vida con sus tentaciones, y con sus cobardías el corazón, a la tibieza y al olvido. ¡Donde no se olvida, y donde no hay muerte, llevamos a nuestra América, como luz y como hostia; y ni el interés corruptor, ni ciertas modas nuevas de fanatismo, podrán arrancárnosla de allí! (Martí, 2005a, p. 30)

La comodidad de la riqueza y la cobardía de las tentaciones son contrarrestadas por el recuerdo de “nuestra” América, que solo podrá salvarse si en ella se salvan sus indios: “¡Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios, y va de menos a más; estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y va de más a menos!” (Martí, 2005b, p. 32). Es en la asunción de su sangre indígena donde hallará América (la “nuestra”) el crecimiento, el ir “de menos a más”. De otro modo, solo serán imitaciones vanas los procesos por los cuales “nuestra” América busca el camino de la libertad y el buen gobierno:

Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. [...] Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro suficiente; en ajustar la libertad al cuerpo de los que se alzaron y vencieron por ella. (Martí, 2005b, p. 36)

De esta contraposición entre lo indio-americano y lo copiado y /o heredado tanto de Europa como de los Estados Unidos; la reflexión de Martí pasa a la necesidad de que los pueblos se conozcan (fundamental y específicamente, que América del Norte conozca a sus vecinos del Sur):

El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos. (Martí, 2005b, p. 38)

Estas palabras resultan fundamentales para nuestro análisis de la idea mertoniana sobre América en dos líneas: por un lado, la idea que plantea Martí, a futuro, es que si los Estados Unidos no conocen a “nuestra”⁸ América, habrá codicia, desdén, robo y malentendidos. Pero por otro lado, propone una visión de esperanza basada en el respeto. Así, la división martiana entre América del Norte y del Sur no se construye sobre una brecha inexpugnable sino que, por el contrario, sugiere la posibilidad del entendimiento, en la conmovida conclusión de “Nuestra América”:

Ni ha de suponerse, por antipatía de aldea, una maldad ingénita y fatal al pueblo rubio del continente, porque no habla nuestro idioma, ni ve la casa como nosotros la vemos, ni se nos parece en sus lacras políticas, que son

⁸ A lo largo de estas páginas usamos el posesivo entrecomillado, por ser cita de Martí, a la vez que señala específicamente el ámbito desde el que leemos el ensayo y realizamos nuestra hermenéutica.

diferentes de las nuestras; ni tiene en mucho a los hombres biliosos y trigueños, ni mira caritativo, desde su eminencia aún mal segura, a los que, con menos favor de la Historia, suben a tramos heroicos la vía de las repúblicas; ni se han de esconder los datos patentes del problema que puede resolverse, para la paz de los siglos, con el estudio oportuno y la unión tácita y urgente del alma continental. ¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a costas, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva! (p. 39)

La diferencia de los Estados Unidos respecto de la raza, la lengua, el anclaje a la casa, propio de Latinoamérica, e incluso en los males políticos y las relaciones interraciales la hacen otra, sí; pero esto no implica que Martí exprese la “antipatía de aldea” que critica. Por el contrario, el cierre de “Nuestra América” es una propuesta activa para “el estudio oportuno y la unión tácita y urgente del alma continental”. Poco podrá lograrse si las dos Américas continúan separadas, sostiene Martí a fines del siglo XIX; si las dos Américas no dialogan, no para imitarse, sino para conocerse mejor.

Estas nociones son similares a las expresadas por Merton, quien comprende la lucha antiimperialista de sus amigos y corresponsales latinoamericanos, pero al mismo tiempo propone un diálogo que permita el entendimiento intercultural.

2. *La América de Merton, la nuestra*

El primer contacto de Merton con Latinoamérica se da en la carta que envía a Victoria Ocampo en 1958. Entre esa fecha y los años '60, cuando completa el resto de la correspondencia a los escritores argentinos y a otros latinoamericanos, se puede advertir la conformación de un imaginario sobre América que responde tanto al momento histórico como a la evolución de la interioridad mertoniana. El trayecto del pensamiento americanista de Merton comienza, como señala Meade (2013, pp. 170-171) en la experiencia que tuvo Merton en la esquina de las calles 4^o y Walnut en Louisville⁹. A partir de ese momento comienza a interesarse por el mundo fuera del monasterio (y fuera de los Estados Unidos), como se revela en el aumento de su correspondencia internacional. Un segundo momento puede distinguirse en su amistad con Ernesto Cardenal. La llegada del nicaragüense al monasterio de Gethsemaní en 1957, y su partida dos años más tarde con el intercambio epistolar subsiguiente¹⁰, ponen a Merton en contacto directo con un latinoamericano involucrado en los procesos culturales, políticos y sociales de su país. La Revolución Cubana, el movimiento sandinista en Nicaragua, y la paralela tecnologización de los países industrializados, junto con el movimiento pacifista y por los derechos civiles en los Estados Unidos, marcan un tercer momento en el que

9 Se trató de una experiencia mística en la que Merton comprendió que la espiritualidad no estaba relegada a la vida monástica, sino que él mismo debía involucrarse, desde su lugar, en los movimientos sociales y culturales de su época.

10 La totalidad de las cartas intercambiadas entre Merton y Cardenal conforman el volumen *Thomas Merton – Ernesto Cardenal. Correspondencia (1959-1968)*, editado por Daydí-Tolson (2003).

Merton se involucra en su entorno histórico activamente (mediante la escritura) con una particular comprensión de lo revolucionario. Tal como señala Poks refiriéndose a una carta de Merton a Grinberg, hay “*a revolutionary challenge*”¹¹ (2007, p. 66), que implica la acción poético-política que lleva al diálogo y la afirmación de la identidad de los pueblos.

En la idea de Merton sobre América puede distinguirse un pasaje, desde una noción americanista total, que va dejando lugar progresivamente a la distinción de las dos Américas y la necesidad de entendimiento entre ambas (particularmente, de entendimiento por parte de Norteamérica hacia Latinoamérica). Si bien este cambio se puede registrar a lo largo de diversas obras¹², lo cual sería tema para otro trabajo, ya que en estas páginas enfocamos la correspondencia de Merton a escritores argentinos, haremos hincapié en una fuente, su “Carta a Pablo A. Cuadra, acerca de los gigantes”, donde queda plasmada la conclusión de ese recorrido ideológico¹³. La “Carta” está dirigida al poeta nicaragüense que Merton admiraba; y es en otra misiva con fecha 16 de septiembre de 1961, efectivamente enviada a Cuadra, donde Merton explica:

11 un desafío revolucionario

12 Entre esas obras pueden mencionarse sus estudios de poetas latinoamericanos, incluidos en *Emblems of a Season of Fury* (1961) y luego compilados en *The Literary Essays* (1981), y los diarios personales de Merton.

13 Las ideas de Merton sobre América están volcadas principalmente en sus cartas a escritores (*The Courage for Truth*); aunque también es posible encontrarlas, en forma más o menos explícita, en sus *Literary Essays* (1981) y en las introducciones a los poetas latinoamericanos que traduce en *Emblems of a Season of Fury* (1961)

What I had to say took the form of a letter because I felt I could say it better if I knew the person I was addressing. Hence in speaking to you first of all I have said what I thought needed to be said to everyone else, especially in Latin America. The piece is really an article [...]”¹⁴. (Merton 1993: 188-189)

Merton sugiere a Cuadra que el artículo puede ser publicado en su revista *El Pez y la Serpiente* (además, fue publicado también en *Sur* en el número 275, marzo/abril de 1962; y formó parte del volumen de poesía *Emblems of a Season of Fury* (Merton, 1961), el libro “colectivo” donde Merton incluye sus traducciones de poetas latinoamericanos y otros). Merton aclara que el artículo es acerca de los dos polos que se enfrentaban en la Guerra Fría, que él percibía estaba llegando a un estadio final cuya probable culminación era una guerra nuclear. Frente a esta situación, Merton se siente compelido a escribir “*a statement of where I stand, morally, as a Christian writer. This statement has been made in the letter [...]*”¹⁵(1993, p. 189). A lo largo de la “Carta” describe el modo en que los dos gigantes (Gog y Magog, asimilados a los Estados Unidos y la Unión Soviética) terminarán por destruirse mutuamente. Pero frente al “complejo europeo-ruso-norteamericano que llamamos ‘Occidente’” (Merton y Ocampo, 2011, p. 176), Merton distingue a las razas al Sur

14 Lo que debía decir tomó la forma de una carta porque sentí que podía decirlo mejor si conocía a la persona a quien me dirigía. De ahí que al hablarle a Ud. en primer lugar he dicho lo que pensé había que decir a todos los demás, especialmente en Latinoamérica. El texto es en realidad un artículo [...] Todas las traducciones son nuestras, excepto las de las cartas de Merton a Ocampo y las de la “Carta a Pablo A. Cuadra, acerca de los Gigantes”, que han sido tomadas de Merton- Cardenal (2011).

15 [...] una declaración de dónde estoy parado, moralmente, como escritor cristiano. Esta declaración la he hecho en la carta [...]

de Ecuador, principalmente en Sudamérica¹⁶, como poseedoras de una “visión totalmente diferente de la vida, una visión espiritual no abstracta sino concreta, no pragmática sino hierática, intuitiva y afectiva más que racionalista y agresiva” (p. 176). A estas razas atribuye la regeneración de la Tierra, una vez que Gog y Magog se hayan eliminado uno al otro. En la misma “Carta”, Merton contrasta a los norteamericanos con los latinoamericanos en términos aún más antitéticos:

¡Si los norteamericanos hubiesen comprendido, desde hace ciento cincuenta años, que existían realmente los latinoamericanos! Que eran personas verdaderas. Que hablaban una lengua diferente. Que tenían una cultura. Que tenían más que algo para vender. El dinero ha corrompido enteramente una hermandad que debería haber unido a todos los pueblos de América. Ha destruido el sentido de parentesco, la comunidad espiritual que había ya empezado a florecer en tiempos de Bolívar. Pero no. La mayoría de los norteamericanos todavía no saben, ni les importa, que los brasileños hablan una lengua que no es el español, que no todos los latinoamericanos viven para dormir la siesta, que no todos pasan día y noche tocando la guitarra y haciendo el amor. Tal vez nunca despierten a la realidad de que Latinoamérica es, en términos generales, culturalmente superior a los Estados Unidos, no solo en el plano de la minoría rica que ha absorbido más del refinamiento europeo, sino también en el plano de las culturas indígenas desesperadamente pobres, algunas de ellas

16 Menciona también África y Asia, pero sostiene que es especialmente en Sudamérica donde se halla la esperanza para el futuro.

enraizadas en un pasado todavía no superado en este continente.

De modo que el turista bebe tequila, y no le agrada, y espera la fiesta que le han dicho que espere. ¿Cómo va a comprender que el indio que baja caminando por la calle con media casa a cuestas y los pantalones agujereados es Cristo? Lo único que piensa el turista es que es raro que tantos indios se llamen Jesús. (pp. 183-184)

Esta cita está reproducida en toda su extensión ya que pone de manifiesto la visión de Latinoamérica desde la perspectiva de un norteamericano, bien que *sui generis*. El escritor subraya la incomprensión, la falta de empatía del “turista” (resulta interesante que hable de los turistas norteamericanos, de sus ansias de fiesta y tequila, y de los estereotipos que tienen sobre los latinoamericanos, mucho antes de que América Latina se convirtiera en un destino turístico por excelencia para los estadounidenses). Hay en Merton una comprensión tanto del turista como del indio, como las dos figuras opuestas de su presentación del mundo. Por otro lado, si se retoma la idea que expresa unos párrafos antes, acerca de los sudamericanos como “las razas” que heredarán el mundo, esas razas están representadas por tantos indios que se llaman Jesús; de modo que queda clara la perspectiva religiosa-ideológica de Merton. Frente al turismo, que se queda en la superficie, el autor pregona la comprensión, el conocimiento mutuo, el interés por el Otro. La “Carta” evidencia el interés de Merton por Latinoamérica. Allí Merton veía “un mundo de promesas futuras”, como señala Daydí-Tolson (Merton y Cardenal, 2003, p. 16).

Leída así, la “Carta a Pablo A. Cuadra” puede interpretarse como una respuesta a lo que planteaba Martí en “Nuestra América”. Donde Martí preveía la incomprensión por falta de conocimiento e interés; desdén y codicia; Merton escribe tras los hechos consumados: si los norteamericanos hubiesen comprendido la riqueza espiritual y cultural de Latinoamérica, el dinero no habría destruido los lazos de hermandad americana que, tal como sostenía Martí, se elevaban hacia la América toda. Lo que Merton sugiere en esta “Carta” no es un panamericanismo generalizador¹⁷, sino un diálogo entre pueblos cuyas lenguas, cultura e historia son diferentes, igualmente respetables que las del interlocutor del Norte. Y si bien Merton escribe desde la “otra” América, a lo largo de sus cartas y otros escritos, demuestra su intención por formar parte de “nuestra” América, tal como se verá a continuación.

América y la poesía latinoamericana en las cartas de Merton a escritores argentinos

1. Cuatro corresponsales diferentes

De los cuatro escritores argentinos con quienes se escribió, el corpus de mayor volumen es el de las diecisiete cartas a Victoria Ocampo¹⁸; seguido por once a Miguel

17 Esa idea de la América hemisférica sí puede advertirse en otros textos (por ejemplo, el alguna carta a Victoria Ocampo, según se señalará más adelante; o en el texto que escribió para el Volumen de homenaje a la misma Ocampo).

18 Por primera vez se ha publicado la totalidad de las cartas que se conservan de Merton a V. Ocampo, y de Ocampo a Merton en el volumen aparecido en 2011 con el título *Fragmentos de un regalo*.

Grinberg, dos a Alejandro Vignati y una a Rafael Squirru¹⁹. Hay en los corpus específicos intereses particulares, que afectan en primer término el idioma en que escribe. En el caso de V. Ocampo, Merton redacta la primera carta que le envía en inglés, y a partir de la segunda, todas están escritas en francés. A los otros 3 corresponsales, en cambio, les escribe en inglés (aun si sabe, ya en la segunda carta, que Vignati no comprende ese idioma). Otras diferencias específicas tienen que ver con las temáticas tratadas: en las cartas a Ocampo hay comentarios acerca de Sur, de material que Merton envía para la revista, de literatura europea, de las situaciones familiares que Ocampo le comentaba en sus cartas (por ejemplo, la muerte de personas de su entorno más cercano), consideraciones de tipo religioso, político, y cultural. En la correspondencia con Grinberg, el estilo es más fresco, hasta revolucionario podría decirse; las referencias a los emprendimientos culturales y humanistas del joven argentino, e incluso la utilización de algunos términos lunfardos, dan cuenta del conocimiento que Merton poseía del activismo contracultural de los años '60 en Argentina²⁰. En las dos a Vignati hay referencias a Brasil y Perú, su cultura, su historia y su literatura, ya que Vignati se encontraba viajando (y, como en tantos otros casos, Merton lo hace en forma vicaria, a través de sus corresponsales). Finalmente, en la única carta a Squirru, Merton reflexiona acerca del “hombre nuevo”, a partir de

19 Para las cartas a Grinberg, Vignati y Squirru, seguimos *The Courage for Truth. Letters to Writers* (New York: 1993)

20 En varias de las cartas a Grinberg menciona las revistas que este dirigía, los libros que se estaban publicando, algunos artistas de la época como el artista visual Edgardo Miguel Giménez (ligado al Instituto Di Tella) y la escritora Celia Paschero.

la lectura del texto del argentino. Pero frente a estas diferencias particulares, debidas a los intereses que compartía con unos u otros de sus amigos epistolares, a la edad, al grado de confianza con cada uno de ellos, etc., en lo que escribe a los cuatro hay dos temas comunes: la idea de América y la valoración del arte y la poesía de Latinoamérica.

2. *Dos intereses comunes*

Si se leen las cartas cronológicamente, puede advertirse una suerte de “evolución” del americanismo de Merton, quien pasa de una consideración totalizante a una de comprensión de las diferencias entre las dos Américas y la preferencia por la del Sur, como se vio en la “Carta a Pablo A. Cuadra”.

En 1958 el monje trapense recibió unos ejemplares de *Sur*, que le dieron la oportunidad de entablar una fluida relación epistolar con Ocampo, la fundadora y directora de la revista argentina. En la primera carta que le envía, fechada el 21 de julio de 1958, Merton sostiene:

Me parece de la mayor importancia que los intelectuales de estos dos continentes²¹ sientan cada vez más nuestra solidaridad en una sola América [...] No necesito enfatizarle estos pensamientos acerca de nuestra unidad americana, porque Ud. misma, de algún modo, es una de las encarnaciones de esa realidad. (Merton y Ocampo, p. 67)

21 Se refiere a América del Norte y América del Sur.

Las palabras de Merton demuestran hasta qué punto conoce, en el momento de escribirle por primera vez, el espíritu que alienta a Victoria y a *Sur*. Afirma, al mismo tiempo, que ha sido “acusado frecuentemente de ser más un poeta Latino que (Norte)americano” (p. 67). Esa “acusación” reaparece en cartas a otros muchos poetas de Latinoamérica convertida en preferencia o elección del propio Merton, como se verá más adelante. Incluso en esta carta “temprana”, Merton advierte ya una diferencia entre las dos Américas, a pesar de que aboga por la unidad continental, en sintonía con el proyecto de la revista de Ocampo.

Esta idea es retomada en el texto escrito por Merton para el volumen de Homenaje a Victoria Ocampo. María Renée Cura le dirige dos cartas a Merton, en la primera de las cuales le comunica que “se ha constituido la Comisión de Homenaje a Victoria Ocampo, la cual tiene por objeto hacer patente la gratitud suscitada por la tarea excepcional que la Directora de *Sur* ha desarrollado a lo largo de toda su vida, en pro de la cultura y los derechos humanos” (Merton y Ocampo, p. 189). Cura le solicita a Merton una contribución para el libro de homenaje al que “prestan su aporte las más destacadas figuras de la cultura contemporánea” (p. 190). La contribución de Merton, que fue incluida en el libro *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, es una clara muestra de su admiración, a la vez que del lugar ocupado por Ocampo en el mapa cultural de la época:

Me pregunto si hay alguien en el mundo de la cultura occidental que ignore a Victoria Ocampo y que de una manera u otra no haya caído en la esfera de su

resplandor. [...]Para mí simboliza América en el ancho y hemisférico sentido, el único en el cual me siento orgulloso de contarme entre los americanos.²² (pp. 198-200)

La reflexión resulta valiosa porque contrasta, por un lado, la acepción que el término “*American*” tiene en inglés (el estadounidense únicamente) y por otro, el “único sentido” relevante para Merton, que es el que la palabra adquiere en español (referido a la América toda, al continente, Norte y Sur). No siente orgullo por ser (norte)americano sino, en todo caso, por ser americano en sentido amplio, es decir, incluyendo a Sudamérica.

En la carta que le envía a Rafael Squirru, con fecha 12 de julio de 1964, Merton sostiene: “Meanwhile the great task for the Catholic and for the humanist and indeed the honest man in this hemisphere is to work for a mutual understanding and spiritual communication between the North and the South”²³ (1993, p. 233). Merton resalta la idea hemisférica de América, distingue una vez más entre el Norte y el Sur pero, en esta ocasión, hay un plus de significación, ya que propone ahora que el entendimiento debe ser mutuo. En el contexto de la carta a Squirru, parte del trabajo para lograr dicho entendimiento es el que deben llevar a cabo los intelectuales y escritores, entre quienes se cuentan el propio Squirru (ya que la carta surge en respuesta al envío que ha recibido Merton del

22 Se cita de la traducción que aparece en *Fragments de un regalo*, atribuida posiblemente a Enrique Pezzoni, y que además de ser publicada en el libro de homenaje, apareciera en el nº 346 de *Sur*.

23 Mientras tanto la gran tarea de los católicos y del resto de los humanistas y, en verdad, de cualquier hombre honesto en este hemisferio consiste en trabajar en pro del mutuo entendimiento y de la comunicación espiritual entre el Norte y el Sur.

libro sobre el Hombre Nuevo): “*Fortunately books like yours [The Challenge of the New Man: 1964] and articles like some of those in Americas are there to give one hope. And Miguel Grinberg with his fantastic movement. And the voices of the Latin American poets and artists*”²⁴ (Merton, 1993, p. 233). En este punto surge una de las ideas novedosas de Merton: la poesía es uno de los modos en que pueden entenderse los pueblos²⁵. Y en un mundo que percibe está cayendo a pedazos, tal como sostiene en la “Carta acerca de los gigantes”, la poesía y el arte son las vías de reflexión y diálogo. Así lo expresa en una de sus cartas a Miguel Grinberg, fechada el 11 de mayo de 1964, refiriéndose a *Eco Contemporáneo*, la revista fundada y dirigida por Grinberg en la década de 1960:

There has to be more poetry. For exploración. The exploration by poetry is the kind most needed now. Drama too, art, music, dancing, seminars, silence. Someone has got to listen to the immense silence of South America, which is full of living vegetables and plants [...]”²⁶(1993, p. 199)

La poesía es el camino del conocimiento; especialmente la que surge de América latina. Incluso, a medida que pasa el tiempo, su interés por Latinoamérica y el papel que veía para ella en el futuro (tal como expresa en la “Carta a

24 Afortunadamente, libros como el suyo y artículos como algunos de los que aparecen en *Americas* están ahí para dar esperanza. Y Miguel Grinberg con su movimiento fantástico. Y las voces de los poetas y artistas latinoamericanos.

25 Esta idea es llevada a la práctica en la labor de traducción que emprende Merton. Y que encuentra su muestra más concreta en el volumen *Emblems of a Season of Fury* (New Directions, 1961)

26 Tiene que haber más poesía. Para la *exploración*. La exploración a través de la poesía es la que más se necesita en estos días. El teatro también, arte, música, danza, seminarios, silencio. Alguien tiene que escuchar el inmenso silencio de Sudamérica, que está lleno de plantas y vegetales vivientes [...]

Pablo A. Cuadra”), va modificando la percepción de su propio lugar²⁷ en el mundo, sobre todo en relación con la poesía: “*It would be my fondest ambition to become a Guarani poet*”²⁸ (p. 199), le dice a Vignati en 1965.

En la mayoría de las cartas enviadas a corresponsales hispanoamericanos, Merton pone de manifiesto el sentimiento de cercanía con la poesía de Latinoamérica. Ya sea en la admiración que lo impulsa a traducir (incluso en aquellos casos que no se llegarían a concretar o que lamenta no poder hacerlo por falta de tiempo), ya en la hermandad explícita y sentido de pertenencia latinoamericana, Merton muestra preferencia por los poetas del Sur frente a los del Norte²⁹. Como dijimos antes, en la primera carta a Victoria Ocampo menciona la acusación (es decir, algo que se le asigna desde fuera) de ser un poeta latino, y no (norte)americano. Años más tarde, en cartas a otros escritores, asume que es un poeta sudamericano³⁰. Es que en la función de diálogo y entendimiento que Merton asigna a la poesía (cf. *supra*), es la poesía latinoamericana la que mejor pone en palabras sus propios pensamientos. Así, en la primera

27 Se puede realizar un seguimiento de esta idea en sus cartas a Pablo A. Cuadra, José Coronel Urtecho, Ludovico Silva y otros. Aquí nos concentramos exclusivamente en sus cartas a escritores argentinos.

28 Sería mi ambición más preciada convertirme en un poeta guaraní.

29 En una carta a Pablo A. Cuadra, con fecha 22 de agosto de 1959, le dice: “*I wish I had time to read more poetry, and perhaps this fall I will make time to read and translate more Latin American verse*” (Merton, 1993, p. 186) (“Desearía tener tiempo para leer más poesía, y tal vez este otoño me haga el tiempo para leer y traducir más versos latinoamericanos”).

30 Como ejemplos, pueden mencionarse entre otros la carta a Cintio Vitier el 7 de diciembre de 1962, a Margaret Randall el 15 de enero de 1963, a Hernán Lavín Cerda del 6 de octubre de 1965, etc. (cf. Merton, 1993)

carta a Alejandro Vignati, el 1 de noviembre de 1964, afirma:

The voices that come up to me from the South, from beyond the Caribbean and the equator, move me very much. They are strong, sometimes angry, full of clear intuitions, free from the involvement, the self-frustration of some of the voices here, so many of the voices here.³¹(1993, p. 234)

La contraposición Norte-Sur no se restringe a las consideraciones culturales generales que se advertían en otros textos, sino que hay Merton atribuye diferencias específicas a las poesías respectivas. Es ese carácter de fuerza, furia e intuición lo que lo hace sentirse un poeta sudamericano. Por otro lado, la diferencia entre Norte y Sur tiene una explicación más, en la historia a partir de la conquista europea. En su segunda carta a Vignati, del 23 de julio de 1965, Merton reflexiona:

The history of the conquest [of South America] was tragic, but not as tragic as that of this continent here in the North, where almost all of the Indians were exterminated. Some remain, in silence, as an accusation, and each year the white people try to steal another piece of the reservation that remains theirs.³² (1993, p. 234)

31 Las voces que me llegan del Sur, de más allá del Caribe y el Ecuador, me mueven mucho. Son fuertes, a veces airadas, llenas de intuiciones claras, libres del involucramiento, la auto-frustración de algunas voces de aquí, de tantas de las voces de aquí.

32 La historia de la conquista [de Sudamérica] fue trágica, pero no tanto como la de este continente aquí en el Norte, donde la mayoría de los indios fueron exterminados. Algunos sobreviven, en silencio, como una acusación, y cada año los blancos intentan robarles más tierra de las reservas que les pertenecen todavía.

Pueden ir, entonces, armándose las piezas del pensamiento mertoniano acerca de Latinoamérica. Las culturas precolombinas eran tanto o más desarrolladas que las europeas al momento del arribo de los ingleses y españoles respectivamente. En el Norte, la historia de expansión y supremacía blanca llevó al exterminio de los indios; mientras que en el Sur, pese a la historia trágica de la conquista, los pueblos originarios y sus culturas han pervivido incluso en el mestizaje. De ahí que Merton abogue en la “Carta a Pablo A. Cuadra” por un interés de los pueblos del Norte hacia los del Sur, ya que “Latinoamérica es, en términos generales, culturalmente superior a los Estados Unidos” (Merton y Ocampo, p. 184). Una de las manifestaciones de superioridad es la que Merton advierte en la poesía³³. En una carta a Margaret Randall Merton sostiene: “*I am personally convinced that the best American poetry is written in Latin America.*”³⁴ (1993, p. 215).

Para esa Latinoamérica que conoce vicariamente, a través de los novicios, de sus amigos poetas y artistas, Merton ve un futuro incierto, y se lo hace saber a Grinberg el 11 de marzo de 1966: “*I do not expect anything but trouble all over South America, it is inevitable, and it will be very tragic for everyone*”³⁵ (Merton, 1993, p. 203). El contexto en el que escribe Merton esta carta es el de la segunda mitad de los años '60. Los movimientos culturales, políticos y sociales

33 Otra muestra es que considera que la renovación monástica debe venir de Latinoamérica, como lo expresa en numerosas cartas a Ernesto Cardenal (cf. Merton y Cardenal, 2003).

34 Estoy personalmente convencido de que la mejor poesía americana es la que se escribe en Latinoamérica.

35 No espero más que problemas en toda Sudamérica, es inevitable y será trágico para todos.

de los países latinoamericanos lo hacen prever, en un fuerte sentido visionario, el desenlace de las dictaduras de signo militar o civil, según el caso, en Argentina, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay, Brasil, y la continuidad en República Dominicana y Nicaragua. En la “profecía” de Merton se actualiza la lucha de los dos gigantes, las dos ideologías que se enfrentaron en la Guerra Fría que describía en la “Carta a Pablo Antonio...”, y la posición de los estados Unidos frente a Latinoamérica en ese enfrentamiento. Las circunstancias son propias de la década de 1960, y tienen que ver con un imperialismo ideológico-político. Pero las palabras de Merton resuenan con ecos de las que escribía Martí en 1889 desde el destierro³⁶:

Enseñemos el alma como es a estos mensajeros ilustres que han venido de nuestros pueblos, [...] Y así, cuando cada uno de ellos vuelva a las playas que acaso nunca volvamos a ver, podrá decir, contento de nuestro decoro, a la que es nuestra dueña, nuestra esperanza y nuestra guía: “¡Madre América, allí encontramos hermanos! ¡Madre América, allí tienes hijos!” (Martí, 2005a, p. 30)

La circunstancia del Martí pensador y combatiente es otra: el entorno de la lucha independentista, la oposición a los déspotas y la clarividencia temprana del rol de los estados Unidos como imperio en ciernes marcan su hora. En ese contexto, a los recién llegados, emisarios de “nuestra” América, Martí quiere abrir el alma para que lleven de regreso el mensaje de que hay hijos americanos

36 Una línea interesante de análisis sería contrastar la nostalgia de Merton por Latinoamérica, donde nunca estuvo, con la nostalgia de Martí, experimentada desde el destierro efectivo de su país natal.

en el suelo del Norte, desde donde añora el Sur al cual es probable que no vuelva justamente por las épocas oscuras que atraviesa.

En los tiempos difíciles que se aproximan, casi setenta años luego de Martí, Merton reconoce una vez más que la salvación vendrá de la mano de los monjes “secretos”, que no pertenecen a ninguna institución: en el fondo, se puede comprender la ecuación del profeta, del monje, con el poeta, como en tiempos antiguos: *“Keep on doing the good you can, and do not do anything silly. Being a secret priest is the best. Be priest and monk and dervish. The secret kind is better [...]*”³⁷ (Merton, 1993, p. 203)

Conclusión

*“The only hope is in the Third World”*³⁸, dice Merton en una carta al escritor venezolano Ludovico Silva (1993, p. 232). Su optimismo tiene que ver tanto con la poesía como con el futuro de la humanidad. Y en su pensamiento parecen subsumirse todas las paradojas de la vida del místico estadounidense: habiendo optado por la vida de clausura, fue gradualmente abriéndose al mundo que lo rodeaba para participar activamente, por medio de la palabra, en los movimientos pacifistas, la lucha por los derechos civiles y el enfrentamiento a las ideologías dominantes en la segunda mitad del siglo XX. Desde el margen que implica la vida silenciosa, austera, en un monasterio del Medio-oeste norteamericano, Merton se une a otro

37 Sigue haciendo el bien que puedas, y no hagas tonterías. Ser un sacerdote secreto es lo mejor. Sé sacerdote y monje y derviche. Los de la clase secreta son los mejores.

38 La única esperanza está en el Tercer Mundo.

margen, el latinoamericano, para señalar que allí se encuentra la esperanza de la humanidad y de la poesía. Como caras idénticas de su interés por el ser humano, Merton se dirige a sus corresponsales hispanohablantes demostrándoles que “nuestra” América es también la suya. El viaje ansiado y nunca realizado a América Latina, que tantas veces menciona en cartas a diferentes escritores, en diarios personales y otros escritos, se logra mediante la literatura: es en los textos poéticos de la América del Sur donde Merton encuentra voces con las que dialogar en un nivel de entendimiento, comprensión e igualdad, proponiendo la literatura como modo de superar la ignorancia y la codicia del “vecino formidable” de quien hablaba Martí.

Bibliografía

Castro H., G. (2008). Nota para una historia del pensar de los latinoamericanos. En A. E. Ceceña (Coord.), *De los saberes de la emancipación y de la dominación* (pp. 53-69). CLACSO.

Esteban, A. (2006). *Literatura cubana. Entre el viejo y el mar. Renacimiento.*

Ette, O. (1995). José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción. UNAM (Colección Nuestra América, 45).

Hidalgo, A. (2011). *El pensamiento de José Martí tergiversado como ideología política y de lucha por la Revolución Cubana* [Tesis de maestría, Universidad de North Texas]. ark: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103328/>

Martí, J. (2005 a). Madre América. En *Nuestra América* (pp. 22-30). Fundación Biblioteca Ayacucho.

Martí, J. (2005 b). Nuestra América. En *Nuestra América* (pp. 31-39). Fundación Biblioteca Ayacucho.

Meade, M. (2013). From Downtown Louisville to Buenos Aires: Victoria Ocampo as Thomas Merton's Overlooked Bridge to Latin America and the World. En *Merton Annual 2013* (pp. 168-180). Kentucky.

Merton, T. (1961). *Emblems of a Season of Fury*. New Directions.

América como identidad: una lectura de las cartas de Thomas Merton a escritores argentinos

Merton, T. (1981). *The literary essays of Thomas Merton*. New Directions.

Merton, T. (1993). *The courage for truth: Letters to writers* (C. M. Bochen, Ed.). Farrar, Straus and Giroux.

Merton, T., y Cardenal, E. (2003). *Correspondencia (1959 - 1968)* (S. Daydi, Ed.y Trad.). TROTTA.

Merton, T. y Ocampo, V. (2011). Fragmentos de un regalo. Correspondencia y artículos y reseñas publicados en Sur. Sur.

Poks, M. (2007). Thomas Merton and Latin America: A consonance of voices. Wyższa Szkoła Zarządzania.

Raggio, M. (2015). Los puentes culturales y literarios de la traducción poética: Thomas Merton y Ernesto Cardenal. *e-I@tina*, 13(51). http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/929/pdf_24

Roig, A. A. (2004). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (M. Muñoz, Ed. y P. E. Boggia, colab.). <https://ensayistas.org/filosofos/argentina/roig/teoria/14.htm>

La Patagonia como zona de contacto en la narrativa en lengua inglesa de Janet Anne Dickinson

Claudia Mónica Ferradas

NILE (Norwich Institute for Language Education)

claudiaferradas@gmail.com

This is the perfect place to have a house,
she thought.
Imagine looking at this view every day.
I wonder... I wonder if it could be possible.

“... there is an indigenous family living
there already, a cacique of the tribe, no
less”.

Janet Anne Dickinson, *Sisters of Silence*, 15 / 33¹

Identificación del objeto de estudio

Este trabajo constituye la segunda etapa de una investigación que se propone estudiar la construcción de

¹ Este es el lugar perfecto para una casa, pensó. ¡Imaginate mirar esta vista todos los días! Me pregunto... me pregunto si sería posible.

...“hay una familia indígena que ya vive ahí, un cacique de la tribu, nada menos”.

Janet Anne Dickinson, *Hermanas del Silencio*, 15 / 33

la identidad argentina en una selección de relatos anglófonos sobre nuestro país, analizando en ellos la presencia de la oposición binaria civilización-barbarie. Tomando como punto de partida las conclusiones del rastreo de esta construcción en más de cien textos efectuado por la autora en su investigación doctoral, la investigación realizada en las etapas posteriores se focaliza en los textos escritos por mujeres identificados dentro de ese corpus.

En la primera etapa, realizada en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo en 2011- 2013, se definió el campo, identificando y caracterizando los textos que forman el corpus y analizando la construcción de la identidad en uno de los textos: las memorias de Jane Robson (inmigrante escocesa que compone lo que tradicionalmente se entiende como “comunidad anglo-argentina”). A su vez, se observó la significativa escasez de textos escritos por mujeres dentro de la literatura de viajes en lengua inglesa sobre la Argentina.

Los diez textos identificados en la primera etapa como parte del corpus anglo-argentino escrito por mujeres, agrupados en series genéricas y temáticas, son:

- Relatos de viaje

- BRASSEY, Anna Allnutt (1878) *A Voyage in the "Sunbeam" our Home on the Ocean for Eleven Months*
- DIXIE, Florence (1880). *Across Patagonia*

- **Memorias** (ficcionalizadas o no) **de colonizadoras**

- ROBSON, Jane (1908). *Faith Hard Tried*. Manuscrito de la publicación original de *The Standard*. Buenos Aires.
- Nevin, Kathleen (1946). *You'll Never Go Back* (una autobiografía ficcionalizada)
- Pool, Maggie (1997). *Where the Devil Lost his Poncho* (un texto autobiográfico focalizado en la región de los lagos patagónicos)

- **Ficciones basadas en hechos reales (“faction”)**

- WILKINSON, Susan. (1988). *Sebastian's Pride*
- FRANCE, Miranda (1998). *Bad Times in Buenos Aires*
- MONTEFIORE, Santa (2001). *Meet me Under the Ombú Tree*
- DICKINSON, Janet Anne (2008). *Out of Patagonia... A collection of short stories set in the beautiful provinces of the South of the Argentine*
- DICKINSON, Janet Anne (2012). *Sisters of Silence*

Dentro de este corpus, podemos generar otra intersección, una nueva serie constituida por las autoras que pueden considerarse pertenecientes a la comunidad “anglo-argentina” (inmigrantes de habla inglesa y sus descendientes): Robson, Nevin, Poole, Dickinson.

A su vez, gracias a la contribución de la maestranda Elda Moller Jensen², en la segunda etapa se identificó una autora argentina autoexiliada en Australia que escribe poesía y novela en inglés. Si bien su poesía (*Under the Gums' Long Shade*) se empeña en construir una identidad australiana a través del color local y expresa explícitamente la necesidad de pertenecer a la patria adoptada, su novela presenta una versión autobiográfica ficcionalizada que justifica el exilio y desde la nostalgia configura una relación amor-odio con la patria natal. Se agrega entonces a esta autora dentro de una nueva categoría, en la que la escritora no visita la Argentina ni se establece en el país sino que, por el contrario, se aleja de su patria y opta por la lengua inglesa por encontrarse en un país donde es la lengua oficial:

- Ficciones basadas en la experiencia del exilio/ el desarraigo

- COPELLO, Beatriz (1999). *Forbidden Steps under the Wisteria*

Como se propuso al culminar la primera etapa, la segunda etapa de la investigación (2014 – 2015) consistió en explorar la construcción de la identidad en la escritura de Janet Dickinson, la única anglo-argentina dentro del corpus de escritoras de “faction” (ficciones basadas en

² En el momento de llevar adelante esta investigación, alumna de la Maestría en Literaturas Conemporáneas en Lengua Inglesa, UNCuyo.

hechos reales) que nació y vivió en la Argentina. A diferencia de Wilkinson y Montefiore, pertenece a lo que tradicionalmente se conoce como “comunidad anglo-argentina” y conservó su bilingüismo, tanto en su escritura como en su vida diaria, como fue comprobado en comunicaciones personales con ella para delimitar el contexto de producción.

Marco teórico y foco de la investigación

Desde el punto de vista teórico, la investigación va más allá de las conceptualizaciones de la teoría postcolonial, proponiendo una definición abarcadora de la literatura anglo-argentina que permite incluir voces anglófonas contemporáneas: para los propósitos de esta investigación la literatura anglo-argentina es definida no solo como aquellos textos producidos por la comunidad así llamada sino como un “tercer lugar” (Kramsch, 1993) donde se produce un encuentro entre culturas en continuo fluir. Sobre la base de la noción de “culturas del viaje” de James Clifford (1995), esta definición subvierte la identidad cultural bífida del término “anglo-argentino” para explorar una pluralidad de miradas en continua translación, donde la construcción de la identidad es fluida y transitoria.

En décadas recientes, los textos definidos como “anglo-argentinos” en sentido amplio provienen de visitantes extranjeros que renuevan el género de la literatura de viajes, o bien de expatriados o extranjeros que han vivido en el país y lo recuerdan con nostalgia e idealización. Por el contrario, la literatura de la comunidad anglo-argentina

de segunda y tercera generación está escrita mayormente en español (Benito Lynch, Rodolfo Walsh, Carlos Feiling, Juan José Delaney). Pertenecientes a la comunidad en cuanto a su origen, estos autores no siempre se focalizan en cuestiones que hacen a la identidad híbrida del anglo-argentino, y su elección del español como lengua de comunicación deja sus textos fuera de la definición de literatura anglo-argentina que utilizamos a los efectos de este trabajo. De hecho, los escritores provenientes de familias irlandesas se identifican como “hiberno-argentinos”, rechazando el uso de la lengua inglesa como definición de pertenencia e identidad.

Sin embargo, la obra de Janet Anne Dickinson, descubierta como parte de la primera etapa de la investigación, es una excepción. Si bien Dickinson escribió novelas y poesía en español, sus últimas publicaciones fueron una novela y cuentos que plantean cuestiones relacionadas con la relación lengua-identidad, hibridación (Bhabha, 1992, 1994; García Canclini, 2001, 2012; Trigo, 1996, 2000), transculturación (Pratt, 1997; Rama, 1985) y las tensiones en la zona de contacto (Pratt, 1997), replanteando la identidad de la comunidad anglo-argentina. Sus obras confirman la hipótesis de la existencia de una literatura anglo-argentina más diversa y compleja que la que fue tradicionalmente identificada como tal ya que, a pesar de haber nacido en Argentina y de no contar en su árbol genealógico con ancestros ingleses desde su bisabuelo, Dickinson escribió ficción en inglés hasta su muerte en 2016.

Dickinson era hija de uno de los pioneros de San Martín de los Andes, uno los cuentistas de la comunidad anglo-

argentina, Barney Dickinson (Ben en *Sisters of Silence*). Vale preguntarse hasta dónde el peso de esa tradición la llevó a elegir el inglés como medio de expresión en su narrativa, o si esa elección estuvo determinada por el público lector al que se dirigió y el lugar en el que su obra fue publicada. A su vez, podemos presuponer que, por haber sido escrita y publicada en el siglo XXI, su obra ha de presentar una mirada postcolonial que cuestione el binomio civilización - barbarie. La investigación descripta a continuación explora ambas cuestiones en *Sisters of Silence* y en los cuentos de *Out of Patagonia*. En este capítulo, sin embargo, las observaciones se focalizan en la novela, con solo algunas referencias a los cuentos, por razones de espacio.

Lengua e hibridación

Si bien la obra en lengua inglesa de Dickinson se inscribe dentro de la tradición de la comunidad anglo-argentina que escribe crónicas de viaje o memorias en lengua inglesa en las que lo criollo es lo extranjero, “el otro” (Ferradas 2011a, 2011b), en las dos obras estudiadas puede observarse que la autora tiene en cuenta al público de las “culturas en viaje” al que los textos están dirigidos, tanto en el uso de la lengua como en la explicitación del contexto geográfico e histórico. Fundamentalmente, el público lector está constituido por los turistas de habla inglesa que visitan la Patagonia en el caso de los cuentos, publicados en Ushuaia, y los lectores de habla inglesa en general, no familiarizados con la Argentina, en el caso de la novela, publicada en los Estados Unidos.

En *Sisters of Silence* se manifiesta la presencia autoral, que permanentemente identifica lugares – como en “Mar del Plata, *the biggest Argentine sea resort*”³ (p. 32) o “*tea at Tortoni’s, the famous old Buenos Aires cafeteria*”⁴(p. 104) – y contextualiza los hechos. La autora explicita en el prólogo:

The characters and situations are based on real people and events with a little added fiction. For the most part I have changed peoples’ names; in other instances, I have not. [...] The rest I have chosen to disguise, except, of course, for certain historical and political figures. I wish to cause no harm or offense to anyone, most of the occurrences only having been recorded through the undiscerning eyes of a child.

I have not changed the names of geographical places such as lakes, mountains, rivers, towns, or hotels, with one exception: Ayelen is a fictional name given to a place in existence. (ix)⁵

La hostería Arrayán, que perteneciera a la familia de la escritora, es sin duda “Ayelén”, el lugar en el que transcurren la mayoría de los hechos. Es, además, el motivo que conduce al conflicto en la zona de contacto que, según Mary Louise Pratt (1997, pp. 26-27), es “el lugar

3 Mar del Plata, el más grande balneario argentino

4 Té en el Tortoni, el famoso café antiguo de Buenos Aires

5 Los personajes y situaciones están basados en hechos y personas reales con un poco de ficción agregada. En la mayoría de los casos, he cambiado los nombres de las personas; en otros, no. [...] Elegí disfrazar al resto, excepto, claro está, algunas figuras históricas y políticas. No deseo causar daño u ofensa a nadie, dado que la mayoría de los acontecimientos fueron registrados por los ojos poco conocedores de una nena.

No he cambiado los nombres de lugares geográficos tales como lagos, montañas, ríos, pueblos u hoteles, con una excepción: Ayelén es un nombre ficticio que le he dado a un lugar que existe.

en que «pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen (...) relaciones que usualmente implican condiciones de coerción, radical desigualdad e insuperable conflicto». Rita, la protagonista, una anglo-argentina educada en Inglaterra, se enamora del lugar donde posteriormente construirá la hostería, cerca de San Martín de los Andes. El terreno pertenece a Parques Nacionales, institución entonces presidida por Ezequiel Bustillo, que otorga el permiso de construcción a pesar de tratarse de territorio sagrado para la tribu mapuche de los Curruhuinca, ocupado por la familia del cacique. La condición es que la hostería sea diseñada por su hermano, el famoso arquitecto Alejandro Bustillo:

After asking for Alejandro Bustillo, who greeted her kindly, she was directed to one of his associates, a young architect with the Irish surname of Cullen. As a rule the settlers in Argentina from Ireland integrated much more completely with the Spanish-orientated community, relinquishing their traditions and even their language, unlike the British, who stood fast by king and country with their own schools, churches and hospitals.⁶ (p. 36)

Esta aseveración sobre la comunidad irlandesa es una generalización que no se apoya en datos concretos, al igual que las consideraciones sobre la comunidad galesa: *“The Welsh community in Patagonia speaks only an outdated kind of Welsh and*

6 Después de preguntar por Alejandro Bustillo, que la saludó amablemente, la condujeron a uno de sus asociados, un joven arquitecto con el apellido irlandés Cullen. Por lo general, los colonos irlandeses que se establecieron en la Argentina se integraron mucho más a la comunidad orientada a lo español, abandonando sus tradiciones e incluso su lengua, a diferencia de los británicos, que se mantuvieron fieles a su rey y a su país con sus propias escuelas, iglesias y hospitales.

Spanish but not a word of English”⁷ (ix). Quien lee puede suponer que estas observaciones derivan de la fuente central que menciona la autora en el prólogo: el libro *The Forgotten Colony (La colonia olvidada)* escrito por Andrew Graham-Yooll. Sin embargo, tanto el título del libro como el apellido del autor son citados con errores: “*The Lost Colony by Andrew Graham-Yooll*”⁸(viii). Si leemos la obra como una novela, seguramente no importe demasiado corroborar la veracidad de los hechos o fuentes, ya que no se trata de un trabajo histórico o académico, pero si recordamos que la autora dice describir “*personas y hechos reales con un poco de ficción agregada*”, vale preguntarse si el lector tomará como hechos objetivos y comprobables comentarios autorales sobre cuestiones políticas tales como “*Argentina’s relationship with England was as yet undecided, the head of the army being a certain General Perón, who had been trained by Mussolini and had definite fascist leaning*”⁹ (p. 80).

Es notoria la tematización de la conservación de la lengua inglesa, tanto en el prólogo citado como en la trama de la novela. En el primer capítulo, a punto de abordar un tren en la estación Constitución, Rita conversa en inglés con Alberto Echegaray “*a handsome young porteño socialite of the Argentine elite –or oligarchy as they were called, with*

7 La comunidad galesa en la Patagonia habla una variedad del galés pasada de moda y español, pero ni una palabra de inglés

8 *La colonia perdida* de Andrew Graham-Yooll (sic)

9 La relación entre Argentina e Inglaterra todavía era incierta, el jefe del ejército era un tal General Perón, que había sido entrenado por Mussolini y tenía una clara inclinación fascista.

*whom Rita thought she might be in love*¹⁰. La comunicación en lengua inglesa entre un argentino y una anglo-argentina parece ser una marca de clase, y su uso apropiado un signo distintivo de pertenencia: “*Do not be gone for too long for I shall supine without you!*’ *His English was a little eccentric, despite having gone to one of the best Anglo-Argentine schools in Buenos Aires*”¹¹ (p. 4).

La hija de Rita, Jane, tendrá dificultades en la escuela debido a su limitado manejo del español. A pesar de vivir en la Argentina, Jane rechaza su lengua: “*Not many people traveled around Patagonia with children [...] Sometimes the maid’s child came with her mother, but Jane avoided her because she spoke Spanish, a language Jane was not very comfortable with*”¹² (p. 105). Ben y Freddie, sus tíos, se hacen cargo de Jane cuando su madre muere y de su educación cuando termina la escuela: “*One of the conditions that Ben and Freddie felt they were obliged to make was that Jane continue her English with Ben*”¹³ (p. 150).

Es interesante, además, observar la lengua utilizada por la autora. A menudo, el estilo refuerza la tradición en la que el texto se inscribe en cuanto al género: relatos de viajes, historias migratorias basadas en memorias o relatos de

10 Un joven y buen mozo dandy porteño de la elite Argentina –o de la oligarquía, como se los llamaba, de quien Rita pensaba que podría estar enamorada.

11 ‘¡No te vayas por mucho tiempo porque me lánguido (sic) sin vos!’ Su inglés era un poco excéntrico, a pesar de haber ido a una de las mejores escuelas Anglo-Argentinas en Buenos Aires.

12 No mucha gente viajaba por la Patagonia con chicos [...] A veces la hija de la mucama venía con su madre, pero Jane la evitaba porque hablaba español, una lengua con la que Jane no se sentía cómoda.

13 Una de las condiciones que Ben y Freddie se sentían obligados a cumplir era que Jane continuara su inglés (sic) con Ben.

testigos, romance. Los temas también inscriben el texto en esas tradiciones genéricas: viajes, desarraigo, separación (y eventual reunión) de hermanos, violación de jóvenes rubias por parte de “nativos”. Reforzando esa inserción dentro de estas tradiciones de la literatura inglesa decimonónica, la lengua demuestra un alto grado de fosilización, con el uso recurrente de giros y expresiones que han caído en desuso. A su vez, puede distinguirse cierta hibridación, y puede decirse que hay rasgos en un “inglés rioplatense” que puede incluirse en las variedades de “world Englishes” en los que hace décadas se publican literaturas anglófonas. En gran medida, este uso del inglés derivado de generaciones anteriores de anglo-argentinos con poco contacto con sus países de origen, remite a la “cruza” usada por “la comunidad” a la que hace referencia Graham-Yooll en su colección de poemas *Se habla spanglés* (1977).

Si bien no es el objetivo de este trabajo realizar un estudio de la variedad lingüística, estos son algunos ejemplos que ilustran la fosilización e hibridación del lenguaje. Estas características pueden ser consideradas evidencia de una transculturación que, deseada o no, subvierte las nociones de superioridad y pureza de la lengua y la raza de la comunicad angloparlante. Se trata de una hibridación significativa de un “tercer lugar”, entendida aquí como *“the ambivalence at the source of traditional discourses on authority and enables a form of subversion... that turns the*

discursive conditions of dominance into the grounds of intervention"¹⁴ (Bhabha, 1995):

Many of those who came *contracted* by [under contract from] the railway company (vii) [Traducción literal de "contratados"]

... their parents *divorced each other* [got a divorce] (p. 2) [Traducción literal de "se divorciaron" con un giro similar a "se divorciaron uno del otro", compensando la falta del refelexivo "se" en inglés]

We get lots of American *fisherman* [fishermen] (p. 8) [Uso erróneo del singular "pescador" en lugar del plural irregular correspondiente a "pescadores"]

... as a flash of *lightening* [lighting] it came to her (p. 35) [Vocablo erróneo para "relámpago"]

Everybody had to *use* [wear] boots. (p. 90) [En español, la palabra "usar" se aplica en general, mientras que en inglés "use" no se aplica cuando se habla de ropa. En ese caso, la forma correcta es "wear". Es común que los hispanoparlantes utilicen "use" en todos los casos, como sucede en esta instancia]

The *neglection* [neglect] of his duties (p. 168). [La palabra "neglect" (descuidar, ignorar o pasar por alto algo) es tanto un verbo como un sustantivo en inglés. La autora crea una palabra ("neglection") para el sustantivo, a semejanza de los sustantivos en castellano a menudo terminan en el sufijo -ción]

14 la ambivalencia en la fuente de los discursos tradicionales sobre la autoridad y permite una forma de subversión... que convierte las condiciones discursivas de dominación en el territorio de la intervención

Por otra parte, se incluyen numerosas palabras en español que son glosadas inmediatamente:

“I can put a pileta, a sink, with a tap” (p. 40)

“his rebenque, the broad, flat whip used by the gauchos”
(p. 50)

“tejuelas de alerce, wooden singles made of larch” (p. 69)

Y aparecen vocablos en mapudungun, la lengua de los mapuches, también glosados:

“Here we have our *rewe*, our religious altar” (p. 41) [Aquí tenemos nuestro *rewe*, nuestro altar religioso]

“Delia is the local machi or curandera. The witch doctor”
(p. 43) [Delia es la *machi* local o curandera. La doctora bruja]

Además, la presencia autoral se manifiesta en comentarios sobre el uso de giros idiomáticos:

“They fought like cat and dog (cats and dogs refers to rain)” (p. 111) [Pelearon como un gato y un perro (gatos y perros se refiere a la lluvia)]

En este último caso, el comentario parentético no parece estar dirigido a lectores nativos de la lengua inglesa, que deberían estar familiarizados con la expresión idiomática, a pesar de ser anticuada. Parece haber una ambivalencia en este sentido, como si la escritora fuera consciente de la diversidad del público que lee en inglés en un mundo globalizado.

Transitando un tercer lugar

Si bien las lenguas convergen, se relacionan al glosarlas y las culturas en la zona de contacto se entrecruzan, en la contratapa la novela es descripta como “... a poignant story of the loneliness of being divided between two cultures, belonging to neither, and the desperate wish to assimilate”¹⁵. ¿Quiénes son los personajes divididos entre dos culturas? ¿Hasta qué punto desean “asimilarse”?

Cuando Rita decide construir su casa en tierra sagrada de los Curruhuinca, el cacique consulta a su pueblo y le comunica: “*The elders tell me that it is all right to give up the land if the señorita rubia, the blonde señorita, will marry me*”¹⁶ (p. 43). Tras un tenso silencio, Rita da una respuesta respetuosa, alegando estar comprometida. El representante de Parques Nacionales, en cambio, reacciona con ira. Las tierras le son otorgadas. A pesar de su deseo, Rita siente que se comete una injusticia, y poco después acepta la invitación del cacique a visitar el Cerro Chapelco para contemplar desde allí el volcán Lanín. Durante la excursión, el cacique la viola: “*That was my tribute’, he said flatly, buckling his belt. ‘I have taken it.’*”¹⁷ (p. 51).

Esta escena, que es aceptada por Rita como algo que simplemente debe olvidar, reproduce el estereotipo del indígena salvaje que, como lo deseara el Calibán de Shakespeare en *La tempestad*, venga su sumisión y la

15 Una conmovedora historia de la soledad de estar dividido entre dos culturas, no pertenecer a ninguna de las dos, y el deseo desesperado de asimilarse

16 Los ancianos me dicen que está bien ceder la tierra si la señorita rubia acepta casarse conmigo.

17 ‘Ese era mi tributo’, dijo categóricamente, abrochándose el cinturón. ‘Lo he tomado’.

pérdida de su territorio sometiendo el cuerpo de la mujer blanca (descrita en este caso como una modelo que merece su nombre, una verdadera Rita Hayworth), poseyéndola como el territorio en el que sí puede ejercer su poder. Además, en la tradición de las novelas románticas y las “novelas” televisivas, Rita queda embarazada y da a luz a una niña de la cual los Curruhuinca se hacen cargo y a la que llaman Juana. Esto es mantenido en secreto por su sirviente Demetrio, también miembro de la tribu.

Jane (el equivalente a “Juana” en inglés) nace del matrimonio de Rita con un hombre blanco, educado y poderoso. También siguiendo la tradición de las novelas románticas, Rita muere en el parto, y su esposo no soporta el dolor y abandona a su hija por muchos años. Jane heredará la tierra por la que Rita pagó con tanto sufrimiento, y la supuesta maldición de la machi sobre ella. No sabrá que Juana, la nueva machi, es su media hermana. Las “hermanas del silencio” nunca sabrán realmente qué las une, nunca podrán pronunciar el vínculo. Juana verá a Jane como una usurpadora, Jane verá a Juana como la malvada bruja de una tribu primitiva cuyos derechos, sin embargo, reconoce tácitamente casándose con Demetrio: *“Demetrio had told her so often about the rumours that the old machi, Delia, had put a curse on her mother for taking away their land,*

*she vaguely felt that by marrying a mapuche she could right an old wrong.”*¹⁸(p. 163).

La escena en la que las hermanas logran comunicarse de algún modo es narrada dos veces, desde el punto de vista de ambas. Harta del hostigamiento de los Curruhuinca a su propiedad, Jane visita a Juana en territorio indio en medio de la noche. Juana, que apaga la luz eléctrica durante el encuentro, narra la conversación y recuerda el encuentro en estos términos:

“... I demand that you take back your curses and let me live my old age in peace.” Then, with no change in the inflection of her soft voice, she said: “What goes around, comes around.”

Juanita sensed the veiled threat in these words, and shivered. She also knew that spells and curses could have a boomerang falling back on the person who had perpetrated them. She took out her Bible, the one she'd been given in the nun's (sic) school so many years ago, now torn and tattered. “I promise on this Bible that I have done no harm to anyone,” she said.

[...]

The next day Juanita went into town in their old red Ford pickup. [...] while she was waiting Juanita heard a tapping on her window. It was señora Jane from Ayelen.

“I wanted to thank you for receiving me last night,” she said, “and see your face in daylight.”

18 Como Demetrio le había hablado tantas veces sobre los rumores de que la vieja machi, Delia, le había echado una maldición a su madre por apropiarse de su tierra, ella sentía vagamente que casándose con un mapuche podría enmendar una antigua ofensa.

Juanita looked up. Green eyes gazed into green eyes. A shock wave went through them. It rushed through their veins like quicksilver. Never had they seen one another so close before. Their eyes were identical. Time seemed to stop as they stared at each other, and they knew, knew without a doubt, that somehow or other they were connected, although with tacit consent they would never acknowledge it.

“I wish you well,” Jane said finally and, turning her back, she walked away.

This searing revelation burned in Juanita’s heart, making her realize a lot of things: her upbringing, her feeling of always being different from the rest of the tribe, her secret dreams and the ambitions that had pushed her forward, although not always shared by the others, most of whom were content with their lot. It had been her and only her who had fought so hard for their land, their inheritance, and a desire for change. Now she understood the reasons for her resentful hatred of the family in Ayelen. Feeling suddenly tired, she slumped in her seat, and for the first time felt the weight of the years gone by upon her.

From then on Juanita lost her powers. It was almost as if she had transferred them to the other green-eyed woman.¹⁹ (pp. 135 – 136)

19 “Exijo que retires tus maldiciones y me dejes vivir mi ancianidad en paz”. Entonces, sin cambios en la modulación de su voz suave, dijo: “Lo que se siembra, se recoge.”

Juanita percibió la amenaza encubierta en esas palabras, y sintió un escalofrío. También sabía que los encantamientos y maldiciones tienen un efecto búmeran que las hace recaer sobre la persona que las perpetró. Tomó su Biblia, la que le habían dado en la escuela de monjas hace tantos años, ahora rota y gastada. “Juro sobre esta Biblia que no le he hecho daño a nadie,” dijo. [...]

Al día siguiente Juanita fue al pueblo en su vieja pickup Ford roja [...] mientras estaba esperando escuchó golpear en su ventanilla. Era la señora Jane de Ayelén.

Por su parte, Jane recuerda en encuentro de este modo:

...she wasn't aware of anything very much, just the smell of candle wax, the gloom, and her own voice, the words sounding as if they came from somewhere else. She couldn't believe her calm and rationality under the circumstances, nor the feeling of superiority and power that slowly came over her in the presence of this woman who was feared and respected by all.

Finally she stopped talking. After having forced Juanita to admit that she'd take the curses back, she left the room with an imperceptible bow to the shadows.²⁰ (p. 183)

Y así relata el encuentro al día siguiente, cuando se acerca a Juanita para agradecerle y verla a la luz del día:

"Quería agradecerte que me recibieras anoche", dijo, "y ver tu cara a la luz del día."

Juanita levantó la vista. Unos ojos verdes contemplaron otros ojos verdes. Una onda expansiva las atravesó. Corrió por sus venas como mercurio. Nunca antes se habían visto tan de cerca. Sus ojos era idénticos. El tiempo pareció detenerse mientras se miraban fijamente, y supieron, supieron sin la menor duda, que de algún modo estaban conectadas, aunque con consentimiento tácito nunca lo reconocerían.

"Te deseo buena suerte," dijo Jane finalmente y, tras darse vuelta, se alejó.

Esta revelación punzante ardía en el corazón de Juanita, haciéndole tomar conciencia de muchas cosas: su formación, su sensación de ser siempre diferente al resto de la tribu, sus sueños secretos y las ambiciones que la habían incentivado, aunque no siempre compartidas con los otros, ya que en su mayoría estaban conformes con su destino. Había sido ella y solo ella la que había luchado tanto por su tierra, su herencia y un deseo de cambio. Ahora entendía por qué odiaba con resentimiento a la familia que vivía en Ayelén. La invadió un cansancio repentino, se desplomó en su asiento y por primera vez sintió el peso de los años que habían transcurrido.

Desde ese momento, Juanita perdió sus poderes. Era casi como si se los hubiera transferido a la otra mujer de ojos verdes.

20 ... no era muy consciente de nada, solo del olor a cera de vela, la penumbra, y su propia voz, las palabras que sonaban como si proviniesen de otra parte. No podía creer su calma y racionalidad en esas circunstancias, ni el sentimiento de superioridad y poder que se apoderó de ella en presencia de esa mujer que era temida y respetada por todos.

Finalmente, dejó de hablar. Tras haber forzado a Juanita a admitir que retiraría las maldiciones, se fue del cuarto haciendo una reverencia imperceptible a las sombras.

Juanita raised her head. Their eyes met for the first time. As Jane looked into Juanita's gaze she saw, with a flash of recognition, her own eyes mirrored in green depths. The instant seemed to be welded into eternity. Then they both lowered their eyelids and stared steadily at the ground.

"I wish you well," Jane said as she turned to leave.

Juanita nodded dumbly, still looking at the wasted floorboards of the old pickup.

Jane quickly turned to her Land Rover. Putting it in gear, she drove away, turning her back definitively on what she knew she could never reveal: that in some uncanny way she and Juanita were related.²¹ (p. 184)

La identidad silenciada

Al igual que Susan Wilkinson en *Sebastian's Pride*, la autora recurre a la ficción y utiliza el mestizaje para reflexionar sobre la identidad, sobre la transculturación. En ambos casos, ese mestizaje es derivado de una violación y conduce a los conflictos derivados del horror a ese mestizaje por parte de los blancos. El origen de Juanita es mantenido en secreto hasta tal punto que Demetrio nunca revela el secreto a Jane, aun cuando se casan.

21 Juanita levantó la cabeza. Sus ojos se encontraron por primera vez. Mientras Jane contemplaba la mirada de Juanita vio, con un destello de revelación, sus propios ojos reflejados en profundidades verdes. El instante pareció plasmarse en la eternidad. Entonces ambas bajaron sus párpados y miraron fijamente al piso.

"Te deseo buena suerte," dijo Jane, dándose vuelta para irse.

Juanita asintió sin decir palabra, con la vista fija en el piso arruinado de la vieja pickup.

Jane se dirigió rápido a su Land Rover. Puso primera y se alejó, dándole la espalda para siempre a lo que sabía que nunca podría revelar: que de algún modo misterioso ella y Juanita estaban emparentadas.

Además, Jane manifiesta que la pareja nunca contempla la posibilidad de tener hijos debido a sus diferencias culturales.

Juanita y Jane están conectadas en un nivel que casi no logran comprender. La comunicación se produce a través de la mirada, esa mirada de ojos verdes que convierte a Juana en “el otro” dentro de la comunidad de la tribu y que denuncia el vínculo cuando toma contacto con los ojos de su media hermana. Sin embargo, la epifanía que manifiesta la mirada reveladora no logra construir un puente entre las dos mujeres y las culturas que representan, y refuerza el binomio civilización-barbarie. Juana comprende que, si se ha destacado en su papel de luchadora, es por lo que hay de blanca en ella, mientras que el resto de la tribu “*are content with their lot*”²². Podemos inferir que su poder se transfiere a Jane porque Juana comprende que su derrota es admitir su incapacidad de pertenecer realmente a la tribu que la crió y a la vez ser la luchadora que es. Su epifanía consiste en reconocer ese “tercer lugar” donde el poder, a pesar de todo, sigue estando en manos de Jane que, en su versión del encuentro, se asombra de su propia actitud: “*her calm and rationality under the circumstances, [...] the feeling of superiority and power that slowly came over her in the presence of this woman who was feared and respected by all*”.²³ (p.184)

22 están conformes con su destino.

23 su calma y racionalidad en esas circunstancias, [...] el sentimiento de superioridad y poder que se apoderó de ella en presencia de esa mujer que era temida y respetada por todos.

En su relato de los conflictos identitarios en la zona de contacto, la innovación que introduce Dickinson es dar voz al pueblo mapuche a través de referencias a sus creencias, el personaje de Demetrio y la actitud ambivalente de Rita y Jane ante la posesión de la tierra en territorio indígena. Sin embargo, la visión es siempre la del blanco, que actúa como ventrilocuo del mapuche. El tercer lugar de la hibridación no se construye, solo se expresa como una intuición misteriosa, y la resolución, al estilo de *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte, solo es posible después de la muerte, donde la narración presenta a Jane y Juana reunidas con su madre, ese fantasma misterioso que ronda Ayelén.

La presencia de lo sobrenatural, recurrente en los cuentos que no se analizan aquí, reitera la construcción del paisaje patagónico como un lugar de misterio y enigmas ancestrales. Sin embargo, aquí la presencia del indio no es a través de puntas de flecha o calaveras encontradas en las playas del Atlántico (como en Hudson (1961/1975) o Durrell (1893)). En *Sisters of Silence*, Ben es infiel a su esposa con Juana, y Juana admite el deseo por un blanco y acrecienta su odio por la familia por no poder acceder a él. Es quizás en la explicitación del deseo donde se manifiesta más claramente la visión del siglo XXI, como cuando Jane reflexiona ante la muerte de Ben:

When Jane had gone to give him a hug goodnight, Ben's arms had held her unusually hard and had given her a kiss on the mouth. Jane abruptly felt a weird surge of desire well up inside her, and she drew back in embarrassment. Her face flushed and she turned away, noticing a wry, apologetic smile on Ben's countenance.

His eyes had looked at her, yet through her, as if visualising someone else. She wondered briefly who he was thinking of. ²⁴ (p. 166)

Sin embargo, Dickinson alterna esta intensa ficción con pasajes puramente anecdóticos sobre los miembros de las familias anglo-argentinas de la zona, proveyendo detalles irrelevantes para la trama, oscilando entre una crónica sobre la comunidad escrita para sus descendientes a la manera de las memorias que la precedieron y una novela que intenta definir un lugar de hibridación pero que no escapa del binomio civilización – barbarie, un binarismo que solo puede resolverse a través de lo sobrenatural.

A pesar de enmarcar su narrativa en géneros y líneas argumentales similares a las de las otras obras identificadas en la serie, Dickinson contribuye a la literatura anglo-argentina actual reflexionando, en los pasajes en los que la ficción va más allá los datos históricos, sobre la fluida ambivalencia de la identidad ante el planteo de la pertenencia a razas, comunidad y lugares. En el contexto actual de violencia simbólica y física en la región, convulsionada por tomas de tierras y protestas, evitar el conflicto de la construcción de un “tercer lugar” puede ser considerado un planteo reduccionista, pero la novela invita a una lectura crítica que nos permita plantearnos el enorme desafío de esa construcción en nuestra realidad.

24 Cuando Jane había ido a darle un abrazo de buenas noches, Ben la había abrazado con una fuerza inusual y la había besado en la boca. Jane sintió abruptamente una extraña oleada de deseo brotar dentro de ella, y se apartó avergonzada. Se ruborizó y se alejó, notando una sonrisa irónica, compungida, en el rostro de Ben. Sus ojos la habían mirado, pero la habían atravesado, como si visualizaran a otra persona. Por un momento se preguntó en quién estaría pensando.

Bibliografía

- Bhabha, H.K. (Ed.). (1992). *Nation and Narration*. Routledge.
- Bhabha, H.K. (1994). *The location of Culture*. Routledge.
- Blanton, C. (2002). *Travel Writing – The Self and the World*. Routledge.
- Brassey, A. A. (1878). *A Voyage in the "Sunbeam" our home on the ocean for eleven months*. Longmans, Green and Co.
- Cicerchia, R. (1998). *Journey, rediscovery and narrative: British travel accounts of Argentina*. Institute of Latin American Studies. University of London.
- Clifford, James (1995). Las culturas del viaje. *Revista de Occidente, Año 1995* (No. 170-171), 45-74.
- Copello, Beatriz (1999). *Forbidden Steps under the Wisteria*. Abbott Bentley
- Copello, Beatriz (2008). *Under the Gums' Long Shade*. Bemac.
- Cortés Conde, F. (2007). *Los angloargentinos en Buenos Aires*. Biblos.
- Dickinson, J. A. (2008). *Out of Patagonia... A collection of short stories set in the beautiful provinces of the South of the Argentine*. Zagier & Urruty Publications.
- Dickinson, J. A. (2012). *Sisters of Silence*. Strategic Book Publishing.
- Dixie, F. (1880). *Across Patagonia*. Richard Bentley and Son.
- Durrel, G. (1961/1975). *The Whispering Land*. Penguin.
- Ferradas, C. (2011a). *Re-defining Anglo-Argentine literature: from travel writing to travelling identities*. Universidad de Nottingham. <http://eprints.nottingham.ac.uk/13238/>
- Ferradas, C. (2011b). The complex cultural identity of Anglo-Argentine writing. *Forum. Revista de Humanidades y Ciencias del colegio Cardinal Newman*, 6(8), 15-35.
- France, M. (1998). *Bad Times in Buenos Aires*. Phoenix.
- García Canclini, N. (2001 / 2012). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Graham-Yooll, A. (1998) *Se habla spanglés* (Reimpresión). Ediciones Lumiere. (Trabajo original publicado en 1972)
- Graham-Yooll, A. (1999). *The Forgotten Colony*. L.O.L.A.
- Hudson, W.H. (1893). *Idle Days in Patagonia*. Chapman&Hall

- Kramersch, C. (1993). *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford University Press.
- Livon-Grosman, E. (2003). Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico. Beatriz Viterbo Editora.
- Montefiore, S. (2001). *Meet me Under the Ombú Tree*. Coronet Books.
- Nevin, K. (1946). *You'll Never Go Back*. Bruce Humphries.
- Pool, M. (1997). *Where the Devil Lost his Poncho*. Pentland Press.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (trad. Ofelia Castillo). Universidad Nacional de Quilmes.
- Prieto, A. (2003). Los Viajeros Ingleses y la Emergencia de la Literatura Argentina 1820 –1850. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Rama, A. (1985). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Robson, J. (1908). *Faith Hard Tried*. Manuscrito de la publicación original de *The Standard*. Buenos Aires.
- Salvatore, R. (comp.) (2005). Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África. Beatriz Viterbo Editora.
- Stewart, I. A.D. (ed.) (2000). *From Caledonia to the Pampas*. Tuckwell Press.
- Trigos, A. (1996). *On Transculturation: Toward a political economy of culture in the periphery* [PDF]. *Studies in Latin American Popular Culture*, 15, 99-117.
- Trigos, A. (2000). Shifting paradigms: From transculturation to hybridity: A theoretical critique. En R. De Grandisy Z. Bernd (Eds.), *Unforseeable Americas: Questioning cultural hybridity in the Americas* (pp. 85-111). Rodopi
- Wilkinson, S. (1988). *Sebastian's Pride*. Michael Joseph.

La identidad como un hecho en constante producción en la obra de Merle Collins: “Shadowboxing”

Agustina Dalla Torre

Universidad Nacional de Cuyo

agustinadallatorre@ffyl.uncu.edu.ar

Introducción

El presente trabajo de investigación referido al análisis de la identidad como un hecho en constante producción, centra su indagación en el cuento de Merle Collins “Shadowboxing”. El concepto de la identidad como proceso en constante construcción es adoptado desde la perspectiva teórica postcolonial en el marco de la literatura del siglo XX.

El tema de investigación surge a partir de la lectura del cuento en cuestión y el deseo personal de analizar una obra no estudiada en profundo detalle con anterioridad. Además, se pretende encontrar un tema con relevancia, por un lado, para la literatura inglesa del siglo XX y por otro, para la literatura latinoamericana.

La perspectiva teórica adoptada es la teoría postcolonial, por medio de la cual se definen los principales conceptos que guían la investigación: concepto de identidad,

concepto de lengua inglesa y lenguaje nación, y concepto de femineidad y maternidad.

Partiendo de dichos conceptos, se buscará dar cuenta de que la autora de “Shadowboxing”, Merle Collins:

- Propone un concepto de identidad como proceso de formación constante.
- Plasma esta noción de identidad al incluir personajes conscientes de la historia del país y de sus antepasados, y del contexto socio-histórico en el que viven.
- Evidencia el dominio e influencia de países poderosos a lo largo de la vida política y cultural de Granada, primero del colonialismo incluyendo personajes de origen africano, fruto de la esclavitud de la época colonial, luego del control del país en manos de Estados Unidos incluyendo a estos mismos personajes poseedores de una cultura con rasgos de la cultura norteamericana.
- Adquiere una postura crítica y de aceptación ante el proceso de colonización dando cuenta de las consecuencias en el país de Granada y planteando una construcción de la identidad social a partir no solo con la vista en el pasado sino de cara al futuro.
- Otorga relevancia al género femenino, incluyendo personajes principales femeninos capaces de afrontar un rol social complejo, aceptándolo e intentando cambiarlo.

El contexto socio-histórico de Granada: construyendo la identidad caribeña

En referencia al concepto de identidad se toma como referencia el concepto de *black identity*/identidad de personas de color acuñado por Stuart Hall, quien teoriza sobre nuevas representaciones culturales con un eje central puesto en estas personas, abriendo un debate sobre identidad cultural.

Hall indaga sobre la identidad de pueblos de origen africano que tuvieron un papel protagónico en el extenso proceso de colonización del Caribe, siendo esta zona considerada por algunos teóricos como la más afectada por el colonialismo. Así la describe Ashcroft en *The Empire Writes Back*:

In the Caribbean, the European imperial enterprise ensured that the worst features of colonialism throughout the globe would all be combined in the region: the virtual annihilation of the native population of Caribs and Arawaks; the plundering and internecine piracy amongst the European powers; the deracination and atrocities of the slave trade and plantation slavery, and the subsequent systems of indenture which «stranded» Chinese and Indians in the Caribbean when the return clauses of indenture contracts were dishonoured.(...) ¹ (Ashcroft, et. al., 1989, p. 144)

1 En el Caribe, la empresa imperial europea aseguró que los peores signos de colonialismo a lo largo del mundo estarían combinados en la región: la virtual aniquilación de los nativos de los pueblos Carib y Arawak; el saqueo y la piratería entre los poderes europeos; el desarraigo y las atrocidades cometidas por medio del comercio de esclavos y la esclavitud en plantaciones; y los subsiguientes sistemas de contratos que luego fueron deshonrados, dejando a chinos e indios «abandonados» en el Caribe.(...)

Esta es la cultura que refleja Merle Collins en su obra: rica en lo que respecta a su multiculturalidad, pero mutilada una y otra vez.

Partimos de la noción de identidad individual como un resultado de la enunciación y la posición en la que se encuentra cada individuo: “[...] *though we speak, [...] ‘in our name’, of ourselves and from our experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never identical, never exactly in the same place.*”² (Hall, 1990).

La noción de identidad cultural en términos de una cultura compartida, identidad un ser colectivo y único, impuesto superficialmente se contrapone con la individualidad, la particularidad que subyace esta cultura compartida, la verdad, la esencia de los pueblos negros caribeños, “*‘Caribbeanness’ of the black experience*” (Hall, p. 226). Surge entonces la necesidad de estos pueblos de excavar el pasado, indagar dentro de esta cultura colectiva para encontrar su identidad propia. Es aquí donde Hall hace un paréntesis para preguntarse acerca de la complejidad de esta búsqueda de identidad. Por un lado el reencuentro de los pueblos con su origen común, África, y por otro la necesidad de descubrir “*what we really are, [...] what we have become*” (Hall, p. 225), lo que realmente somos, en lo que nos hemos convertido. Se presenta esta vuelta al pasado como un proceso dinámico de producción de la identidad más que de redescubrimiento.

2 si bien hablamos en “nuestro nombre”, sobre nosotros y desde nuestra experiencia, no importa quién hable, sobre quién hable, nunca son idénticos, nunca exactamente en el mismo lugar.

La identidad como constante desarrollo y representada desde los participantes activos de ésta, no desde el afuera. Estos actores posicionados en lugar y tiempo determinados, con un pasado y una cultura únicos, son los que constituyen una identidad cultural dinámica, en proceso.

We cannot speak for very long, with any exactness, about "one experience, one identity", without acknowledging its other side- the ruptures and discontinuities which constitute precisely, the Caribbean "uniqueness". Cultural identity, in this second sense, is a matter of "becoming" as well as of "being". It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture.³ (Hall)

El legado del colonialismo otorga complejidad a la identidad de los pueblos negros del Caribe. Se suele dar por sentado que todos ellos comparten la historia de esclavitud, transporte, colonización, migración que sufrieron los pueblos africanos. Sin embargo, unificar la historia y enmarcar a todos los pueblos en un mismo contexto sería desconocer y tapar su individualidad. El proceso de colonización no solo incluyó el traslado de esclavos africanos sino de otros países, por ejemplo, países asiáticos. En algunas colonias, el arribo de esclavos africanos suponía la convivencia con habitantes de pueblos originarios también colonizados. Un conjunto de

3 No podemos hablar por mucho tiempo, con alguna exactitud, sobre "una experiencia, una identidad", sin dar cuenta de su otro lado- las rupturas y discontinuidades que constituyen, precisamente, la "singularidad" caribeña. La identidad cultural, en este sentido, es un asunto de "convertirse" como también de "ser". Pertenece al futuro tanto como al pasado. No es algo que ya existe, trascendiendo el lugar, tiempo, historia y cultura,

lenguas silenciadas, religiones prohibidas y costumbres que emergían como y cuando podían, parecen haberle otorgado a cada pueblo características únicas dentro de una identidad compartida.

Ante este concepto de identidad individual e identidad compartida, Hall retoma tres aspectos de la identidad caribeña de los teóricos Césaire y Senghor: la Presencia Africana, la Presencia Europea y la Presencia Americana. La primera presencia de la que habla Hall, la Presencia Africana, parece haber estado oculta para los caribeños debido al propio silenciamiento del colonialismo de la cultura africana. Sin embargo, se presenta como una presencia fuerte en todo el Caribe y su cultura: en las lenguas y Patois, música e historias, religiones y creencias. Además, se encuentra presente la denominada Presencia Europea. En oposición de la recién enunciada Presencia Africana, la Presencia Europea hace referencia a la exclusión, la imposición y expropiación sufrida por el pueblo caribeño. Finalmente, y dejando de lado temporalmente a las demás presencias de otros pueblos (India, China, Líbano, entre otros), Hall incluye en la identidad caribeña la llamada Presencia Americana. Esta presencia hace referencia al lugar donde fueron llevadas los esclavos, las diferentes regiones donde fueron diseminados los nativos que sobrevivieron a la colonización, es el territorio testigo de procesos migratorios, de esclavitud, de desplazamiento de todos los pueblos que formaron parte de la colonización, europeos de diferentes países, africanos y asiáticos, nativos del lugar, colonizados y colonizadores (Hall, p. 233).

Estas tres presencias definen y diferencian a su vez la identidad de los pueblos caribeños, identidad no solo buscada en el pasado, sino construida a partir de la historia, el presente y el futuro.

En "Shadowboxing", Merle Collins presenta una familia granadina en una sociedad de fines del siglo XX, que refleja del pasado del pueblo nativo, del pueblo africano, el colonialismo europeo y su legado en términos políticos, económicos y sociales. Collins construye sus personajes oprimidos históricamente por su entorno, quienes son sujetos activos y concedores de su realidad económica y social. Ellos reconocen la posibilidad que tienen de tomar su historia e identidad africanas, de utilizar las herramientas impuestas por los colonizadores a lo largo de los años y así, mediante un proceso de constante cambio y evolución, definir su identidad y tratar de terminar con su opresión. Las tres Presencias: Africana, Europea y Americana adoptadas por Hall para construir la identidad caribeña parecen estar presentes en la obra. Esto se ve plasmado en la obra a través de los ojos de la protagonista, Desiree.

Con esta mujer de descendencia africana, la autora da cuenta de la época colonial de Granada y de los esclavos que arribaban de países africanos. La llamada Presencia Africana y Americana son fuertes y claras: Collins presenta a esta familia en un lugar particular en la historia y sociedad de Granada en la época de los años '90, pero deja claro de dónde provienen: esclavos trasladados, cuyas lenguas fueron silenciadas, sus nombres cambiados, sus creencias prohibidas.

Además, Collins avanza en la historia de Granada y no solo hace referencia a la época de la esclavitud colonial. Incluye también el controvertido gobierno de izquierda alineado con el entonces gobierno cubano, que gobernó Granada desde 1979 hasta la intervención de Estados Unidos en 1983, seguida de gobiernos incapaces de satisfacer las necesidades de su pueblo. En este contexto socio-histórico, Desiree y su familia históricamente parecen haber ocupado un lugar de minoría aun luego de abolida la esclavitud en el año 1833. Los personajes adultos: Desiree, Kingsley, el padre de sus hijos, Miss Ty, su madre y Auntie Velma, su tía, no han tenido acceso a la educación y esta carencia del derecho a educarse tiene que ver con su origen y pasado. Sin embargo, la autora crea personajes que, si bien ocupan un lugar vulnerable en la sociedad, son ciudadanos activos en la vida política de Granada. Todos ellos parecen conocer el contexto socio-histórico en el que han nacido, crecido, y en el futuro que les depara como ciudadanos de Granada. La autora elige jerarquizar a estos personajes, rompiendo con el estereotipo que históricamente ha recaído sobre las personas de origen africano: seres incapaces de ocupar un lugar que no sea el lugar de sumisión e ignorancia.

El cuento tiene lugar en la casa de Desiree, el día del cumpleaños número dieciséis de su hija Dawn, que coincide con el festejo del Día de Acción de Gracias, festejo adoptado por la sociedad como consecuencia de la intervención de los Estados Unidos. Desiree está muy emocionada de poder celebrar el cumpleaños de su hija junto a su familia y para agasajarla a medida que prende las velas invita a todos a recordar los años de vida de la

joven, contando alguna anécdota o haciendo referencia a algún hecho que marcó a la familia. De esta manera el lector va conociendo la historia no solo de la familia de Desiree y el gran esfuerzo para criarla a ella y a sus hermanos, sino la historia política del país. En esta revisión, se recuerdan los diversos tipos de gobierno que ha tenido el país, la influencia de diferentes religiones, y la diversidad cultural que posee debido a su pasado de colonización europea, francesa e inglesa, y posterior control estadounidense. A través de su personaje la autora deja en claro que su pueblo ha ido adaptándose a estos cambios, atesorando elementos de su cultura africana, Presencia Africana, y aceptando diferentes elementos culturales resultado de la colonización, Presencia Europea. Los integrantes de la familia parecen entonces compartir un legado cultural, aceptar su presente y mirar hacia el futuro. El hecho de que la autora haya incluido a estos personajes tan vulnerables desde lo social, carentes de educación formal y con acceso a una vida sencilla y difícil, como ciudadanos activos y con una posición política adoptada exponiendo sus opiniones abiertamente, los jerarquiza y posiciona en un lugar históricamente ocupado por otros. Esto se ve reflejado mayormente en Kingley, el padre de los hijos de Desiree quien tiene muy presente los años en que hubo hechos significativos de la vida política del país, los recuerda con claridad, emite su opinión dando cuenta de su conocimiento sobre lo sucedido y sus consecuencias. Kingley reflexiona sobre la pasada intervención de Estados Unidos en Granada y los gobiernos que le siguieron:

[...] Not one government ever try to find out what really went on for us here, who child dead, how many people missing, only giving thanks and celebrating other people, so if I didn't support revolution, I don't support none that come after that either. We need somebody to worry about what happen for us Grenadians here.⁴ (Collins, p. 64)

Kingley es un personaje crítico de su realidad, le parece injusta y trata activamente de expresar sus ideas y demostrar su inconformidad. En algún punto parece conocer su lugar de minoría en la sociedad ya que no cree que su realidad vaya a cambiar. Deja claro que para sus hijos también será difícil ganarse la vida y que el esfuerzo propio es la única herramienta con la que cuentan.

People is people, so yu have to think about what they feel- but is like we here are not people, because whether or not you agree with how others work out their politics, that is not the question, is if is people, and if they deserve the respect that people get for trying.⁵ (p. 68)

Desiree es un personaje que también conoce perfectamente de la historia de su país, pero parece tener una postura diferente, más de aceptación que de confrontación y reniego. Desiree tiene una mirada positiva, sabe el lugar que ocupa su familia en la sociedad y pone todo su esfuerzo en mejorar la vida de sus hijos y

4 Ni un gobierno alguna vez trató de investigar qué pasó realmente con nosotros aquí, qué niño murió, cuánta gente desapareció, solo dando gracias y celebrando otra gente, entonces si yo no apoyé la revolución, yo no apoyo a nadie que vino después tampoco. Necesitamos a alguien que se preocupe de lo que pasó a nosotros los granadinos aquí.

5 Las personas son personas, entonces debés pensar en qué sienten- pero es como si nosotros no somos personas, porque si concuerdas o no con la posición política de otros, esa no es la cuestión, es si son personas, y si ellos merecen el respeto que las personas obtienen por intentar.

su futuro. Esto no lo hace desconociendo lo vivido, sino más bien aceptando su realidad, respetando la diversidad de opiniones y concentrándose en su familia, mirando siempre para el futuro: *"Forget that; let them give their thanks there for what they know, and let us give ours here for the things we know we have to do to survive, and let us end it, [...]"*⁶ (p. 68-69).

Marcas del colonialismo: la lengua inglesa

Con respecto al concepto de lengua inglesa y lenguaje nación, Merle Collins opta por un narrador que utiliza la lengua inglesa. Sin embargo, el inglés usado en la novela no parece coincidir en su totalidad con la lengua inglesa impuesta. La función de la lengua inglesa durante los años de colonialismo fue la de silenciar y moldear la diversidad de voces presentes en un contexto caribeño, como el de Granada, cuya historia incluye indios nativos, esclavos africanos, e incluso inmigrantes de China e India. A su vez, esta lengua inglesa ejerce su poder sobre la lengua criolla, se empapa de estructuras y términos pertenecientes a la cultura colonizada, y nombra y describe una nueva realidad hasta entonces desconocida. Esta continua evolución de la lengua inglesa y del criollo, a su vez influenciados por dialectos de nativos, africanos e indios, genera en los actores de este contexto una compleja realidad en lo que refiere a la lengua. Los escritores

6 Olvidate de eso; deja que ellos den sus gracias por lo que ellos quieran, y deja que nosotros demos las nuestras acá por las cosas que sabemos debemos hacer para sobrevivir, y deja que terminemos, [...]

caribeños como Collins se ven en la encrucijada de decidir qué lengua utilizar para realizar sus obras.

Según Ashcroft et al. (1989), los escritores caribeños en su mayoría dejan de lado el inglés proveniente de Europa o *language of the centre*, para reemplazarlo por un discurso adaptado a un nuevo contexto, con nuevas estructuras, vocablos y pronunciación. Son dos procesos los que aparecen por medio de los cuales los autores logran realizar esto: la abrogación o *abrogation* de la lengua inglesa y, luego de moldearla para su nuevo uso, su consecuente apropiación o *appropriation*:

The first, the abrogation or denial of the privilege of «English» involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstruction of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege.⁷ (Ashcroft et al., 1989, p. 37)

Los escritores caribeños tienen acceso a un espectro amplio de la cultura lingüística y es complejo tomar decisiones a la hora de escribir sus obras. Debido a la complejidad del contexto caribeño a lo que respecta la multiplicidad de lenguas, no se trata de simplemente de agregar a una lengua criolla nuevas formas dialécticas, sino de poder manejarse dentro de diferentes formas de

7 Lo primero, la abolición o negación del privilegio del «inglés» envuelve un rechazo del poder metropolitano a los medios de comunicación. Lo segundo, la apropiación y reconstrucción del lenguaje del centro, capturando y remodelando la lengua a nuevos usos, marca la separación con respecto al sitio de privilegio colonial

expresarse que coexisten en este contexto determinado (p. 45).

El proceso de abrogación y de apropiación pone luz al contexto lingüístico en el cual los escritores caribeños se ubican. Algunos autores aseguran que el Caribe, debido a su historia y diversidad de voces, ofrece a sus escritores un *continuum* dialéctico. El autor jamaiquino Jean D'Costa afirma:

The [Caribbean] writer operates within a polydialectal continuum with a creole base. His medium, written language, belongs to the sphere of standardised language which exerts a pressure within his own language community while embracing the wide audience of international standard English.⁸ (D'Costa, 1983 como se citó en Ashcroft et al., 1989, p. 44)

En este *continuum* estaría situada Merle Collins. En su proceso de decisión sobre la lengua a utilizar en su narración, la autora no descarta por completo la lengua del imperio, haciendo uso solamente del criollo del país de Granda. Tampoco acepta el inglés exactamente como es impuesto por el imperio, concibiendo esta lengua como el único vehículo para transmitir el mensaje de su obra. Collins incluye un narrador que habla una lengua que es producto de la colonización: una lengua donde emerge el inglés, el francés, el africano y posee características propias. La lengua inglesa incluida en la obra es producto del mismo proceso de colonización y es denominada por

⁸ El escritor [caribeño] opera dentro de un espectro polidialéctico con una base criolla. Su medio, la lengua escrita, pertenece a la esfera de la lengua estandarizada que ejerce presión dentro de su propia comunidad del lenguaje, mientras abraza la amplia audiencia del inglés estándar internacional

Edward Kamau Brathwaite como *Nation Language*, traducido como Lenguaje Nación. Este autor insiste en que el resultado de años de colonización trae como consecuencia el uso de un idioma inglés particular que, aunque en algunos casos parezca preciso en gramática y uso de términos y vocabulario, está teñido por la historia del que lo utiliza y así presenta parte de la cultura, historia y sentimientos del pueblo originario.

It is nation language in the Caribbean that, in fact, largely ignores the pentameter. Nation language is the language which is influenced very strongly by the African model, the African aspect of our New World/Caribbean heritage. English it may be in terms of some of its lexical features. But in its contours, its rhythm and timbre, its sound explosions, it is not English, even though the words, as you hear them, might be English to a greater or lesser degree.

[...] it is an English which is not the standard, imported, educated English, but that of the submerged, surrealist experience and sensibility, which has always been there and which is now increasingly coming to the surface and influencing the perception of contemporary Caribbean people. It is what I call, as I say, nation language.⁹ (Brathwaite, 1984 como se citó en Ashcroft et al., 1995, p.311)

9 Es la lengua nación en el Caribe la que, de hecho, ignora ampliamente el pentámetro. La lengua nación es aquella que es influenciada fuertemente por el modelo africano, el aspecto africano de nuestra herencia del Nuevo Mundo/caribeña. Inglés puede ser en términos de algunas características léxicas. Pero en sus contornos, su ritmo, sus explosiones sonoras, no es inglés, aunque sus palabras, como tú las oyes, pueden ser inglesas en mayor o menor grado. [...] es un inglés que no es estándar, importado, educado, sino ése de la sumergida experiencia surrealista, la sensibilidad que siempre ha estado allí y ahora está emergiendo gradualmente e influenciando la percepción de la gente caribeña contemporánea. Es lo que yo llamo lengua nación.

Esta coexistencia de lenguas se ve reflejada en los nombres propios de los personajes del cuento *Shadowboxing*. La protagonista lleva un nombre cuyo origen es el francés, Désirée, y que ha evolucionado al punto de perder los acentos característicos de la lengua francesa. Por otro lado, el compañero de Desiree lleva un nombre originario del inglés, Kingsley, al igual que el de sus hijos y su tía: Kairon, Danton, Dawn y Velma, nombres también de origen germano e inglés. Finalmente, la madre de Desiree es llamada Miss Ty o señorita Ty. En este caso no se puede determinar el origen de este nombre ya que se asemeja a la abreviación de los nombres masculinos de origen inglés Tylor o Tyson, entre otros. Podemos inferir que es un apodo y no un nombre propio. Sea como fuere, la decisión de Collins de elegir estos nombres probablemente no sea azarosa, sino que busque reflejar la influencia de tantas lenguas, la apropiación en algunos casos y la evolución que han sufrido las mismas.

Asimismo, todos sus personajes del cuento hablan inglés, pero se deja entrever un uso particular de la lengua y su gramática. Todos los personajes adultos realizan una omisión de verbos al hablar e incluso utilizan el Patois, incluyendo palabras como *chile* equivalente a *child* o chico/niño, y la palabra *dem* utilizada en el Patois para pluralizar sustantivos y como pronombre personal primera persona del plural. El personaje de Kingsley es un ejemplo de esto:

"Go ahead, go ahead. You that know[s] what you [are] doing." (Collins, p. 60)

"I [am] just trying to put things in context. This is Dawn[‘s] birthday, but they say [it] is Thanksgiving day,

so I always tell you we can't forget what [is] happening out there. [It] Is part of the life we [are] living here, and...." (p. 63)

Desiree y su madre Miss Ty también se expresan con una gramática que no coincide con la lengua del imperio e incluso utilizan palabras en el criollo *Patwah* o Patois.

"Who know[s]? I [am] not interested in that now." (p. 61)

"Forget about that. Leave dem and their elections. When dem go to wine and dine demself, you fancy they thinking about us? You like to follow dem up too much..." (p. 62)

"[...] But sometimes you have to forget it. And not to trip you, non chile, but Kingsley, afterwards you must tell me if you think they really have a right to let go dem prisoners." (p. 63)

Collins escribe en inglés sin dejar de incluir los rastros de las demás lenguas presentes en su cultura e identidad elección que permite definir la identidad de este pueblo a través de la lengua elegida en su relato.

Marcas del colonialismo: el patriarcado y la búsqueda de la identidad del género femenino

Collins presenta al género femenino como una minoría históricamente oprimida por la sociedad y el gobierno de turno, y en constante lucha para encontrar un espacio con libertad de acción. Además, la autora relaciona estrechamente a la mujer con la maternidad, planteando que parece imposible desde la esfera familiar y social separar el hecho de ser mujer con el de ser madre. Es

interesante tomar como referencia a la autora Ketu Katrak (2006) quien analiza a la maternidad como una institución social y económica construida a partir del patriarcado, el colonialismo y reforzada por el posterior sistema capitalista, más que un tema personal de cada mujer como individuo: *"Motherhood is a key tradition venerated and glorified often outside its realistic parameters in terms of mothers' actual struggles of feeding and rearing children. Women writers contest such mystification, especially the equation of womanhood with motherhood."*¹⁰ (p. 209).

Asimismo, Katrak analiza a escritoras postcoloniales que plantean la soledad en que se encuentran la gran mayoría de estas mujeres, sin apoyo del padre de sus hijos e incluso sin el apoyo de su propia familia. La falta de información sobre sus propios cuerpos impide que haya algún tipo de control de la natalidad llevando a tener numerosos embarazos, desgaste corporal y condiciones de vida paupérrimas. Irónicamente, algunas mujeres reproducen este patrón teniendo muchas veces responsabilidad directa en la falta de información y cuidado que estas mujeres les otorgan a sus hijas adolescentes. De esta manera, el círculo continúa (Katrak, 2006)

De alguna manera Collins parece intentar de, como expresa Katrak, desmitificar la maternidad y separarla de la condición de mujer a la que ha sido y aún es ligada. El personaje principal de la obra, Desiree, lucha por darle

10 La maternidad es una tradición fundamental venerada y glorificada a menudo fuera de los parámetros realistas en términos del verdadero esfuerzo de alimentar y criar niños. Las escritoras discuten esta mistificación, especialmente la ecuación de femineidad con maternidad.

herramientas a su hija para que logre romper con las barreras del patriarcado y tenga un futuro con posibilidad de elección. A lo largo del relato de Desiree en el cumpleaños de su hija se hace evidente el rol que han poseído las mujeres granadinas y su lucha por redefinirlo en su presente. Este rol se refleja en los tres personajes femeninos adultos del cuento: Desiree, Tantie Velma y Miss Ty. Todas ellas han sido madres antes de los dieciséis años y han dedicado su vida a la crianza de sus hijos. La maternidad se relaciona al “deber hacer” más que un deseo personal fruto de una pareja que decide tener un hijo juntos. De hecho, la autora deja implícito que tanto Tantie Velma como Miss Ty han construido familias monoparentales, es decir, han sido madres siendo adolescentes y han criado a sus hijos solas, sin ayuda económica ni acompañamiento del padre de sus hijos. Incluso una de ellas sufre el desarraigo ya que abandona temporalmente a sus hijos y familia cercana en busca de un mejor trabajo en Estados Unidos para poder continuar siendo el sostén de familia. El mandato social que recae sobre estas mujeres es claro y contundente: ser madres, criar y mantener a sus hijos y, en consecuencia, carecer de oportunidades de educarse ni de decidir por ellas mismas sobre su cuerpo y futuro. La autora plantea no solo lo difícil de ocupar otro espacio en la sociedad sino también la complejidad que implica para estas mujeres reconocer ese lugar como impuesto y replantearse si desean ocuparlo o no. Finalmente, la falta de herramientas y la constante lucha por romper ese mandato social parecen dar cuenta que con el solo deseo de decidir sobre su propio cuerpo, de anhelar ocupar un lugar diferente en la sociedad muchas veces no alcanza. Irónicamente, la

madre de Desiree se muestra crítica de su hija y de haber sido madre demasiado joven y de no estar casada con el padre de los chicos. Sin embargo, como plantea Desiree, esta mujer no debe haber tenido las herramientas para poder informar a su hija y así evitar que esto sucediera:

I not accusing you, Mammie. I didn't have the right thinking then, and you use what strategy was best for you at the time, but I just saying that when I look around here, and I try to figure out how to-how to- how to achieve- what we never- let's face it- what we never achieve with the girls in our family, not with you, not with Tantie Velma, not with me, not with anybody....¹¹
(Collins, p. 65)

Desiree, hace hincapié en la posibilidad que tiene su hija Dawn de reescribir su historia, sin necesidad de repetir la de su madre y abuela. Esto se ve reflejado con el entusiasmo con el que la protagonista festeja el cumpleaños de su hija y el anhelo que tiene de que nada arruine ese festejo priorizando la oportunidad de demostrarles una vez más a sus hijos, especialmente a Dawn, la importancia de las elecciones personales por sobre otros temas como la política. Así la protagonista le pone freno al padre de Dawn y deja claro qué es más importante para ella y su familia:

We have to be concerned for we-self. You here celebrating your daughter sixteen years, and instead of focusing on that, you talking about government and

11 No te estoy acusando, Mami. Yo no pensaba correctamente entonces, y vos usaste la estrategia que creíste mejor en ese momento, pero solo digo que cuando miro a mi alrededor acá, y trato de resolver de qué manera- de qué manera- cómo lograr-lo que nosotras nunca-afrontémoslo- lo que nosotras nunca logramos con las chicas de nuestra familia, no con vos, no con tía Velma, no conmigo, con ninguna...

people who don't think about you until when elections come. You-all keep off politics, let us continue.¹² (p. 64)

El rol femenino en la obra es dignificado y ubicado en un lugar jerárquico con respecto al rol masculino, sin silenciar del todo a este último. Las mujeres de la obra se presentan como personas capaces de lidiar con una vida de trabajo y sacrificio. Tanto Tantie Velma como Miss Ty han criado a sus hijos solas y han luchado para poder mantener a la familia en un contexto económico-social muy complejo y duro para mujeres de piel negra. Desiree también es madre muy joven y lucha a lo largo de su vida para que sus hijos estudien y logren romper con el rol social impuesto. Ella sabe que sus hijos varones se deberán esforzar para conseguir un trabajo digno, pero está segura de que lo lograrán con mayor facilidad que su hija, por el solo hecho de ser varones. La verdadera dificultad se presenta al tratar de darle herramientas a su hija para que no repita automáticamente su historia y la de sus antepasados. La alegría de Desiree es completa cuando su hija cumple los dieciséis sin haber sido madre: *"This day would come for the first time in her family- the day a girl celebrated her sixteenth birthday without a baby as a badge on her shoulder"*¹³ (p. 59).

Desiree ha logrado que su hija estudie y tenga un buen desempeño en el colegio, además, busca que continúe sus estudios para poder tener una buena formación en el

12 Tenemos que preocuparnos por nosotros mismos. Vos acá celebrando los dieciséis años de tu hija, y en vez de enfocarte en eso, estás hablando del gobierno y de la gente que no piensa en vos hasta que llegan las elecciones. Ustedes todos dejan la política, continuemos.

13 Este día llegaba por primera vez en su familia- el día que una joven celebraba su cumpleaños número dieciséis sin un bebé como prendedor en su hombro.

futuro, algo que tampoco habían alcanzado nunca las mujeres de su familia. En este punto la autora deja en claro que las mujeres en la sociedad granadina no suelen estudiar debido a su rol social, el de ser madres. Este no es el caso de Dawn, cuyos padres han decidido que reciba la misma educación que sus hijos varones.

Was 1990 you went to school for the first time. You not even three years yet, that time, and me and your father agree- look him dey, he could back up what I sayig- we agree that for you and the boys, no difference, not like long time how some people used to push only their boy children; we agree that you will get the best we could give you. [...] ¹⁴ (p. 62)

En este caso Collins presenta unos padres que han sido capaces de, por un lado, reconocer que su hija por el solo hecho de ser mujer está destinada a ocupar determinados lugares en la sociedad, y por el otro, cuestionar este mandato social y decidir no seguirlo. Asimismo, el lugar que ocupa el padre de Dawn es significativo e inesperado ya que se lo muestra activo y presente en la crianza de sus hijos. El ser madre soltera es, según lo expresa Katrak (2006), "*hardly a matter of choice*", difícilmente una cuestión de elección, siendo la gran mayoría de las veces las mujeres quienes deben criar y alimentar a sus hijos. Nuevamente Collins sorprende incluyendo un padre que se ocupa de sus hijos sin estar casado ni haber convivido nunca con la madre de ellos. De esta forma la autora

14 Era 1990 cuando fuiste a la escuela por primera vez. No tenías todavía ni tres años, en ese entonces, y yo y tu padre acordamos- míralo ahí, él puede confirmar lo que estoy diciendo- acordamos que, para vos y los varones, sin diferencia, no como hace mucho tiempo la gente solo empujaba a sus hijos varones; acordamos que íbas a tener lo mejor que pudiéramos darte

presenta una pareja no convencional pero unida en la crianza de sus hijos.

Patriarchal ideology, in supervaluing motherhood, paradoxically contains and control women. Female lives are governed by anticipation and attainment of motherhood. Even as women writers recognize the respect that motherhood as in traditional societies, they unravel the concrete, daily hardships of mothering within specific sociocultural and economic systems.¹⁵ (Katrak, 2006, p. 213)

La autora parece buscar la identidad de la mujer granadina a partir de la aceptación y el entendimiento de la historia que han tenido que transitar como género y minoría. A su vez plantea buscar las herramientas que permitirán descubrir la verdadera identidad del género femenino granadino debajo de estereotipos y mandatos sociales, que el mismo género ha inevitablemente seguido. De cara al futuro, Collins incluye al personaje de Dawn representando a las mujeres con la posibilidad de terminar con la opresión y la oportunidad de indagar y expresar su verdadera identidad. Como claramente lo expresa la abuela, Miss Ty: *“What you mother say about representing all of us, is a big word, and a true word. [...] what you mother saying is that you have an opportunity we didn’t have. [...]”*¹⁶ (Collins, p. 67).

15 La ideología patriarcal, en sobrevaluar la maternidad, paradójicamente contiene y controla a las mujeres. Las vidas femeninas son gobernadas por anticipación y logro de la maternidad. Incluso como escritoras reconocen el respeto a la maternidad como en sociedades tradicionales, ellas desenmarañan las dificultades concretas y diarias de la maternidad en algunos sistemas socioculturales y económicos específicos.

16 Lo que tu madre dice sobre vos representándonos a todas nosotras, es una gran cosa, y es la verdad. [...] lo que tu madre está diciendo es que vos tenés una oportunidad que nosotras no tuvimos

Marcas del colonialismo: La religión católica

Así como en el Caribe coexisten diferentes lenguas, también se encuentran diversas creencias religiosas. Si bien la religión católica se impuso fuertemente, fue inevitable que las creencias de esclavos africanos, y nativos, entre otros, se hicieran presentes en la cultura granadina. Incluso bajo el control y la influencia de países como Estados Unidos, Granada al igual que otros países fueron adoptando otras religiones. Si bien durante años algunos de los diferentes cultos fueron silenciados y prohibidos, parecen estar presentes. La autora deja entrever una postura crítica ante la religión católica presentando a la madre de Desiree como una creyente devota y crítica de otras religiones que no sean la de ella: *"Because you Roman Catholic in you heart still', says Miss Ty, who doesn't miss an opportunity to remind her daughter that was the real church, not the one she take on her account now say she following"*¹⁷ (p. 61).

En cierta forma el personaje de Miss Ty busca reflejar la histórica postura de la iglesia católica ante las demás religiones. Sin embargo, Collins no se queda meramente en la crítica, sino que plantea una diversidad de creencias, su aceptación y el respeto ante las mismas. El personaje principal Desiree ha dejado la religión católica para adoptar otra creencia, marcando una diferencia con su madre y su familia, quién es apoyada completamente por su tía: *"Tantie Velma says, "The church work for she and*

17 Porque eres católica romana en tu corazón todavía", dice Miss Ty, quien no pierde la oportunidad de recordarle a su hija esa era la iglesia real, no la que ella estaba siguiendo ahora por su cuenta.

*she children, and that is what is important. What more you want out of a church than that?*¹⁸ (p. 67).

Collins propone entonces diversas creencias como parte de la identidad del mismo pueblo y la posibilidad que coexistir en la misma cultura. Finalmente, incluyendo a un personaje, Desiree, cuyas creencias han ido modificándose, Collins presenta a un ser humano capaz de plantearse nuevos interrogantes, de revisar creencias y de no necesariamente estar atado al pasado, sino mirar hacia el futuro. La autora describe a Desiree al observar la torta de cumpleaños de su hija: *“And there are candles because she, Desiree, wants them, although her church doesn’t believe in candles”*¹⁹ (p. 59).

Este personaje pone por encima de sus creencias religiosas y de las normas que posee su iglesia sus deseos de celebrar la llegada del cumpleaños número dieciséis de su hija. Es una madre que parece valorar el esfuerzo realizado por ella y su familia y el futuro que les depara, más que cualquier creencia que puede tener. Resalta entonces la autora, la importancia de la unidad familiar y los afectos más que la religión en sí misma.

Conclusión

Las primeras conclusiones que arroja este estudio, relacionadas con los objetivos propuestos y la perspectiva teórica poscolonial asumida, son referidas al concepto de identidad como un proceso en constante construcción

¹⁸ Tía Velma dice, “La iglesia funciona para ella y sus hijos, y eso es lo que es importante.
¹⁹ Y han velas porque ella, Desiree, las quiere, por más de que su iglesia no crea en velas

utilizada por la autora Merle Collins. Se toma la noción de Hall de identidad cultural, particularmente la de los pueblos negros del Caribe, en términos de una cultura compartida, identidad un ser colectivo y único, en oposición a la individualidad que subyace esta cultura compartida. Surge entonces la necesidad de estos pueblos de excavar el pasado, indagar dentro de esta cultura colectiva para encontrar a su vez su identidad propia. Ante este concepto de identidad individual e identidad compartida, Hall retoma tres aspectos de la identidad caribeña que destacan los teóricos Cesaire y Senghor: la Presencia Africana, la Presencia Europea y la Presencia Americana. Collins parece incluir en su obra "Shadowboxing" estas tres presencias reflejadas en el personaje principal de la obra, Desiree, y su familia, cuyos antepasados han sido esclavos trasladados, cuyas lenguas fueron silenciadas, sus nombres cambiados, sus creencias prohibidas. Esta familia ha sufrido el colonialismo y sus consecuencias, y la constante opresión de otros países y de la misma sociedad de la que son parte, una minoría históricamente oprimida. La autora plantea una familia cuya búsqueda de identidad no se queda meramente en la reconstrucción de su pasado; entiende que su identidad es construida no solo por ese pasado oculto, sino por todas las vivencias, creencias, lenguas y costumbres que con los años los han ido formando como individuos.

Con respecto a las marcas del colonialismo presentes en la historia podemos resaltar la lengua inglesa. La autora incluye un narrador que utiliza la lengua inglesa producto de la misma colonización, pero no el inglés puro proveniente de Inglaterra. Esta lengua es llamada

lenguaje nación y es producto de lenguas que han coexistido en el Caribe: lengua de primeros nativos exterminados, lengua de esclavos africanos, lengua de inmigrantes del oriente, como China e India, lengua de los colonos franceses e ingleses. En este contexto multicultural y complejo Collins crea un propio lenguaje representativo de su cultura. Este proceso es llevado a cabo por la abrogación y consecuente apropiación de la lengua impuesta y surge de la necesidad de buscar una lengua propia. Asimismo, se puede concluir que mediante este lenguaje la autora da cuenta del daño en la sociedad de Granada debido a los años de colonización: su división de clases marcada, la violencia social que sufren los nativos de color, las imposiciones de creencias religiosas y la consecuente falta de identidad, entre otros. El pasado nefasto, el difícil presente y la necesidad de un futuro prometedor se hacen presentes en la obra.

El patriarcado y el rol de la mujer son abordados en la obra, planteando al patriarcado como una de las principales causantes del rol de minoría del género femenino. El lugar de subordinación que ha ocupado históricamente las mujeres se vio acentuado en la época del colonialismo, de la mano con la religión católica. Esta condición perduró y se naturalizó a tal punto que las mismas mujeres que ocupan ese lugar de sumisión reproducen esta opresión y no logran salir de ese lugar. La autora Merle Collins plantea un rol femenino conocedor de su condición de vulnerabilidad y su responsabilidad en la reproducción de esa condición. Los personajes femeninos buscan romper con el estereotipo y los mandatos sociales, dándole herramientas a la joven de la

familia, la única con el futuro por delante. El replanteo de la maternidad elegida y compartida; el estudio y la posibilidad de un trabajo digno son algunos de los conceptos que propone la autora revisar a partir de sus personajes. De esta manera la autora pareciera hacer una distinción en la construcción de la identidad de los varones con respecto a la de las mujeres, acentuando la dificultad y la complejidad del proceso de construcción en el caso de las mujeres debido a su opresión y silenciamiento a través de los años.

Por último, el legado del colonialismo es la religión católica a la cual hace referencia Collins. La religión católica es vista con una mirada crítica y la autora busca expresar la necesidad de la aceptación de otros cultos y la posibilidad de coexistir en la misma sociedad, incluso en la misma familia. Presentando un personaje principal flexible en su pensamiento y respetuoso de otras creencias, Collins pone énfasis en la religión como un medio alternativo para buscar la felicidad y construir la identidad, no como una herramienta de control y sumisión como ha sido utilizada históricamente por el colonialismo.

La investigación realizada deja abiertas algunas líneas de indagación futuras. Por un lado, se podría profundizar aún más sobre la selección de hechos políticos y personajes de la vida política de Granada que incluye la autora en la obra. Por otro lado, se podría tomar al rol femenino como objeto de estudio en diferentes obras para estudiar qué rol le otorga Collins a las mujeres. Finalmente, continuando con la perspectiva poscolonial y el concepto de identidad como una constante

construcción, se podrían analizar otras obras más extensas de la autora, como su novela “Angel” (Collins, 1987), en la cual presenta personajes granadinos en la búsqueda de la independencia.

Bibliografía

Ashcroft, B., Griffiths, G., y Tiffin, H. (1989). *The Empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge.

Ashcroft, B., Griffiths, G., y Tiffin, H. (1995). *The Post-Colonial studies reader*. Routledge.

Bertens, H. (2001). *Literary theory: The basics*. Routledge.

Bhabha, H. K. (1992). Postcolonial Criticism. En H. Bertens, *Literary theory: The basics* (p. 207). Routledge.

Brathwaite, E. K. (1977). Caliban, Ariel, and unprospero in the conflict of Creolisation: a study of the slave revolt in Jamaica in 1831-32, *Comparative Perspectives on Slavery in New World Plantation Societies*. En B. Ashcroft., G. Griffiths, y H. Tiffin, *The Post-Colonial studies reader*. Routledge.

Brathwaite, E. K. (1984). Nation Language from history of the voice: The development of Nation Language in Anglophone Caribbean poetry. En B. Ashcroft., G. Griffiths, y H. Tiffin, *The Post-Colonial studies reader*. Routledge.

Collins, M. (2006). Shadowboxing. En E. Nunez y J. Sparrow (Eds.), *Stories from Blue Latitudes. Caribbean women writers at home and abroad*. Seal Press.

D’costa, J. (1983). The West Indian novelist and language: a search for a literary medium. *Studies in Caribbean Language*. En B. Ashcroft., G. Griffiths, y H. Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge.

Hall, Stuart (1990). Cultural Identity and Diaspora. En Rutherford, J. (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence and Wishart.

Katrak, K. (2006). *The politics of the female body: Postcolonial women writers*. Rutgers University Press.

Joseph, J. E. (2004). *Language and identity. National-Ethnic-Religious*. Palgrave Macmillan.

Otras fuentes consultadas

Online dictionary of Jamaican Patwah <http://www.jamaicanpatwah.com/>

2-

Diversidad en el Norte de América

La recuperación de la identidad Chippewa en *Love Medicine* (1993) de Louise Erdrich

María Isabel Brail

Universidad Nacional de Cuyo

marisabrail2004@yahoo.com.ar

“The snow fell deeper that year
than it had in forty years,
but June walked over it like water
and came home.”¹
Love Medicine, pp. 6-7

Los nativos norteamericanos contemporáneos se encuentran inmersos en una profunda crisis de identidad, ya que se debaten entre la cultura indígena de la cual provienen originariamente y la cultura euroamericana que los ha asimilado a través de un proceso complejo, largo y penoso. Sin lugar a dudas, esta crisis de identidad es el resultado de una conjunción de factores extremadamente complicados y de orígenes múltiples (políticos, sociales, económicos, religiosos y culturales). Si bien el análisis profundo de los mismos excede el objetivo del presente estudio, no es posible avanzar en el tema sin antes considerar, aunque más no sea en forma general y

¹ La nieve cayó más copiosamente ese año que en los últimos cuarenta años, pero June caminó sobre ella como si fuera agua y regresó a casa.

sucinta, el motivo de la desintegración de la identidad indígena.

En épocas precolombinas, cada una de las diferentes tribus que habitaba el territorio americano poseía una identidad tribal propia basada en la conexión con su tierra, sus creencias, historias, tradiciones y costumbres particulares. Si nos centramos en el territorio actualmente ocupado por los Estados Unidos, no eran lo mismo los *Iroquoians* del nordeste que los *Hopis* del sudeste, y en la zona central los *Apaches* eran diferentes de los *Navajos* o de los *Wichitas*, por mencionar solo algunas de las tribus del continente norteamericano.

Con la llegada del conquistador blanco, la heterogeneidad existente entre los distintos pueblos nativo-americanos comenzó a disiparse dando origen a una nueva imagen más homogénea que, de algún modo, conjugaba a todas las tribus. Pensando equivocadamente que había llegado a las Indias, el conquistador europeo llamó a todos los habitantes del Nuevo Mundo “*indios*”, ignorando sus marcadas diferencias culturales. Más tarde las fuerzas políticas, sociales, económicas, religiosas y culturales del hombre blanco continuaron erosionando las identidades de las diferentes tribus americanas. Los nativos fueron, paulatinamente, despojados de sus tierras, de sus tradiciones culturales y hasta de sus idiomas tribales; sus estilos de vida fueron alterados completamente y para siempre a través de la implementación de un plan sistemático de asimilación cultural. Con respecto a este hecho, el escritor y crítico nativo Louis Owens afirma:

For American Indians, the problem of identity comprehends centuries of colonial and postcolonial displacement, often brutally enforced peripherality, cultural denigration – including especially a harsh privileging of English over tribal languages – and systematic oppression by the monocentric “westerling” impulse in America². (Owens, 1992, p-4)

Según Owens (1992), este problema de identidad se hace más complejo aún debido a que en la conciencia colectiva del mundo, el indio es un invento de la historia, la literatura y el arte del hombre blanco; un invento que, prácticamente, no refleja a los verdaderos nativos estadounidenses. En *Native American Identities: From Stereotype to Archetype in Art and Literature* (1998), Scott B. Vickers explica que, en términos generales, las imágenes del indio proyectadas al mundo por la cultura dominante se ajustan a dos estereotipos: uno positivo conocido como el “*salvaje noble*” y otro negativo que es el “*salvaje desalmado*”. Tanto la historia como la literatura y el arte han desempeñado un rol crucial en la creación y perpetuación de ambas imágenes.

A través del estereotipo del “*salvaje noble*”, el indio es visto como un ser pueril e inofensivo que necesita ser guiado para alcanzar un estado de civilización. Una vez civilizado, el indio es capaz de ayudar al colonizador europeo a concretar sus planes y aparece, además, como un buen ejemplo a ser seguido por sus pares. El “*salvaje*

2 Para los Nativos Norteamericanos, el problema de identidad abarca siglos de desplazamiento colonial y postcolonial, de desplazamiento brutal, de denigración cultural – incluyendo especialmente la dura supremacía del idioma inglés sobre las lenguas tribales – y de opresión sistemática por parte del impulso colonizador hegemónico hacia el oeste del territorio norteamericano.

noble” es una imagen romántica e idealizada que representa una raza en vías de extinción y despierta nostalgia en la humanidad (Vickers, 1998, pp. 4-5). Uno de los mejores ejemplos de este estereotipo en la literatura estadounidense es Uncas, el protagonista de *The Last of the Mohicans* (1826), de James Fenimore Cooper. Uncas es descrito como un ser ignorante pero noble, incorrupto, puro e incapaz de traicionar:

At a little distance in advance stood Uncas, his whole person thrown powerfully into view. The travelers anxiously regarded the upright, flexible figure of the young Mohican, graceful and unrestrained in the attitudes and movements of nature. Though his person was more than usually screened by a green and fringed hunting shirt, like that of the white man, there was no concealment to his dark, glancing, fearless eye, alike terrible and calm; the bold outline of his high, haughty features, pure in their native red; or to the dignified elevation of his receding forehead, together with all the finest proportions of a noble head, bared to the generous scalping tuft. It was the first opportunity possessed by Duncan and his companions to view the marked lineaments of either of their Indian attendants, and each individual of the party felt relieved from a burden of doubt, as the proud and determined, though wild expression of the features of the young warrior forced itself on their notice. They felt it might be a being partially benighted in the vale of ignorance, but it could not be one who would willingly devote his rich natural gifts to the purposes of wanton treachery. The ingenuous Alice gazed at his free air and proud carriage as she would have looked upon some precious relic of the Grecian chisel, to which life had been imparted by the intervention of a miracle; while Heyward, though

accustomed to see the perfection of form which abounds among the uncorrupted natives, openly expressed his admiration at such unblemished specimen of the noblest proportions of man.³ (Cooper, 1994, p.61)

Sin embargo, es el estereotipo negativo (el del “*salvaje desalmado*”) el que se encuentra más profundamente arraigado en la conciencia colectiva del mundo. En este caso, el indio es presentado como un ser de raza inferior a la blanca, prácticamente como un animal salvaje, primitivo, rapaz y carente de valores culturales o espirituales (Vickers, 1998, pp. 4-5). Un claro ejemplo de esta imagen negativa del indio es Magua, el antagonista de Uncas en la ya mencionada novela de Cooper. La naturaleza malvada y la brutalidad de Magua y su tribu (los hurones) se evidencian en numerosos y aterradores pasajes de la historia:

The vengeance of the Hurons had now taken a new direction, and they prepared to execute it with that barbarous ingenuity with which they were familiarized

3 Más adelante, a poca distancia estaba Uncas, todo el poder de su ser a la vista. Los viajeros observaron ansiosamente la figura flexible y erguida del joven mohicano, elegante y desenfadado en la naturaleza de sus actitudes y movimientos. Aunque su cuerpo estaba más cubierto que de costumbre por una chaqueta de cazador verde y con flecos, al estilo del hombre blanco, nada ocultaba sus ojos oscuros, valientes, observadores, terribles y calmos al mismo tiempo; el contorno atrevido de sus facciones altivas y arrogantes, puras en su rojo nativo, ni la elevación solemne de su frente inclinada hacia atrás, en conjunto con las más perfectas proporciones de una cabeza noble, calva excepto por la cresta. Era la primera oportunidad que Duncan y sus compañeros tenían de observar los marcados rasgos de cada uno de sus asistentes indios, y cada individuo de la expedición se libró del peso de la duda, a medida que los rasgos orgullosos, determinados, aunque salvajes, del joven guerrero los forzó a dirigir su atención hacia él. Todos sentían que se trataba de un ser que en parte caminaba por el valle oscuro de la ignorancia, pero no era alguien que voluntariamente dedicaría sus ricos dones naturales a la traición por sí misma. Alicia, en su ingenuidad, contemplaba su porte libre y orgulloso como si estuviese contemplando una valiosa reliquia del cincel griego la cual tomó vida por medio de un milagro; mientras que Heyward, acostumbrado a ver las formas perfectas que abundaban entre los nativos incorruptos, abiertamente expresó su admiración ante tal ejemplar de hombre inmaculado y de las más nobles proporciones.

by the practice of centuries. Some sought knots, to raise the blazing pile; one was riving splinters of pine, in order to pierce the flesh of their captives with the burning fragments; and others bent the tops of two samplings to the earth, in order to suspend Heyward by the arms between the recoiling branches. But the vengeance of Magua sought a deeper and more malignant enjoyment. While the less refined monsters of the band prepared, before the eyes of those who were to suffer these well-known and vulgar means of torture, he approached Cora and pointed out, with the most malign expression of countenance, the speedy fate that awaited her⁴. (Cooper, 1994, pp. 126-127)

Si bien la literatura ha contribuido enormemente a la creación y difusión del estereotipo negativo del indio, la historia de los Estados Unidos (vista a través de los ojos del conquistador blanco) ha jugado un rol preponderante en dicha tarea. Como es sabido, los documentos históricos constituyen una de las fuentes principales en que se basa la reconstrucción de la historia de un pueblo. En el caso particular que nos ocupa, fueron los exploradores y colonos europeos que llegaron a América del Norte en los siglos dieciséis y diecisiete quienes proporcionaron los primeros datos sobre los habitantes nativos de estas tierras. Ellos produjeron una infinidad de pasajes

4 La venganza de los hurones había tomado ahora una nueva dirección, y estaban preparados para ejecutarla con esa ingenuidad bárbara con la que estaban tan familiarizados a través de la práctica de siglos. Unos buscaban leña para avivar la pila ardiente, otro estaba cortando astillas de los pinos para perforar el cuerpo de sus cautivos con los fragmentos en llamas, y otros arqueaban las puntas de dos árboles hacia el suelo para colgar a Heyward de sus brazos entre las dos ramas tirantes. Pero la venganza de Magua buscaba un regocijo más profundo y maligno. Mientras que los monstruos más incivilizados de la banda se preparaban, ante los ojos de aquellos que iban a sufrir estos famosos y vulgares modos de tortura, él se acercó a Cora y señaló, con la más terrible expresión en su cara, el pronto destino que le aguardaba.

narrativos sobre episodios terribles en los que los colonos blancos aparecen como víctimas inocentes de ataques sorpresivos e injustificados por parte de “*indios salvajes*”.

Es importante destacar que no existía entre esos primeros documentos ninguno que ilustrara la experiencia indígena en la gran aventura que significó la creación de la nación estadounidense. A diferencia de los europeos, los pueblos indígenas no habían desarrollado un lenguaje escrito, sino que, desde épocas inmemoriales, habían reconstruido su pasado a través de canciones e historias transmitidas oralmente de generación en generación. Sin embargo, esta tradición oral indígena no fue considerada un documento válido ni confiable por los estudiosos que narraron la historia estadounidense a principios del siglo diecinueve; la perspectiva indígena de los hechos fue simplemente ignorada. Así, la historia de la fundación de los Estados Unidos se convirtió en una gran aventura épica en la que el hombre blanco aparecía como el héroe vencedor de una tierra salvaje y de sus habitantes indómitos.

Retomando el tema de la identidad nativa, el desarraigo sufrido por los nativos americanos, la pérdida de sus culturas tribales, la imposibilidad de hacer oír su voz durante largos años y su imagen estereotipada y distorsionada difundida por el mundo han sido factores cruciales en la crisis de identidad que afecta tan profundamente a las comunidades nativas contemporáneas de los Estados Unidos. De ahí que, en la intención última de su literatura descubrimos el ferviente deseo de presentar al mundo una imagen más auténtica de sí mismos, el esfuerzo para reconectarse con su tierra y con

sus tradiciones culturales y, en definitiva, para reencontrarse con su identidad perdida.

El presente trabajo de investigación se centra en la novela *Love Medicine* (1993) de Louise Erdrich, escritora descendiente de la tribu Chippewa, como obra representativa de la literatura nativa estadounidense. A través del análisis de algunos de los personajes principales de la novela, y desde la perspectiva nativa en cuanto al concepto de identidad, este estudio se propone analizar el modo en que la autora aborda el tema de la recuperación de la identidad originaria por medio del retorno a los orígenes tribales.

En *Native American Novels: Homing In* William Bevis explica que, generalmente, las novelas nativas nos presentan a sus protagonistas en un viaje de regreso a casa o al pasado. Para las culturas nativas este regresar al origen constituye un bien esencial y un modo fundamental de alcanzar el conocimiento de las cosas y de sí mismo. Esto se debe a que la literatura nativo-americana no propone una definición individualista de la identidad del indio. Muy por el contrario, indica que la identidad individual se define en función de la comunidad (o tribu) en la que se encuentra inserto el individuo. Esta idea de identidad supone tres pilares fundamentales: la sociedad, el pasado y el lugar (Swann y Krupat, 1987, pp. 586-597).

La dimensión social del tribalismo sugiere que el individuo solo puede alcanzar su realización personal en relación a los demás miembros de su grupo. Es por ello que, en la ficción nativa, normalmente el individuo busca

establecer una relación profunda con una estructura significativa, que es su tribu, y la historia del regreso al seno familiar (o “*homing in*”) constituye la trama principal en este tipo de ficción. Generalmente, aquellos personajes que regresan a su hogar en la comunidad tribal que los vio nacer logran recuperar no solo el equilibrio sino también su identidad a través del reencuentro con su gente, sus costumbres, tradiciones y creencias. Pero más allá de esta estructura que se repite en las novelas nativas, lo que verdaderamente importa es el significado real de ese regreso a la tribu. El concepto de tribalismo denota algo complejo y profundo que Kenneth Lincoln define de la siguiente manera:

To Indians tribe means family, not just bloodiness but extended family, clan, community, ceremonial exchanges with nature, and an animate regard for all creation as sensible and powerful. Tribe means an earth sense of self, housed in an earth body, with regional ties in real things. Tribe means ancestral history, the remembered presence of grandmothers and grandfathers gone before. Tribe means spiritual balance through inherited rituals and an ever present religious history, not “back there” in time, but continuously reenacted, even as it changes form. Tribe means the basics of human community shared (...) a catalyst to the creation of common bonds against suffering⁵. (Lincoln, 1983, p. 8)

5 Para los nativos, tribu es sinónimo de familia, no se refiere simplemente a los lazos de sangre sino también a familia extendida, clan, comunidad, intercambios ceremoniales con la naturaleza, y un interés consciente por toda la creación como algo sensible y poderoso. Tribu significa un sentido terrenal de sí mismo, vivir en un cuerpo terrenal, con lazos regionales entre cosas reales. Tribu significa la historia ancestral, la recordada presencia de abuelas y abuelos que se han ido hace tiempo. Tribu significa el equilibrio espiritual a través de rituales

El segundo componente del tribalismo es el respeto por el pasado. La tribu, que le da sentido a todas las cosas y perdura en el tiempo, encuentra autoridad en el pasado, en su historia ancestral. El conocimiento de las cosas no es solamente buscado e interpretado en un contexto social, sino que pertenece al pasado y viene de él. El pasado es parte de la autoridad tribal y de la cultura y, por lo tanto, parte de la identidad. Es por ello que la realidad tribal es profundamente conservadora y la idea de progreso en el tiempo y en el espacio, tan arraigada en la cultura del hombre blanco, resulta anti - nativa. La trama de muchas novelas nativas gira en torno a la imposibilidad de soportar el individualismo no solo en el espacio sino también en el tiempo. Desconectado del pasado, el presente no tiene sentido. Es por esto también que en la ficción nativa los ancianos tienen un papel tan relevante; son el nexo entre el pasado y el presente y quienes guían a los jóvenes en su búsqueda de la identidad.

El tercer elemento del tribalismo es el lugar, el hogar, o la tierra donde se ha nacido. Para la mayoría de los pueblos nativo-americanos la tierra desempeña un rol crucial en la vida del ser humano; más precisamente, la vida humana es absolutamente inseparable de la tierra. Con respecto a esta relación tan estrecha que los nativos americanos encuentran entre el ser humano y su entorno geográfico, resultan muy ilustrativas las palabras de Paula

heredados y de una historia religiosa siempre presente, no en el pasado, sino constantemente recreada, aún cuando cambie de forma. Tribu implica la base de la comunidad humana compartida (...) un catalizador para la creación de lazos comunes contra el sufrimiento.

Gunn Allen quien expresa la visión nativa de la tierra de la siguiente manera:

We are the land, and the land is mother to us all (...) We are the land. To the best of my understanding, that is the fundamental idea that permeates American Indian life; the land (Mother) and the people (mothers) are the same (...) The land is the source and the being of the people, and we are equally the being of the earth. The land is not really a place, separate from ourselves, where we act out the drama of our isolate destinies (...) The earth is not a mere source of survival, distant from the creatures it nurtures and from the spirit that breathes in us, nor is it to be considered an inert resource (...) the earth is being, as all creatures are also being: aware, palpable, intelligent, alive⁶. (Allen, 1992, p.119)

Allen señala claramente que para las sociedades nativo-americanas la tierra y el ser humano son absolutamente inseparables y que este lazo es esencial para la vida.

Esta noción indígena de la identidad se encuentra perfectamente desarrollada en *Love Medicine* donde los personajes principales buscan recuperar su identidad *Chippewa*, cada uno a su manera, pero tratando siempre de encontrarse a sí mismos en referencia a su sociedad, a su pasado y a su tierra nativa. Tal es el caso de June Morrisey, Marie Lazarre, Lulu Lamartine y Lipsha, cuatro

6 Nosotros somos la tierra, y la tierra es la madre de todos (...) Nosotros somos la tierra. A mi entender, esa es la idea fundamental que impregna la vida nativo americana; la tierra (Madre) y las personas (madres) al mismo tiempo. La tierra es la fuente y el ser de las personas y al mismo tiempo nosotros somos el ser de la tierra. La tierra no es en realidad un lugar, separado de nosotros mismos, donde actuamos la obra teatral de nuestros propios destinos (...) La tierra no es meramente la fuente de supervivencia, distante de las criaturas que nutre y del espíritu con que nos anima, ni debe ser considerada como una fuente inerte (...) la tierra es ser, del mismo modo que todas las criaturas son seres conscientes, palpables, inteligentes y vivos.

de los personajes más emblemáticos creados por Louise Erdrich.

En *Love Medicine* la acción comienza en el año 1981 con un hecho crucial que es la muerte de June Morrissey Kashpaw. En la víspera de Pascua, en un día frío, despacible y nevado, June (una mujer Chippewa) se encuentra en la ciudad de Williston, Dakota del Norte, esperando un micro que la lleve de regreso a su casa, ubicada en una reserva indígena. Allí ha dejado abandonados (una vez más y desde hace largo tiempo) a su esposo Gordie y a su hijo King. Inesperadamente, conoce a un hombre que la invita a tomar una cerveza en un bar de la zona. Después de pasar varias horas en compañía de este desconocido, June decide que, en vez de esperar el micro en Williston, regresará caminando a la reserva. A pesar del frío gélido y de la nieve (que esa noche cae más copiosamente que en los últimos cuarenta años en Dakota), June no pierde su sentido de orientación, pero muere a causa del intenso frío; más tarde, su cuerpo es encontrado bajo un manto de nieve blanca.

A lo largo de la novela se descubre que June ha experimentado grandes sufrimientos en su vida lo que le ha provocado un grave daño psicológico y espiritual. En primer lugar, la pérdida de su madre en la niñez la deja sola y a la deriva. Más tarde, el maltrato de su marido, Gordie, con quien tiene un hijo, y el fracaso de su matrimonio tiene efectos devastadores en ella. June mantiene una relación extramatrimonial con Gerry Nanapush, otro miembro de su comunidad Chippewa. Fruto de esa relación nace un niño, Lipsha, que es criado por los padres adoptivos de June y crece sin saber sobre

sus verdaderos progenitores. A pesar de los tristes eventos que ha debido enfrentar, June intenta continuar con su vida yendo y viniendo entre la reserva indígena donde vive y la ciudad (donde espera en vano encontrar a un hombre diferente que la haga feliz). Lejos de permitirle alcanzar la felicidad, el distanciamiento de su comunidad tribal, la sume en un profundo estado de desequilibrio y alienación mental y espiritual. Consciente de su situación de extrema vulnerabilidad, June busca regresar a la reserva indígena para recuperar su centro de referencia y el orden en su vida. Lamentablemente, perece en el camino de regreso a casa, sin lograr su objetivo.

Sin embargo, la desaparición trágica de June toma un sentido sagrado en la novela. Paula Gunn Allen explica el significado del término “sagrado” para los nativos americanos del siguiente modo:

The term *sacred*, which is connected with power, is similar in meaning to the term *sacrifice*, which means “to make sacred.” What is made sacred is empowered. Thus, in the old way, sacrificing meant empowering, which is exactly what still means to American Indians who adhere to traditional practice. Blood was and is used in sacrifice because it possesses the power to make something else powerful or, conversely, to weaken or kill it⁷. (Allen, 1992, p. 28)

7 El término *sagrado*, el cual está conectado con el poder, es similar en su significado al término *sacrificio*, que significa “*hacer sagrado*.” Lo que se hace sagrado se empodera. Por lo tanto, antiguamente, sacrificar significaba empoderar, que es exactamente lo que aún hoy en día significa para los nativos americanos que adhieren a las prácticas tradicionales. La sangre era y es usada en los sacrificios porque posee el poder de hacer poderosa a otra cosa o, por el contrario, debilitarla o matarla.

Teniendo en cuenta estas palabras, la muerte de June se convierte en un sacrificio sagrado ya que adquiere el poder de movilizar espiritualmente a sus seres queridos para que intenten reencontrarse con su identidad y, por ende, sobrevivir. Esta muerte congrega a la familia en el seno tribal, trayendo de regreso a la reserva a aquellos familiares que se encontraban lejos. Los obliga a reflexionar sobre hechos importantes del pasado y los ayuda a arrepentirse, a reconciliarse consigo mismos y entre unos y otros, a aceptar las cosas y a encontrar su propia identidad para poder continuar con sus vidas.

Otro personaje que ilustra el concepto nativo de la identidad es Marie Lazarre. Siendo una niña de catorce años, Marie reniega de sus orígenes nativos y se jacta de tener una piel más blanca que los demás habitantes de la reserva: “(...) *I don't have that much Indian blood*”⁸ (p. 43). Al no encontrarse a gusto entre los suyos, decide internarse en el Convento del Sagrado Corazón. La impulsa el intenso deseo de alejarse de la reserva y de asemejarse a las religiosas. Más aún, Marie se imagina a sí misma como una especie de virgen india: “*And I'd be carved in pure gold. With ruby lips. And my toenails would be little pink ocean shells [...]*”⁹ (p. 43). Karla Sanders (1998) afirma, muy acertadamente, que esta imagen en la que se mezcla el oro de las iglesias cristianas con los caracoles marinos típicos de la cultura *Chippewa* indica a las claras la identidad escindida de la niña.

8 Yo no tengo tanta sangre india.

9 Y estaría esculpida en puro oro. Con labios de rubí. Y las uñas de los dedos de mis pies serían pequeñas conchillas rosadas del océano.

En el convento, Marie se involucra en una confrontación (espiritual y física) con la Hermana Leopolda. Después de que en una oportunidad la monja la quema con agua caliente para quebrar su voluntad, la identidad de Marie parece desintegrarse totalmente: “*I felt I had no inside voice, nothing to direct me, no darkness, no Marie*”¹⁰ (p. 54). Como consecuencia de su nefasta experiencia entre las religiosas del Sagrado Corazón, Marie regresa a la reserva dejando atrás sus intenciones originales para siempre. En el convento, lejos de la reserva y de su gente, la identidad de Marie se diluye, pero al regresar a la reserva la niña comienza a reencontrarse consigo misma. Poco tiempo después, se casa con un joven Chippewa (Nector) y forma una gran familia con varios hijos propios y otros ajenos a los que ella adopta y cría como si fueran suyos. Con el correr del tiempo, se convierte en la matriarca de su familia e, incluso, impulsa a su esposo para que llegue a la presidencia de la reserva. Es decir, Marie adopta el rol tradicional de la madre *Chippewa* en su tribu. De este modo, se reconecta con su terruño, con su gente y con sus tradiciones tribales, lo que la ayuda enormemente a restablecer su equilibrio interior.

Sin embargo, la mujer deberá dar otros dos pasos cruciales en su vida para terminar de reencontrarse con su identidad *Chippewa*. Durante el nacimiento de su último hijo, Marie se enfrenta a un parto difícil. En la soledad de su habitación, sin una madre que la acompañe y con un marido ausente, se debate entre la vida y la muerte. La única persona que vela por ella es su suegra,

10 Sentía que no tenía voz interior, nada que me dirigiera, no había oscuridad, no había Marie.

Rushes Bear, a pesar de la mala relación que las dos habían tenido desde siempre: “*She’d been a disappointment of my hopes as much as I was of hers*”¹¹ (p. 97). Rushes Bear se preocupa por Marie en el parto, manda a buscar a la matrona de la reserva para que la ayude e incluso reprende a su hijo Nector por no cumplir su rol de marido. Marie reconoce la actitud de su suegra, la perdona y comienza a descubrir el lazo que en definitiva las une: “*I never saw this woman the same way I had before that day [...] she was my own mother, my own blood*”¹² (p. 104). Marie se identifica con la anciana y comprende que las dos son parte del mismo universo, una y la misma cosa.

Mucho tiempo más tarde y después de la muerte de su marido, Marie toma una decisión trascendente en su vida. Lulu Lamartine, su peor enemiga y amante de su esposo, es operada de la vista y necesita ayuda para colocarse unas gotas medicinales en los ojos. Es entonces que Marie decide presentarse como voluntaria para cuidar de Lulu, lo que constituye un gran acto de piedad y perdón. La primera vez que las mujeres se reúnen, comparten un café y algo de música, pero no conversan sobre Nector para no arruinar la incipiente relación entre ellas. Sin embargo, la presencia del hombre que amaron se encuentra ahí como una especie de lazo invisible. Cuando Marie le coloca las gotas a Lulu, las dos mujeres se comprenden y se identifican una con la otra.

11 Ella había desilusionado mis esperanzas tanto como yo las de ella.

12 Nunca volví a ver a esta mujer del mismo modo en que lo había hecho antes (...) ella era mi propia madre, mi propia sangre.

Marie perdona a su suegra y a su peor enemiga y luego cuida de ellas, como siempre cuidó de todos a su alrededor, cumpliendo con el rol de madre que la identifica y también con la función tradicional de mantener la conexión entre los individuos de la tribu. Estas acciones son una especie de ritual de sanación (similares a los rituales *Chippewas* tradicionales) que le permiten a Marie establecer una relación armónica con las otras dos mujeres, restablecer el equilibrio en su espíritu y reencontrarse a sí misma en referencia a otros miembros de su comunidad tribal.

También Lulu Lamartine logra reencontrarse con su identidad a través del regreso a sus orígenes tribales. Siendo una niña pequeña, Lulu es abandonada por su madre: “[...] *she had tore herself away from the run of my life like a riverbank. She had vanished, a great surrounding shore, leaving me to spill out alone*”¹³ (p. 68). Más tarde, es enviada a la escuela del gobierno para ser instruida a la usanza del blanco. Desconectada de su madre y de sus tradiciones tribales y lejos de su tierra, Lulu pierde su eje de referencia. Sin embargo, una palabra en su lengua materna, que solía ser dicha por su madre, resuena una y otra vez en su interior (“*N´dawnis*,” que en idioma *Chippewa* significa “*mi hija*” (Beidler, 1999, p.65)). Esta palabra constituye el único vínculo que la mantiene sujeta a su pasado y a su cultura tribal originaria protegiendo lo poco que le queda de su identidad: “*Her voice came from all directions, mysteriously keeping me from inner harm.*

13 Ella se había desbordado del curso de mi vida como del cause de un río. Había desaparecido la gran playa que me rodeaba dejando que me desparramara sola.

*Her voice was the struck match [...] the steady flame*¹⁴ (p. 69). Esta voz que la llama desde el interior, no es solamente la voz de su madre, sino que podemos interpretarla también como las voces de su madre tierra y de su cultura que la reclaman.

Finalmente, Lulu se escapa de la escuela tantas veces (buscando a su madre y, en un sentido más amplio, sus orígenes) que su tío abuelo adoptivo, Nanapush, escribe cartas al gobierno para que la dejen regresar a la reserva definitivamente. De regreso, Lulu comienza a compenetrarse lentamente con el mundo natural que la rodea y a reconectarse con sus raíces. Incluso, recupera su sonrisa (la misma que caracteriza a todos los miembros de la familia Pillager a la que pertenece y que recuerda el tótem familiar, que es el lobo):

When I came back to the reservation after my long years gone, I saw the leaves of the poplars applaud high in the wind. I saw the ducks barrel down, reaching to the glitter of the slough water. Wind chopped the clouds to rolls that rose and puffed whiter, whiter. Blue Juneberry, tough diamond willow. I watched my own face float over the grass, travelling alongside me in the dust of the bus window, and I grinned, showed my teeth. They could not cage me anymore¹⁵. (p. 69)

14 Su voz venía desde todas las direcciones, misteriosamente, protegiéndome de un daño interior. Su voz era el fósforo encendido, la llama estable.

15 Cuando regresé a la reserva después de tantos años de haberme ido, vi las hojas de los álamos aplaudiendo alto en el viento. Vi a los patos bajar volando para alcanzar el resplandor del agua fangosa. El viento cortaba las nubes en pompas y bocanadas más blancas, más blancas. Bayas azules, los resistentes sauces de diamante. Vi mi propia cara flotando sobre el pasto, viajando junto a mí en la polvorienta ventana del micro, y sonreí, mostré mis dientes. No podrían enjaularme nunca más."

El abuelo Nanapush la espera en el cruce entre el camino por el que regresa desde el mundo del hombre blanco y el camino por el que regresará a sus orígenes. Luego de pasar una temporada en la casa de Nanapush (donde el anciano le transmite algunos conocimientos sobre la vida) y de ser abandonada por el hombre que ama, Nector Kashpaw, Lulu decide irse a vivir a la isla de Matchimanito con Moses Pillager. Este es un paso fundamental en la búsqueda de su identidad. Moses Pillager es un pariente lejano por parte materna y es, además, uno de los pocos hombres en la reserva que aún mantiene las viejas tradiciones tribales prácticamente intactas. El contacto con Moses Pillager y su permanencia en la isla donde se reencuentra con su herencia nativa contribuyen a reconstruir y alimentar la identidad de Lulu.

Por un lado, su primera experiencia amorosa con Moses marca un patrón que se repite continuamente en su vida futura: Lulu se convierte en una mujer ávida de recibir y dar amor, con una personalidad arrolladora y dominante al momento de amar, y se involucra en relaciones pasajeras con diferentes hombres de la reserva. Esta actitud, criticada por los demás miembros de la tribu, es un modo de vida totalmente natural, aceptable y saludable para Lulu. Es un ritual a través del que ella se interrelaciona y se identifica con la tierra y el universo que la rodea: *“I was in love with the whole world and all that lived in its rainy arms”*¹⁶ (p. 277). Lulu afirma que muchas veces, al mirar a través de la ventana de su casa,

16 Yo estaba enamorada del mundo entero y de todo lo que vivía en sus brazos lluviosos.

ve las hojas verdes de las plantas y simplemente abre todos sus sentidos y su corazón para dejar entrar en ella esa energía. Del mismo modo, muchas veces deja entrar hombres en su vida, simplemente porque son parte del mundo:

There were times I let them in just for being part of the world. I believe that angels in the body make us foreign to ourselves when touching. In this way I´d slip my body to earth, like a heavy sack, and for a few moments I would blend in with all that forced my heart¹⁷. (p. 277)

Alan Chavkin afirma que el período vivido en la isla con Moses Pillager también le permite a Lulu recuperar a su madre de una manera simbólica o espiritual. Cuando Lulu está a punto de dar a luz al hijo que ha concebido con Moses, advierte que va a necesitar la ayuda de otra mujer, de una madre, en el momento del nacimiento. También sabe que Moses no va a abandonar jamás la isla: “*He was not able to leave – I´d always known that. He was his island, he was me, he was his cats, he did not exist from the inside out but from the outside in*”¹⁸ (p. 83). Lulu entiende que tendrá que dejar la isla y a Moses atrás para tener a su hijo y deberá que hacerlo con la ayuda espiritual de su madre que la acompaña. Es decir, su experiencia en la isla le permite reencontrarse con su madre a través de la recuperación de su herencia *Chippewa* (Chavkin, 1999, p.99). La búsqueda de sí misma se completa cuando,

17 A veces los dejaba entrar simplemente por ser parte del mundo. Creo que ángeles en nuestros cuerpos nos convierten en extraños cuando nos tocamos. De este modo, abandonaba mi cuerpo sobre la tierra, como una bolsa pesada, y por unos pocos instantes me mezclaba con todo lo que forzaba mi corazón.

18 Él no era capaz de irse – yo siempre lo había sabido. Él era su isla, él era yo, él era sus gatos, no existía desde adentro hacia afuera, sino desde afuera hacia adentro.

después de la muerte de Nector, Marie se acerca a ella y la ayuda a recuperarse de su operación. Lulu comprende que Marie la está perdonando por lo ocurrido en el pasado y se identifica totalmente con ella: “*For the first time I saw exactly how another woman felt, and it gave me deep comfort*”¹⁹ (p. 297). Habiendo recuperado su cultura y la conexión con su madre y habiendo establecido una relación armónica con Marie, Lulu desarrolla un profundo sentido de pertenencia, logra su sanación espiritual y consigue terminar de reencontrarse con su identidad.

Finalmente, Lipsha es otro de los personajes de *Love Medicine* que recupera su identidad al reconectarse con su tierra y sus tradiciones culturales, pero muy especialmente, al descubrir y aceptar su pasado y su realidad presente. Lipsha es el hijo ilegítimo de June Morrissey, nacido de una relación extramatrimonial de esta con Gerry Nanapush. Ninguno de los padres se hace responsable de Lipsha, sino que el niño es adoptado y criado por Marie y Nector Kashpaw y, además, crece ignorando la identidad de sus padres biológicos. El único dato que posee sobre su pasado es que su madre intentó ahogarlo cuando era un bebé. Este hecho lo tortura durante toda su vida y le causa un gran dolor y resentimiento.

Hay ciertas cualidades que hacen de Lipsha un joven muy especial y que son lo único que posee para forjarse una frágil identidad. Al hablar de él, su prima Albertine dice:

19 Por primera vez vi exactamente cómo sentía otra mujer, y me provocó un alivio profundo.

Although he never did well in school, Lipsha knew surprising things. He read books about computers and volcanoes and the life cycles of salamanders. Sometimes he used words I had to ask him the meaning of, and other times he didn't make even the simplest sense. I loved him for being both ways²⁰. (p. 39)

Lipsha no sabe que, por ser hijo de Gerry, es descendiente directo de la familia Pillager y que posee características inconfundibles de esta familia: una sonrisa lobuna y poderes especiales (al igual que su abuelo, Moses Pillager y su bisabuela, Fleur):

I know the tricks of mind and body inside out without ever having trained for it, because I got the touch. It's a thing you got to be born with. I got secrets in my hands that nobody ever knew to ask. Take Grandma Kashpaw with her tired veins all knotted up in her legs like clumps of blue snails. I take my fingers and I snap them on the knots. The medicine flows out of me. The touch. I run my fingers up the maps of those rivers of veins or I knock very gentle above their hearts or I make a circling motion on their stomachs, and it helps them. They feel much better²¹. (p. 231)

El joven Lipsha tampoco sabe que King es su medio hermano y no entiende bien por qué este último siempre

20 Aunque nunca le fue bien en la escuela, Lipsha sabía cosas sorprendentes. Leía libros sobre computadoras y volcanes y el ciclo de la vida de las salamandras. A veces, usaba palabras cuyo significado yo debía preguntarle, y otras veces lo que decía no tenía ni el más mínimo sentido. Lo amaba por ser contradictorio.

21 Conozco los trucos de la mente y del cuerpo a la perfección sin que jamás me haya entrenado para ello, porque tengo el toque. Es algo con lo que debes nacer. Tengo secretos en mis manos que nunca nadie supo preguntar. Toma como ejemplo la abuela Kashpaw con sus venas cansadas todas anudadas en sus piernas como un manojo de caracoles azules. Tomo mis dedos y los chasqueo sobre los nudos. La medicina fluye de mí. El toque. Recorro con mis dedos los mapas de esos ríos de venas o golpeo suavemente sobre sus corazones o hago movimientos circulares sobre sus estómagos, y esto los ayuda. Se sienten mucho mejor.

lo ha hostigado. Albertine describe claramente la relación tensa que ha existido entre los dos jóvenes desde que eran niños:

King had beat up Lipsha so many times when we were young that Grandma wouldn't let them play on the same side of the yard. They still avoided each other. Even now, in the small kitchen, they never met each other's eyes or said hello.

I had to wonder, as I always did, how much they knew²².
(p. 29 – 30)

Aunque Lipsha no lo puede advertir, el desconocimiento de todos estos detalles de su pasado le impide terminar de definir su identidad. Su crisis interior se intensifica cuando sus supuestos poderes medicinales no funcionan en el caso del abuelo Nector. Confiando ciegamente en sus dones, la abuela Marie le pide que prepare una poción que le ayude a recuperar el amor del abuelo. La medicina para el amor que prepara Lipsha falla ya que el anciano muere. Como consecuencia de este terrible hecho, Lipsha pierde la confianza en sí mismo y se desmorona: “*And I felt the touch retreat back into the darkness inside my body, from where it came*”²³ (p. 251).

El joven comienza a recuperar su identidad cuando, tiempo más tarde, Lulu Lamartine –su verdadera abuela paterna – le revela sus orígenes un día. En un principio,

22 King había golpeado a Lipsha tantas veces cuando eran niños que la abuela no los dejaba jugar en el mismo lado del jardín. Aún hoy se evitaban mutuamente. Aún hoy, en la pequeña cocina, nunca se miraron a los ojos o se saludaron. Tuve que preguntarme, como siempre lo hacía, cuánto sabían.

23 Y sentí que el toque se retraía a la oscuridad en el interior de mi cuerpo desde donde había venido.

Lipsha se resiste a aceptar la verdad, pero luego advierte la semejanza entre sus rasgos faciales y los de Lulu: *“I saw that Lulu Lamartine and Lipsha Morrissey had the same nose [...] It was like seeing something in a mirror that’s not your face”*²⁴ (p. 366). Con este acto de reconocimiento, el joven inicia el proceso de descubrimiento y reconstrucción de su identidad perdida.

Lipsha siente gran confusión ante el secreto revelado. Primero, hace de cuenta que nada ha sucedido e intenta seguir con su vida normalmente. Sin embargo, no le resulta posible y cae en un profundo estado de confusión. Luego de intentar evadir la realidad escapando de la reserva a la ciudad más cercana, el joven reflexiona sobre lo ocurrido y siente un profundo deseo de conocer a su padre (Gerry). Esto constituye un claro intento de volver a sus orígenes y de avanzar en el camino de reconstrucción de su identidad. Lentamente, comienza a armar el rompecabezas de su vida y a descubrir los vínculos con sus verdaderas raíces; en primer lugar, relaciona las características que ha heredado de sus familiares:

I have some power which, now that I think of it, was likely come down from Old Man Pillager. And then there is the newfound fact of insight I inherited from Lulu, as well as the familiar teachings of Grandma Kashpaw on visioning what comes to pass within a lump of tinfoil²⁵.
(p. 341)

24 Vi que Lulu Lamartine y Lipsha Morrissey tenían la misma nariz (...) Era como mirarse en un espejo y ver algo que no es tu cara.

25 Yo tengo un poder que, ahora que lo pienso, probablemente fue heredado del viejo Pillager. Y luego está este recién descubierto hecho de la intuición que heredé de Lulu, al igual que las enseñanzas familiares de la abuela Kashpaw para ver lo que ocurrirá en un bollo de papel de estaño.

El siguiente paso en la búsqueda de su identidad es tratar de establecer una relación armónica con su medio hermano. Lipsha decide visitar a King para enfrentarse con él cara a cara ahora que sabe la verdad y está en una posición diferente. En algún lugar de su corazón, guarda la esperanza de que su relación con King mejore:

I just had to see him knowing what I knew. Maybe things would change now that we were formally brothers. The other thing was that King had done time with Gerry Nanapush. I didn't think King knew Gerry was my father, but I knew there was some connection, a strong connection, maybe enough to lead me onward in my quest. I had to get down to the bottom of my heritage²⁶. (p. 342)

Lipsha logra, al menos, establecer una conversación amistosa con su medio hermano. Más aún, en un momento de la charla, este último lo llama “hermano”, lo que sorprende a Lipsha enormemente: “*I couldn't help it; the laugh behind my face was like a sneeze. He'd called me brother*”²⁷ (p. 346). El joven comienza a desarrollar un fuerte sentido de pertenencia y de identidad: “*Belonging was a matter of deciding to (...) I decided I belonged, whether or not King thought I did. I was a real kid now, or halfway real*”²⁸ (p. 348).

26 Simplemente, tenía que verlo sabiendo lo que sabía. Tal vez las cosas cambiarían ahora que éramos formalmente hermanos. La otra cosa era que King había estado algún tiempo preso con Gerry Nanapush. No creo que King supiera que Gerry era mi padre, pero se que había alguna conexión, una fuerte conexión, tal vez lo suficiente como para darle un impulso a mi búsqueda. Tenía que llegar hasta el fondo de mi herencia.

27 No podía evitarlo; la risa detrás de mi cara era como un estornudo. Él me había llamado hermano.

28 La pertenencia era cuestión de decidirlo (...) Yo decidí que pertenecía, independientemente de lo que pensara King. Era un muchacho real ahora, o medio real.

El viaje de Lipsha hacia su identidad adquiere una rapidez vertiginosa cuando, finalmente, se encuentra frente a frente con su verdadero padre. Rápidamente repasa la trayectoria de Gerry como si quisiera absorber toda la historia de su vida en un instante y lo reconoce como su progenitor:

The famous Chippewa who had songs wrote for him, whose face was on protest buttons, whose fate was argued over in courts of law, who sent press releases to the world, sat down at the dirtiest kitchen in Minnesota with his son and his cellmate, and picked up a deck of cards²⁹. (p. 352)

Cuando Gerry le pregunta quién es, Lipsha le responde con seguridad: *"I'm Lipsha Morrissey"*³⁰ (p. 353). Gerry se sorprende, su cara se ilumina con una sonrisa lobuna y luego ríe feliz. Lipsha advierte que su padre sabe que él es su hijo y reconoce en él rasgos propios:

[...] he knew whose son he looked at. I was certain, at any rate, that he was my dad. His nose was even bigger than mine, but squashed in the same places. It was his hands that had really tipped me off [...]. They had a life all unto themselves [...] He had a form of the touch³¹. (p. 354)

Increíblemente, la confianza comienza a fluir naturalmente entre padre e hijo. A partir de este

29 El famoso Chippewa a quien le escribieron canciones, cuya cara aparecía en distintivos de protesta, cuyo destino fue discutido en tribunales de justicia, que envió publicaciones al mundo, se sentó en la cocina más sucia en Minnesota con su hijo y su compañero de celda y tomó un mazo de cartas.

30 Soy Lipsha Morrissey.

31 Él sabía qué hijo estaba mirando. Estaba seguro, de todos modos, de que él era mi padre. Su nariz era aún más grande que la mía, pero aplastada en los mismos lugares. Pero fueron sus manos las que realmente me pusieron sobre aviso (...) Tenían vida propia (...) Él tenía un cierto toque.

momento, Lipsha comienza a comprender un gran número de detalles que contribuyen a reforzar su incipiente identidad. Advierte la seriedad en la cara de su padre al oír el nombre de June y sabe que está recordando el pasado que los une a los tres. Él mismo repasa los hechos en su mente, atando los cabos sueltos, y comienza a cerrar el círculo de sus vidas:

I could see how his mind leapt back, making connections, jumping at the intersection points of our lives: his romance with June. The baby given to Grandma Kashpaw. June's son by Gordie. King. Her running off. Me growing up. And then at last June walking toward home in the Easter snow that, I saw now, had resumed falling softly in this room³². (p. 356)

Finalmente, Lipsha ayuda a su padre – quien se acababa de fugar de la cárcel – a cruzar la frontera entre los Estados Unidos y Canadá. Durante el viaje, Gerry le cuenta algunos detalles muy hermosos sobre June. Lipsha comprende que sus padres estaban muy enamorados y se amaban profundamente cuando lo concibieron. Esto le permite comenzar a sanar su relación con su madre, aunque de manera simbólica ya que ella ha muerto. A través de esta conversación, Lipsha concluye la búsqueda de su ser interior. Habiendo recuperado sus orígenes, sus padres, su historia y sintiéndose lleno de vida y

32 Podía ver cómo su mente saltaba al pasado, haciendo conexiones, saltando a los puntos de intersección en nuestras vidas: su romance con June. El bebé dado a la abuela Kashpaw. EL hijo de June con Gordie. King. La huida de June. Mi crecimiento. Y luego, al final, June regresando a casa en la nieve de Pascua, nieve que ahora veía caer suavemente en esta habitación.

conocimiento, inicia el regreso a casa, a su tierra y a su comunidad tribal:

Near dawn, I came to the bridge over the boundary river. I was getting pretty close to home now, so I stopped the car in the middle of the bridge, got out to stretch, and for some reason I remembered how the old ones used to offer tobacco to the water³³. (p. 366)

El análisis de los personajes de *Love Medicine* a la luz del concepto indígena de la identidad ha resultado muy positivo y ha permitido arribar a conclusiones interesantes. En primer lugar, se ha podido conocer una imagen del nativo estadounidense contemporáneo bastante alejada de los dos estereotipos que tradicionalmente han circulado por el mundo. La mayoría de los personajes de *Love Medicine* son personas que trabajan, estudian, aman a su familia, valoran sus creencias y tradiciones, se pelean, se aman y, ante todo, buscan encontrar su lugar en la sociedad contemporánea conciliando su cultura nativa con la cultura euroamericana en la que se encuentran inmersos.

En segundo lugar, el presente estudio ha permitido demostrar que, efectivamente, los personajes de la novela se enfrentan a una profunda crisis existencial provocada por el contacto con la cultura euroamericana y la erosión cultural causada por el mismo. También se han considerado las diferentes maneras en que cada uno de ellos intenta adaptarse a las nuevas circunstancias para

33 Cerca del amanecer, llegué al puente sobre el río límite. Estaba llegando muy cerca de casa ahora, entonces, detuve el auto en mitad del puente, me bajé para estirar las piernas, y por alguna razón recordé cómo los ancestros solían ofrecerle tabaco al agua.

sobrevivir. Los más ancianos, como baluartes de la tradición *Chippewa*, logran sobrevivir volviendo a sus orígenes, recuperando sus costumbres y creencias tribales (tal es el caso de Marie y Lulu). Los más jóvenes se encuentran en una gran encrucijada, atrapados en un presente de transición, entre un pasado que les resulta bastante remoto y un futuro que se les presenta incierto. Intentan desesperadamente aferrarse a lo que queda de sus tradiciones y creencias para sobrevivir en un mundo que los margina. Algunos de ellos no logran adaptarse a este espacio intermedio y continuar con sus vidas, sino que simplemente perecen (como June); Lipsha, en cambio, deja latente la esperanza de sobrevivir a pesar de todo y sin perder la herencia *Chippewa*. En un sentido más amplio, esta esperanza existe también para las culturas nativas de los Estados Unidos que seguramente encontrarán la manera de subsistir en la seguridad de una nueva identidad que conjugue las actuales circunstancias con su esencia nativa.

Bibliografía

- Allen, P. G. (1992). *The sacred hoop: Recovering the feminine in American Indian traditions*. Beacon Press.
- Ashcroft, B. (1989). *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures* (2ª ed.). Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., y Tiffin, H. (2007). *Post-colonial studies: The key concepts* (2ª ed.). Routledge.
- Bataille, G. M. y Sands, K. M. (1987). *American Indian women: Telling their lives*. University of Nebraska Press.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and postcolonial literature: Migrant metaphors* (2ª ed.). Oxford University Press.

- Brown, J. E. (2002). *Teaching Spirits: Understanding Native American Religious Traditions* Oxford University Press.
- Carmody, D. L., & Carmody, J. (1993). *Native American religions: An introduction*. Paulist Press.
- Coltelli, L. (1992). *Winged words: American Indian writers speak*. University of Nebraska Press.
- Cooper, J. F. (1994). *The last of the mohicans*. The Penguin Group.
- Densmore, F. (1929). *Chippewa customs*. United States Government Printing Office.
- Erdrich, L. (1984). *Love medicine*. Harper Perennial.
- Fanon, F. (2008). *Black skins, white masks*. Pluto Press.
- Gill, J. H. (2002) *Native American worldviews: An introduction*. Humanity Books.
- Hall, S. y Gay, P.D. (1996). *Questions of cultural identity*. The Cromwell Press Ltd.
- Krupat, A. (1989). *The voice in the margin: Native American literature and the Canon*. University of California Press.
- Krupat, A. (1992). *Ethnocriticism: ethnography, history, literature*. University of California Press.
- Krupat, A. (1996). *The turn to the native: Studies in criticism and culture*. University of Nebraska Press.
- Leeming, D. A. (1992). *The world of myth*. Oxford University Press.
- Lincoln, K. (1983). *Native American renaissance*. University of California Press.
- Morace, R. A. (1999). From sacred hoops to bingo palaces in Louise Erdrich's carnivalesque fiction. En A. Chavkin (ed.), *The Chippewa landscape of Louise Erdrich*. University of Alabama Press.
- Morrison, D. (1998). *American Indian studies: An interdisciplinary approach to contemporary issues*. Peter Lang.
- Owens, L. (1992). *Other destinies: Understanding the American Indian novel*. University of Oklahoma Press.
- Owens, L. (1998). *Mixedblood messages: literature, film, family, place*. University of Oklahoma Press.
- Powell, M. (Ed.) (2003). *Studies in American Indian literatures*. University of Nebraska Press.
- Pulitano, E. (2003). *Toward a Native American critical theory*. University of Nebraska Press.

Ruoff, A. L. B. (1990). *American Indian literatures: An introduction, bibliographic review, and selected bibliography*. Modern Language Assn of Amer.

Siemerlin, W. (2004). *The new North American studies: Culture, writing and the politics of re/cognition*. Routledge.

Swann, B., y Krupat, A. (1987). *Recovering the word: Essays on native american literature*. University of California Press.

Vickers, S. B. (1998). *Native American identities: From stereotype to archetype in art and literature*. University of New Mexico Press.

Vizenor, G. (Ed.). (1993). *Narrative chance: Postmodern discourse on Native American Indian literatures*. University of New Mexico Press.

Warren, W.W. (1885). *History of the Ojibways, based upon traditions and oral statements*. Minnesota Historical Society.

Wiget, A. (Ed.). (1994). *Dictionary of Native American literature*. Garland.

Bibliografía especial

Beidler, P. G. (1999). *A reader's guide to the novels of Louise Erdrich*. University of Missouri Press.

Bevis, W. (1987). *Native American novels: Homing In*. En B. Swann y A. Krupat (Ed.). *Recovering the word: Essays on Native American literature* (p. 580).

Bruchac, J. (1987). *Louise Erdrich and Joseph Bruchac from survival this way: Interviews with American Indian poets (1987)*". En: H. Wong, *Louise Erdrich's love medicine: A casebook* (p. 159).

Chavkin, A. (Ed.). (1999). *The Chippewa landscape of Louise Erdrich*. University of Alabama. 1999.

Purdy, J. (1996). *Building bridges: Crossing the waters to a love medicine (Louise Erdrich)*. En J. R. Maitino (Ed.), *Teaching American ethnic literatures: Nineteen essays*. University of Mexico Press.

Ruppert, J. *Celebrating culture: Love medicine*. En H. D. Wong (Ed.), *Louise Erdrich's love medicine: A casebook* (p. 68).

Sanders, K. (1998). *A healthy balance: Religion, identity, and community in Louise Erdrich's Love medicine*. *MELUS*, 23(2), 129. <https://doi.org/10.2307/468016>

Wong, H. D. S. (Ed). (2000) *Louise Erdrich's Love medicine: A casebook*. Oxford University Press.

Wong, H. D. S. (2000). *Louise Erdrich's Love Medicine: Narrative Communities and the Short Story Cycle*. En H. D. Wong (Ed.), *Louise Erdrich's love medicine: A casebook* (p. 99).

La construcción de la identidad de la mujer de frontera en la obra de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*

Ivana Beatriz Buffa

Universidad Nacional de Cuyo

ivabuffa2002@gmail.com

*The most potent weapon of the oppressor is the mind of the oppressed.*¹

Steve Biko

Introducción

El diccionario de la Real Academia Española define identidad como “el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que lo caracterizan de los demás”, cualidades que sin duda son relevantes en la formación de la personalidad. Muchas veces y por diversas circunstancias la construcción de la identidad se ve alterada por diversos factores y circunstancias. Por ejemplo, hechos históricos, factores socio-culturales y económicos y vivencias personales. Asimismo, la herencia familiar determina que la identidad sufra un proceso de

¹ El arma más poderosa del opresor es la mente del oprimido.

cambio y se transforme en una búsqueda compleja y difícil, que a menudo lleva toda una vida construir y adquirir. En este caso, Gloria Evangelina Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* transmite la difícil tarea que conlleva forjar su propia identidad siendo triplemente discriminada, primero por su condición sexual, segundo por ser mujer y en tercer lugar por ser chicana. Esta obra donde se mezcla biografía, ensayo y poesía es considerada magistral. Exitosamente Anzaldúa logra luego de una larga búsqueda interior, encuentros y desencuentros, alcanzar el eje de su propia existencia.

Gloria Evangelina Anzaldúa, escritora mexicana-estadounidense, nacida en 1942 en el valle de Texas en los Estados Unidos, quien a pesar de haber perdido a su padre siendo muy pequeña, de ser discriminada como una tejana de séptima generación y de sufrir diversas formas de opresión tales como sexismo y racismo, logra acceder a una educación universitaria. Trabajó como maestra de educación especial y realiza sus estudios universitarios donde más tarde obtiene el título de magíster en inglés y educación en la universidad de Texas y también logra completar sus estudios doctorales antes de fallecer en el 2004. A través de sus trabajos y publicaciones contribuye con ideas de feminismo como así también en el campo de la teoría chicana y la teoría sobre las minorías no heterosexuales que ella representa. Asimismo, introduce en el ámbito académico estadounidense el término mestizaje definiéndolo como el estado de estar más allá del concepto binario (“*either-or*”).

En su obra semi-autobiográfica *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1986), Anzaldúa introduce el concepto de *la nueva mestiza* que la describe como un individuo consciente de sus diversas identidades conflictivas. Asimismo, hace un llamado ferviente al lector de Occidente para que cambie su actitud frente al oprimido ya que esto fortalece el crecimiento y sostenimiento de diversas fronteras entre los individuos. La obra trata sobre su vida en la frontera entre México y los Estados Unidos en los años 50 donde describe sentimientos de marginalización y opresión social y cultural ejercida por el *anglo*. De igual modo, se refiere a las diversas formas de fronteras invisibles que existen en numerosos grupos opuestos tales como: latinos y blancos, hombres y mujeres, heterosexuales y homosexuales. En esta obra la escritora utiliza tanto el inglés como el español como una sola lengua, una idea que resulta de su teoría de la identidad fronteriza. La parte de prosa incluye muchos poemas que se centran en temas relacionados con las diversas formas de fronteras.

La escritora es calificada como “andariega, la amante de la mala vida y la que había agarrado los malos pasos” (Anzaldúa, 1987, p. 16) entonces, ¿cómo Gloria Evangelina Anzaldúa se rebela, en su condición de lesbiana, al poder patriarcal de un pueblo de frontera que considera *una mujer mala* a cualquiera que desafía dicha estructura basada en la desigualdad de género? “El anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua” (Anzaldúa, 1987, p. 54), ¿cómo esta escritora a través del lenguaje chicano, silenciado por la fuerza imperialista durante siglos, desanuda la voz de su pueblo para ayudar a transmitir sus

valores y realidades? La frontera entre Estados Unidos y México es “una herida abierta” (Anzaldúa, 1987, p. 3), ¿cómo el espacio fronterizo y su historia contribuyen a la construcción de la identidad de un pueblo? Este trabajo intenta explorar, interpretar y probar que las fronteras sexuales, lingüísticas y geográficas son tres pilares fundamentales en la construcción de la identidad de Gloria Evangelina Anzaldúa: *la nueva mestiza*.

La finalidad específica que se persigue con el tema que se propone es analizar y demostrar como las diversas fronteras geográficas, lingüísticas y sexuales determinan la construcción de la *identidad* de Gloria Evangelina Anzaldúa en su obra *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. Para ello, se profundizarán las teorías desarrolladas por Walter D. Mignolo y Edward Soja.

Fronteras lingüísticas

Las fronteras no solo pueden ser definidas como espacios geográficos, es decir, líneas reales que separan dos países, terrenos, territorios, sino también como separaciones imaginadas. Es en este espacio donde existe una interacción continua entre culturas con considerables diferencias socio-culturales, étnicas y de género. Estos territorios imaginados implican separaciones entre gente, la posibilidad de cruces y retornos, la construcción de identidades fluidas y en posiciones transitorias, muchas veces identidades híbridas cuyas voces han sido silenciadas en el choque entre dos o más culturas muy diversas. “Son ideas manifestadas en hechos físicos, en el terreno y en los sujetos, que de alguna manera

‘territorializan’ nuestro pensamiento y proveen parámetros dentro de los que nos movemos y vivimos” (Fares, 2010, p. 84). Entonces, es en este espacio donde se ubican las fronteras lingüísticas a las que Anzaldúa hace referencia.

En su artículo “Linguistic Maps, Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging, and (Trans)nationalism” (1996), Walter Mignolo argumenta que el movimiento de las poblaciones en el siglo XX han socavado la naturalización del idioma y del territorio. Existe sin duda una reubicación de los idiomas y culturas que es posible gracias al proceso de interconexión global. Asimismo, la noción de transculturación engloba la relevancia de límites, migraciones, plurilingüas, multiculturalidad y la necesidad creciente de conceptualizar idiomas transnacionales y trasimperiales, literaturas y alfabetismo. Existen entonces, experiencias lingüísticas que cuestionan conceptos como el idioma y el colonialismo, un área donde los mapas lingüísticos, las geografías literarias, los paisajes culturales chocan y donde las transformaciones socio-culturales se fortalecen entre ellas (p. 187). En efecto, este espacio es el de la frontera entre México y los Estados Unidos.

Leer *Borderlands*, como dice Mignolo, es como leer tres idiomas al mismo tiempo; lo que implica una nueva forma de lenguaje (p.186). En esta obra Anzaldúa mezcla el español, el inglés y el Nahuatl, conocida también como lengua mexicana y hablada por el pueblo azteca, con el objetivo de facilitar un entendimiento más profundo de la complejidad lingüística que tienen aquellos que viven del otro lado de la frontera. En verdad, no existe el español

para Anzaldúa, solo es una forma híbrida y diferente en ese espacio geográfico; aún más, una vez que el español se pone en contacto con el inglés, nuevas variedades y dialectos aparecen. En su obra, Anzaldúa examina las características y la rica herencia del lenguaje chicano español facilitándole al lector el contexto socio político e histórico que lo determina. El chicano español tiene las características típicas de una lengua que está en contacto con otras; que es hablada al sudoeste de los Estados Unidos, que ha sufrido un proceso de aculturación y a la que le ha sido impuesta otra lengua que pertenece a una cultura hegemónica y conquistadora. Entonces, una característica saliente de este español de frontera es el fenómeno de *“borrowing”*. Anzaldúa examina la composición del chicano español, explicando además la incorporación de palabras originadas en Nahuatl. Asimismo, se ha apropiado inteligentemente de palabras en inglés y creativamente las ha transformado al español. La escritora remarca que existe un terrorismo lingüístico ya que el chicano español es estigmatizado no solo por los hablantes de lengua inglesa sino también por los de lengua española llamándolo *“gutter Spanish,”* *“pig Spanish,”* u otros peyorativos. Entonces, tal como lo expresa Mignolo (1996), en el caso de Anzaldúa existe una fracturación debido al desplazamiento de dos comunidades lingüísticas: Nahuatl, desplazada por la colonización española y el español desplazado por la creciente hegemonía de lenguas coloniales modernas como el inglés, francés y alemán (p. 186).

En el capítulo cinco *“How to Tame a Wild Tongue”*, Anzaldúa relata dos acontecimientos que efectivamente

han ayudado a socavar su idioma y a silenciar su voz. El primer hecho ocurre cuando de niña hace una visita al dentista donde para este, el idioma de la escritora es revoltoso, subversivo y rebelde, creyendo entonces que *algo se debe hacer* al respecto. Anzaldúa entonces reflexiona acerca de esta experiencia diciendo que aquellos que alzan la voz frente a esta injusticia, “*Wild tongues can’t be tamed. They can only be cut out*”² (p. 54). Sin duda esta metáfora es fundamental y a partir de ella la escritora prepara el escenario para su análisis y argumento acerca de la importancia del idioma, de la identidad lingüística y cultural.

El segundo acontecimiento al que Anzaldúa hace referencia tiene que ver con el sistema educativo en los años 50 en el ‘Valle mágico’ de río Grande y en otras partes del sudoeste de los Estados Unidos y como se caracterizaba por erradicar específicamente el español de los niños *chicanos*. A niños de cinco o seis años se los hacía sentir criminales: el español, su propia lengua, estaba prohibida no solo dentro de la escuela sino también en el patio de juegos. Durante el recreo los maestros controlaban celosamente el patio, vigilaban y buscaban con recelo a cualquier niño desobediente que se le ocurriera pronunciar alguna palabra en español mientras jugaba. No sabían hablar en inglés y eran cruelmente amonestados y amenazados de ser castigados corporalmente si pronunciaban palabras en la única lengua que conocían: el español.

2 Las lenguas salvajes no deben ser domesticadas. Solo deben ser cortadas.

Anzadúa (1987) argumenta:

I remember being caught speaking Spanish at recess—that was good for three licks on the knuckles with a sharp ruler. I remember being sent to the corner of the classroom for ‘talking back’ to the Anglo teacher when all I was trying to do was tell her how to pronounce my name. If you want to be American, speak ‘American.’ If you don’t like it, go back to Mexico where you belong³.
(p. 53)

Por último e igualmente interesante es el miedo que Anzaldúa experimenta en considerar que un futuro el inglés será la lengua nacional de los chicanos y que el francés será el idioma extranjero de clase. Sin embargo, Mignolo (1996) remarca que esta situación no es la misma en 1994, año en que Mignolo escribe su artículo; que en 1987, año en que Anzaldúa escribió *Borderlands* por dos razones importantes: en primer lugar, el decreciente número de estudiantes que estudian francés en el nivel superior y universitario. En segundo lugar, el aumento del interés por la francofonía con los cambios en mapas lingüísticos y geografías literarias del francés fuera de Francia y la importancia significativa en el discurso social y académico de las relaciones entre idioma y raza (p. 195).

3 Recuerdo cuando me descubrieron hablando español durante un recreo. Esto era suficiente para que me golpearan con la regla en los nudillos. Recuerdo que me enviaban a la esquina del aula por contestarle a la maestra de origen anglosajón cuando lo único que trataba de hacer es decirle como se pronunciaba mi nombre. ‘Si quieres ser estadounidense habla como tal’. Si no te gusta, regresa a México que es donde perteneces.

Fronteras geográficas

Vivir en un espacio geográfico como la frontera entre los Estados Unidos y México en los años 50 y además tener una historia indígena de resistencia, indudablemente contribuyen a la de construcción de la identidad de Gloria Evangelina Anzaldúa: *la nueva mestiza*. La escritora (1987) describe este espacio usando una metáfora que invita al lector a reflexionar,

The U.S.-Mexican border es una herida abierta “where the Third World grates (rayar) against the first and bleeds and before a scab (layer of dried blood forms over a cut) forms its haemorrhages again, the lifeblood of two worlds, merging to form a third country _ a border culture⁴. (p.25)

El geógrafo e investigador Edward Soja, experto en temas de frontera e hibridez, en su artículo “*Exploring the Spaces that Difference Makes: Notes on the Margin*”, introduce conceptos fundamentales que permiten comprender mejor estas fronteras geográficas a la que Anzaldúa hace referencia. Soja, quien hace una significativa contribución a la teoría del espacio y la geografía cultural, explora el terreno de la cultura posmoderna y origina el debate acerca de las nuevas políticas culturales de *diferencia* e *identidad* que están despertando al mundo contemporáneo a espacios simbólicos de representación, a la lucha sobre el derecho a ser diferente, a nuevas

4 La frontera entre Estados Unidos y México es una herida abierta donde el tercer mundo lucha contra el primero y sangra y ante una costra (superficie endurecida por la sangre seca que se forma sobre una herida) forma nuevas hemorragias, la sangre vital de dos mundos, que se fusionan para formar un tercer país _ una cultura fronteriza.

políticas de espacio y a la subjetividad radical del mismo. Tal como lo anuncia Soja su estudio se basa en las diferencias que la posmodernidad hace y en la interrelación entre *espacio, conocimiento y poder* que definen el contexto de la subjetividad del espacio posmoderno.

Tal como alude la escritora en dos relatos relevantes, esta *herida abierta* es la consecuencia de años de *sujeción, dominación y explotación*, conceptos que Soja toma de Lefebvre y los redefine. En primer lugar, *la travesía* o el *cruzar del mojado*, con especial referencia a la mojada (*wetback*) y luego la *historia de destierro* del pueblo chicano. Anzaldúa se refiere a *la travesía* como la única forma que tiene el chicano para escapar de México, ya que muchos de ellos no tienen otra posibilidad; o cruzan el río Grande, el límite natural entre los Estados Unidos y México o mueren. Anzaldúa describe esta travesía y alza su voz cuando cuenta lo que las personas de color sufren cuando atraviesan la frontera, legítima o ilegítimamente “*they are raped, maimed, strangled, gassed, [and] shot*⁵” (p. 3). Hace alusión a las características y condiciones desdeñables de esta travesía, al trabajo cauteloso y sigiloso de la patrulla de frontera que persigue tenazmente al *mojado* para deportarlo. Asimismo, la escritora relata la experiencia inhumana que sufren una vez que logran cruzar el río,

Those who make it past the checking points of the
Border Patrol find themselves in the midst of 150 years

5 son violadas, mutiladas, estranguladas, sometidas a la inhalación de gases tóxicos, y asesinadas.

of racism in Chicano *barrios* in the Southwest and in big northern cities. Living in a no-man's-borderland, caught between being treated as criminal and being able to eat, between resistance and deportation, the illegal refugees are some of the poorest and the most exploited of any people in the U.S⁶. (p. 12)

Soja (1996) expresa que aquellos que están territorialmente sojuzgados pueden tener solo dos alternativas: ya sea aceptar la diferencia y la división impuesta, haciendo lo mejor de esto o resistir, recurriendo a su alteridad asignada para luchar en contra de una imposición llena de poder. En su discurso Anzaldúa recurre a esta segunda opción y alza su voz en reclamo a la resistencia y a la lucha a través de su relato vívido y con un tono mordaz y áspero; a dar batalla contra el poder de supremacía que ha ejercido los Estados Unidos sobre México por siglos.

De igual manera, la experiencia de la mojada o la mujer indocumentada en esta travesía es relatada con gran crudeza. Desde el inicio de su viaje hasta llegar a los Estados Unidos es una odisea caracterizada por accidentes imprevistos y un ejemplo de resistencia frente al abuso sexual, físico y económico. Hechos tales como que el *coyote* no le permite hacer sus necesidades fisiológicas, o que la viola o hace que se prostituya caracterizan los tormentos de esta travesía. Aun así, cuando logra cruzar la frontera y llegar a Chicago, unos de los lugares donde se

6 Aquellos que logran pasar los controles de la policía fronteriza se encuentran viviendo en el medio de barrios chicanos caracterizados por el racismo en grandes ciudades del sudoeste de Estados Unidos. Viviendo en una tierra de nadie, sorprendidos entre ser criminales o poder subsistir, entre resistir o ser deportados, los refugiados ilegales son las personas más pobres y explotadas en los Estados Unidos.

encuentra la comunidad chicana más grande de los Estados Unidos, es igualmente explotada económicamente por sus empleadores. Generalmente trabaja en casa de familia de latinos o chicanos, donde muchas veces tiene que vender todas sus pertenencias para poder pagarle al coyote su travesía y por miedo a ser deportada y viviendo en condiciones infrahumanas con más de quince personas en una sola habitación sufre de problemas de salud. “Se enferma de los nervios, de alta presión” (p. 12). Tal como dice Soja (1996), en esa lucha en contra de la supremacía, la chicana no solo lucha en contra de la subyugación entendida como una contienda en contra de la subjetividad y sumisión, sino también en contra de la dominación ya sea étnica y social, como así también de la explotación que implica alienación.

Con respecto a la historia, Anzaldúa racconta hechos vividos por sus ancestros que habitaron el sudoeste de los Estados Unidos hasta la actualidad. Este racconto está plagado de sucesos que tienen que ver con la explotación, opresión y dominación indígena por parte del *anglo* y de su resistencia. La escritora lo hace utilizando un estilo directo y mordaz, con un tono agudo y punzante. Anzaldúa habla del destierro, de la tierra perdida donde relata la guerra entre los Estado Unidos y México, haciendo hincapié a la usurpación de tierras que siempre pertenecieron a los mexicanos y les prometieron devolver luego de firmar el Tratado de Guadalupe Hidalgo, algo que los anglos jamás respetaron. Esto trajo como consecuencia que muchos mexicanos regresaran a México y muchos otros se quedaran en el espacio fronterizo donde sufrieron el sojuzgamiento y la supremacía del blanco.

“Con el destierro y el exilio fuimos desuñados, destroncados, destripados” (p.8).

Fronteras sexuales

En *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Anzaldúa en su condición de lesbiana, relata la desigualdad sexual y de género que experimenta dentro y fuera de su comunidad al crecer en el *Magic Valley* de Texas en los años 50. En el capítulo “Movimientos de Rebeldía y las Culturas Que Traicionan”, la escritora describe la respuesta homofóbica de su propia comunidad frente al homosexual, indaga también sobre la naturaleza opresiva de la cultura chicano-mexicano, su relación con los homosexuales y lesbianas y asimismo aboga a una nueva conciencia, una que conduzca a desatar las estructuras impuestas a la sexualidad chicana. El lesbianismo en particular, es ofensivo para la cultura patriarcal chicana por lo que significa. Anzaldúa (1987) remarca, “*For the lesbian of color, the ultimate rebellion she can make against her native culture is through her sexual behavior. She goes against two moral prohibitions: sexuality and homosexuality*”⁷ (p.19).

Asimismo, al escribir acerca de su experiencia lésbica y vivir abiertamente como tal, la escritora sirve como un modelo a seguir y como forma alternativa de existencia sexual. Alejarse del camino tradicional de obediencia, lealtad, pureza, abnegación propia y modestia le significó

7 Para la lesbiana de color, la mayor rebeldía que puede tener en contra de su cultura nativa es a través de su comportamiento sexual. Se opone a dos prohibiciones morales: la sexualidad y la homosexualidad.

a Anzaldúa ser discriminada por sus parientes, amigos y por la sociedad misma. De acuerdo a la cultura chicana, una mujer que desafía esta estructura es considerada “*a bad woman*”⁸ (p. 17). Anzaldúa expresa que crecer en el *Magic Valley* de Texas ha sido una experiencia dulce y a la vez amarga, ya que por su orientación sexual ha sido triplemente discriminada, en primer lugar por los hombres machistas, luego por los hombres homofóbicos, y por último por las propias mujeres de la comunidad chicana que han ayudado a perpetuar opresión de género y sexualidad.

Soja define el concepto del *Tercer Lugar* o *Thirdspace* como el espacio donde,

everything comes together...subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history⁹. (1996, p. 84)

Precisamente, esto se ve reflejado en la obra de Anzaldúa, donde para poder hacer frente a las adversidades la escritora ocupa este tercer espacio, que no solo es geográfico y delimitado por líneas reales que dividen dos territorios, sino también por aquellas fronteras lingüísticas y sexuales que Anzaldúa experimenta como

8 una mala mujer

9 todo confluye... subjetividad y objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocido y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferencial, la estructura y el organismo, mente y cuerpo, los consciente y lo inconsciente, los disciplinar y los transdisciplinar, la vida de todos los días y la historia sin fin.

una guerra interna, una lucha de límites, un choque y colisión cultural que determinan su identidad chicana.

Conclusión

Se demuestra entonces, que en *Borderlands/la Frontera: The New Mestiza*, la construcción de la identidad de Gloria Evangelina Anzaldúa está claramente cimentada en tres pilares fundamentales: las fronteras lingüísticas, geográficas y sexuales, límites que no solo implican una identidad espacial sino también una identidad cultural, espacios imaginados que son testigos de la reivindicación del poder ejercido por una autoridad que designa quiénes son *los de afuera, los extranjeros, los otros*, reforzando las fronteras binarias de identidad.

Estos tres pilares determinan la identidad chicana de Anzaldúa y representan no solo un dolor latente sino también una transformación personal. Anzaldúa profundiza el concepto de frontera, "*the psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch*"¹⁰ (p.19).

Asimismo, es interesante destacar que la culminación de esta obra es su concepto *de la conciencia de la nueva mestiza*, un estado mental que surge de su experiencia

¹⁰ Las fronteras psicológicas, sexuales y espirituales están físicamente presentes donde dos o más culturas confluyen, donde personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio, donde la clase trabajadora, media y alta se ponen en contacto.

de vida como mestiza y de la supervivencia en la frontera entre los Estados Unidos y México. Anzaldúa explica que ser mestiza implica tener una herencia española e indígena, pero en realidad tiene una connotación más profunda: significa no solo una amalgama de culturas, también supone ideas dispares y una orientación sexual diferente. Con un tono punzante y un estilo irónico, en *Borderlands*, Anzaldúa aprende a moverse en ese *Thirdspace* al que Soja hace referencia, donde se aprende a resistir en ese espacio entre la subjetividad y la objetividad, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo real y lo imaginario. Tal como la escritora aclara, “La mestiza *undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war. The coming together of two self-consistent but habitually incompatible frames of reference causes un choque, a cultural collision*”¹¹ (p. 78).

En efecto, estos espacios fronterizos implican una historia y una geografía de opresión y dominio, espacios de luchas en contra del racismo, sexismo y explotación de la lengua. Anzaldúa construye una identidad fortalecida que aboga por un logro de una consciencia colectiva chicana que no solo le permite alzar su voz frente al avasallamiento y sumisión del blanco de origen anglosajón sino también en defensa de los derechos de su propia cultura.

11 sufre una lucha entre la sangre, las fronteras y una guerra interna. La confluencia de dos marcos de referencia auto-consistentes pero normalmente incompatibles causa un choque, una colisión cultural.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. E. (1987). *Borderlands/ La Frontera; The New Mestiza*. San Francisco, SN: Aunt Lute Books.
- Barnard, I. (1997). Gloria Anzaldúa's Queer Mestisaje. *MELUS: The Journal of the Society for the Multi-Ethnic Literature of the United States*, 22, 35-53. <http://www.jstor.org/stable/468079>
- Coonrod Martinez, E. (2002). Crossing Gender Borders: Sexual Relations and Chicana Artistic Identity. *MELUS*, 27(1), 131-148. <http://www.jstor.org/stable/3250640>
- Elenes, A. (1997). Reclaiming the Borderlands: Chicana/o Identity, Difference, and Critical Pedagogy. *Educational Theory*, 47(3), 359-375.
- Fares, G. (2010). Los Estudios Fronterizos y sus Descontentos: Un Manifiesto Posicional. En: N. Hochman (Ed.), *Pensar el Afuera* (pp.81 -102). Mar del Plata: Kazak Ediciones.
- Hartley, G. (2010). "Matriz sin tumba": The Trash Goddess and the Healing Matrix of Gloria Anzaldúa's Reclaimed Womb. *MELUS*, 35(3), 41-61. <http://www.jstor.org/stable/25750714>
- Herrera-sobek, M. (2006). Gloria Anzaldúa: Place, Race, Language, and Sexuality in the Magic Valley. *PMLA: Modern Language Association*, 121 (1), 266-271. <http://www.jstor.org/stable/25486304>
- Joysmith, C. (2011). Anzaldúa's Bordercrossing into Mexico. *The University of Chicago Press*. 37 (2), 46-52. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/660175>.
- Mignolo, W. D. (1996). Linguistic maps, literary geographies, and cultural landscapes: Languages, languaging, and (trans)nationalism. *Modern Language Quarterly*, 57 (2), 181-196.
- Martín, L. M. (2014). Borderlands/La Frontera de Gloria Anzaldúa: la construcción de una nueva conciencia y el relato de la Historia. *Espacios*. (pp. 135-139).
- Reuman, A. E. (2000). Coming Into Play: An Interview with Gloria Anzaldúa. *MELUS: Trinity College Contemporary Chicana*, 25 (2), 3-45. <http://www.jstor.org/stable/468217>
- Soja, E. (1996). *Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Balckwell.
- Yarbo-Bejarano, I. (1994). Gloria Anzaldúa's Borderlands/La frontera: Cultural Studies, "Difference," and the Non-Unitary Subject. *Cultural Critique*, 28, 5-28. <http://www.jstor.org/stable/1354508>.

Voz e Identidad en el cuento “Woman Hollering Creek” de Sandra Cisneros

Gloria del Valle Martínez

Universidad Nacional de Cuyo

lolimartinezoliva@gmail.com

Introducción

Este trabajo se propone estudiar la construcción de la identidad del personaje femenino chicano en el contexto de la frontera en “Woman Hollering Creek”¹ de Sandra Cisneros. Entiéndase por frontera no solo un borde geográfico, sino también una frontera psicológica, social, cultural y genérica, lo que coloca a la mujer chicana en una situación de opresión y consecuente quiebre de la identidad. La mujer en el margen parece no encontrar equilibrio al relacionarse con su entorno. No obstante, esta mujer latina muestra entereza y es capaz de reconstruir la propia identidad y evolucionar positivamente hacia un ser íntegro capaz de moverse desde la frontera hacia su propio centro, lo que puede leerse en “Woman Hollering Creek”.

¹ Este cuento pertenece a la colección de Sandra Cisneros titulada *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York, Vintage Contemporaries, 1991.

Hipótesis de Trabajo

Se postula como hipótesis que "Woman Hollering Creek" presenta un proceso de crecimiento personal del personaje femenino protagonista, que puede ser considerado como la recreación literaria del desarrollo, tanto psicológico como emocional, de la mujer chicana, proceso que puede ser entendido como la reconstrucción de la propia identidad. Se postula como variable de análisis la capacidad de la protagonista femenina de expresarse, y de reaccionar, frente a situaciones en las que el margen entra en juego.

Se plantearon como objetivos de este trabajo de investigación demostrar la influencia de la frontera y sus percepciones en la formación de la identidad del personaje femenino del cuento titulado "Woman Hollering Creek" de Sandra Cisneros; comprobar que la protagonista femenina del cuento "Woman Hollering Creek" de Sandra Cisneros sufre un proceso de crecimiento personal con respecto a la percepción que ella tienen de sí misma como mujer en el margen social, cultural y genérico; y por último, estudiar el proceso de construcción de la identidad de la mujer desde víctima pasiva de la marginación del sistema hasta agente activo de su propia superación.

Teoría de la Frontera

La problemática que han generado las fronteras ha derivado en lo que hoy se conoce como Teoría de la Frontera y Johnson y Michaelson (1997) manifiestan que

es la frontera México-estadounidense la cuna de los estudios de la frontera y su análisis. La idea de frontera o de ámbitos fronterizos se ha extendido, además, para incluir todo tipo de espacio psíquico o geográfico de los cuales puedan emerger cuestiones relacionadas con problemas limítrofes, por lo que los estudios abarcan también, entre otras cosas, la frontera entre Estados Unidos y Canadá, los regionalismos y divisiones dentro de la sociedad estadounidense, y la experiencia de los inmigrantes.

Aunque en la literatura y cultura chicanas la articulación teórica del concepto de frontera comenzó con la imposición de un límite artificial entre México y Estados Unidos en 1848, la frontera no es siempre una línea geográfica, sino un lugar de constante interacción, como afirma Gloria Anzaldúa:

The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present whenever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle, upper classes touch.² (Anzaldúa, 1999, prefacio)

Jesús Benito y Ana María Manzananas (2002b) explican que la imagen de la frontera cobra significado no solo cuando se la considera una línea física, sino también cuando se la descentraliza y se la libera de la noción de espacio para

2 Las fronteras psicológicas, sexuales y espirituales no son una característica particular solo de la región sudoeste de los Estados Unidos. De hecho, las Fronteras están físicamente presentes cuando dos o más culturas se limitan entre sí, en lugares donde personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio, donde las clases bajas, medias, altas se rozan.

incluir nociones de sexo, clase, género, etnicidad, identidad y comunidad (p.2). En este sentido, cruzar la frontera no es el paso de un cuerpo físico hacia "otro" espacio nacional protegido, sino más bien un encuentro constante y potencialmente creativo donde las diferencias se encuentran e interactúan. Las fronteras, por lo tanto, engendran zonas fronterizas, o sea umbrales que dan lugar al mestizaje, y a la hibridez racial y cultural. Los dos términos, entonces, explican Benito y Manzanitas, se implican el uno al otro: la existencia de la frontera, por más delgada y demarcada que sea su línea, requiere de su propia negación, las zonas fronterizas. Obviamente, diferentes formas de comunicación se desarrollan y emergen de estos intercambios en el cruce de la frontera:

Mary Louise Pratt's term "contact zones" is extremely illuminating to focus on these dialogues. "I use the term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today"³. (como se citó en Benito & Manzanitas, 2002b, p. 4)

La literatura, por lo tanto, registra los encuentros y choques entre culturas, razas y clases. Así pues, los encuentros en la frontera mexicano-estadounidense como así también la interacción implícita en estas zonas

3 El término "zonas de contacto" usado por Mary Louise Pratt es sumamente esclarecedor cuando nos enfocamos en estos diálogos. Pratt explica que usa esta locución para referirse a aquellos espacios sociales donde las culturas se encuentran, chocan o luchan entre sí, con frecuencia en contextos de relaciones de poder altamente asimétricas, tales como el colonialismo, la esclavitud, o las secuelas que estos períodos han dejado, como se ve en muchas partes del mundo en la actualidad.

fronterizas se manifiestan en la literatura chicana, como se ve en la obra literaria de Sandra Cisneros.

Además, en la colección de cuentos titulada *Woman Hollering Creek and Other Stories* en general y en el cuento “Woman Hollering Creek” en particular emergen cuestiones relacionadas con el género, por lo que también se tendrá en cuenta la crítica feminista para comprender y analizar el personaje femenino del cuento. A este respecto resultan bastante esclarecedores los postulados realizados por Lois Tyson (1999, cap. 4) quien plantea que ampliamente definida, la crítica feminista examina los modos en que la literatura, y otras producciones culturales, enfatizan o minimizan las opresiones económicas, políticas, sociales y psicológicas de las mujeres. Y explica cómo funciona toda sociedad patriarcal en la que:

The norms and values of *patriarchy* can be defined, in short, as any culture that privileges men by promoting traditional gender roles. *Traditional gender roles* cast men as rational, strong, protective, and decisive; they cast women as emotional (irrational), weak, nurturing, and submissive.⁴ (Tyson, 1999, cap. 4)

Estos roles de género han sido usados exitosamente para justificar ciertas inequidades, las cuales todavía ocurren hoy en día, según Tyson; tal es el caso de excluir a las mujeres del acceso igualitario al liderazgo y posiciones de

4 Resumiendo, las normas y valores del *patriarcado* se definen como cualquier cultura que privilegie a los hombres al promover los roles de género tradicionales. *Los roles de género tradicionales* muestran a los hombres como racionales, fuertes, protectores y decididos; y muestran a las mujeres como emocionales (irracionales), débiles, propensas a la crianza y sumisas.

toma de decisiones en la familia, al igual que en la política, el mundo académico y el corporativo; del sueldo que reciben los hombres que es mayor que el de las mujeres, incluso por realizar el mismo trabajo, si es que las mujeres pueden conseguir dicho trabajo; o el de convencerlas de que no son aptas para carreras en áreas como las matemáticas y la ingeniería.

Las feministas opinan que la creencia de que los hombres son superiores a las mujeres ha sido usada para justificar y mantener el monopolio masculino en posiciones de poder económico, político y social, o sea, para mantener a la mujer despojada de poder, al negarles los medios educacionales y ocupacionales para obtener poder económico, político y social. Tyson (1999) afirma: "*The point here is fairly simple: patriarchy continually exerts forces that undermine women's self-confidence and assertiveness, then points to the absence of these qualities as proof that women are naturally, and therefore correctly, self-effacing and submissive*".⁵ (cap. 4)

En conclusión, de acuerdo con la crítica feminista, el patriarcado oprime a la mujer económica, política, social y psicológicamente. La ideología patriarcal es el medio primario por el cual se mantiene esa opresión. En cada ámbito donde reina el patriarcado la mujer es vista como la *otra*; es marginada; definida en relación a su diferencia con respecto a normas y valores masculinos, lo que

⁵ La cuestión acá es bastante simple: el patriarcado ejerce permanentemente fuerzas que debilitan la confianza y la seguridad en sí mismas de las mujeres, y luego toma la ausencia de estas cualidades como prueba de que las mujeres son naturalmente, y por lo tanto, de forma correcta, retraídas y sumisas.

significa que es definida por aquello que supuestamente el hombre tiene y que ella carece.

“Woman Hollering Creek”

El cuento “Woman Hollering Creek” tiene como protagonista a Cleófilas Enriqueta DeLeón Hernández, quien reside con su padre y sus seis hermanos en un pueblo mexicano cercano a la frontera México-estadounidense. Cleófilas parece hacer realidad su propio cuento de hadas cuando contrae matrimonio con Juan Pedro Martínez Sánchez, residente del “otro lado”, y se muda a los Estados Unidos. Sin embargo, las cosas no suceden como la joven siempre ha soñado. Con un niño en su regazo y otro en camino, Cleófilas es víctima del abuso de su marido prácticamente a diario. Finalmente, la mujer mexicana decide escapar.

Siguiendo el método retórico⁶, se ha dividido el cuento en tres bloques temáticos. En el primero, Cleófilas, que ya ha sido mamá de Pedrito, el primer hijo del matrimonio, rememora con nostalgia su soltería y su ilusión de un amor verdadero, que están marcados por un gran idealismo. El segundo panel temático relata la vida de

6 Para analizar el cuento de Cisneros se utilizará el método retórico que está basado en una concepción simbólico-espacial de la realidad. Esto es un análisis que no toma los principios narrativos estrictamente, sino que se enfoca en la distribución de temas o paneles temáticos dentro del cuento. La literatura de fronteras escapa a las formas tradicionales de la narrativa y toma elementos de otros géneros literarios, como la poesía y el teatro, por lo que es pertinente considerar la “vida escénica” del personaje, es decir tener en cuenta su espacio y su manera de expresarse. El método retórico ha sido explicado por Mary Douglas quien sostiene que la mente humana opera de acuerdo con un patrón de composición estableciendo paralelismos todo el tiempo. Las características típicas de los textos anillados, tales como simetría, equilibrio, proporción y repetición, tienen que ver no solo con el modo en que trabaja el cerebro sino también con la estructura del lenguaje y la gramática.

casada de Cleófilas que está caracterizada por el abuso que acepta pasivamente a la vez que transita un proceso de crecimiento interior. Por último, el panel final y el más importante, muestra la reacción. Cleófilas se revela frente a la actitud abusiva de su cónyuge.

Los tres paneles se pueden graficar de la siguiente manera:

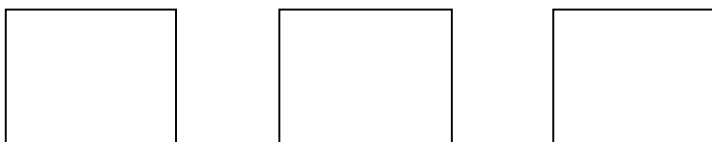


Figura 1. Nostalgia/Idealismo Abuso/Pasividad/Crecimiento Interior Reacción/Liberación

En el bloque temático inicial,⁷ entonces, Cleófilas nostálgicamente recuerda los acontecimientos que la han llevado a su condición actual, la de esposa y madre en una tierra extranjera. El panel comienza con la joven que rememora el día en que su padre le da su consentimiento a Juan Pedro, su prometido, para que la tome como legítima esposa y la posterior boda después de la cual la joven mexicana emprende un viaje que la llevará por varias millas de caminos polvorientos y por tantos otros de pavimento al cruce fronterizo y de allí a Seguin, un pueblo en el "otro lado" (Cisneros, 1991, p.43)

Cuando Cleófilas cruza la frontera México-estadounidense por primera vez es una joven idealista que inspirada en sus sueños de juventud traspasa el borde geográfico en busca de la concreción de todos sus anhelos.

7 Cisneros, 1991, pp.43-47, secciones 1- 4.

Esto se ve claramente en las dos secciones centrales en este bloque temático que se erigen como paralelos en los que se muestran las dos aristas del idealismo inicial de Cleófilas. Por un lado, busca aquello que siempre la ha desvelado y por lo que siempre ha permanecido expectante, simplemente pasión:

But what Cleófilas has been waiting for, has been whispering and sighing and giggling for, [...] is passion [...] in its purest crystalline essence. The kind the books and songs and telenovelas describe when one finds, finally, the great love of one's life, and does whatever one can, must do, at whatever the cost.⁸ (Cisneros, 1991, p.44)

Y por otra parte, la joven augura que esta nueva etapa de su vida al otro lado de la frontera tendrá todas las características del “sueño americano”. Su inminente matrimonio la sacará de una Monclova monótona y aburrida donde “*there isn't much to do*”⁹ (p.44) para llevarla a Seguí, “*far away and lovely. Not like Monclova. Coahuila. Ugly.*”¹⁰ (p. 45). Aquí el país vecino se erige como un gran Papá Noel que trae en su bolsa el sueño hecho realidad:

Seguí, Tejas. A nice sterling ring to it. The tinkle of money. She would get to wear outfits like the women on the tele, like Lucía Mendez. And have a lovely house, [...].

8 Pero lo que Cleófilas ha estado esperando, por lo que ha susurrado y suspirado y reído tontamente, [...] es pasión [...] en su más pura y cristalina esencia. Del tipo que los libros y las canciones y las telenovelas describen cuando una encuentra, al fin, el gran amor de su vida, y hace todo lo que pueda, o deba hacer, a cualquier costo.

9 [...] no hay mucho para hacer [...]

10 [...] lejana y bella. No como Monclova. Coahuila. Fea.

And later on, add maybe a room or two for the children.
May they be blessed with many.¹¹ (p. 45)

En estos dos segmentos paralelos dentro del panel inicial también aparece la telenovela que le ha dado forma y color al idealismo de Cleófilas. A través de los episodios la joven mexicana ha tejido la telaraña de su cuento de hadas donde la pasión, el amor, y el dolor- todo por amor- son los hilos principales que le dan sustento:

Tú o Nadie. "You or No One." The title of the current favorite telenovela. The beautiful Lucía Méndez having to put up with all kinds of hardships of the heart, separation and betrayal, and loving, always loving no matter what, because that is the most important thing, [...]. You or no one. Because to suffer for love is good. The pain all sweet somehow. In the end.¹² (p. 45)

Además, en el bloque inicial se presenta a "La Gritona", el arroyo que corre detrás de la casa, en dos secciones paralelas que coinciden con las secciones 1 y 4 en este panel delimitadas en el texto del cuento por la autora, que enmarcan el idealismo de Cleófilas. El arroyo, que de hecho le ha dado el nombre a la obra de Cisneros- *Woman Hollering Creek*- se erige como el elemento más emblemático no solo de este cuento sino de toda la colección. Primero, aparece la imagen de la joven sentada al borde del riachuelo, "[...] when she and Juan Pedrito sat

11 Seguí, Tejas. El sonido agradable de lo invaluable. El tintineo del dinero. Podría vestir como las mujeres de la tele, como Lucía Méndez. Y tener una hermosa casa, [...]. Y después quizás agregar una o dos habitaciones para los niños. Que Dios los bendiga con muchos.

12 *Tú o Nadie*. El título de su actual telenovela favorita. La bella Lucía Méndez que tenía que lidiar con todo tipo de penurias del corazón, separación y traición, y amando. Siempre amando a pesar de todo, porque eso es lo más importante, [...]. *Tú o nadie*. Porque sufrir por amor es bueno. El dolor de alguna manera es dulce. Al final.

by the creek's edge"¹³ (p.43). Aquí, la corriente de agua simboliza aquello que Cleófilas debe traspasar para lograr su crecimiento personal. The "*creek's edge*" representa su propio borde; es la frontera que la joven mexicana deberá cruzar para convertirse en mujer íntegra. Segundo, el nombre del arroyo- La Gritona o *Woman Hollering Creek* – simboliza todo lo que la mujer ya no podrá ni deberá callar en el proceso de búsqueda de su propia identidad. De hecho, La Gritona es el elemento que predice la reacción de Cleófilas al final del cuento. Por todo esto, el arroyuelo provoca una total fascinación en la joven cual si fuera un hechizo del que no puede escapar: "*How could Cleófilas explain [...] why the name Woman Hollering Creek fascinated her*"¹⁴ (p.46).

También, al final de este primer panel temático se hace mención de las dos vecinas de Cleófilas: "[...] *there were the neighbor ladies, one on either side of the house they rented near the arroyo. The woman Soledad on the left, the woman Dolores on the right*" ¹⁵(p.46). Acá nuevamente hay un simbolismo. Los nombres Soledad y Dolores reflejan lo que Cleófilas sufre en una tierra extranjera y junto a un marido abusivo. Las mujeres son el espejo cuyo reflejo muestra en lo que la joven mexicana se convertirá si no logra reaccionar. El nombre del arroyo que representa la liberación ha quedado en el olvido para las dos mujeres:

The neighbor ladies, Soledad, Dolores, they might've known once the name of the arroyo before it turned

13 [...] cuando ella y Pedrito se sentaban al borde del arroyo.

14 Cómo podía explicar [...] por qué el nombre La Gritona le fascinaba.

15 [...] estaban las vecinas, una a cada lado de la casa que habían rentado cerca del arroyo. La mujer Soledad a la izquierda, la mujer Dolores a la derecha.

English but they did not know now. They were too busy remembering the men who had left through either choice or circumstance and would never come back.¹⁶ (p. 47)

Sin embargo, Cleófilas cuando emprende su viaje y cruza el puente del arroyo por primera vez, éste no pasa inadvertido para ella como tampoco las posibles razones por las cuales la Gritona habría pronunciado su grito:

Pain or rage, Cleófilas wondered when she drove over the bridge for the first time as a newlywed and Juan Pedro had pointed it out. La Gritona, he had said, and she had laughed. Such a funny name for a creek so pretty and full of happily ever after.¹⁷ (p. 47)

Para lograr una comprensión más clara de los segmentos paralelos dentro del panel inicial, se incluye el siguiente gráfico:¹⁸

Idealismo

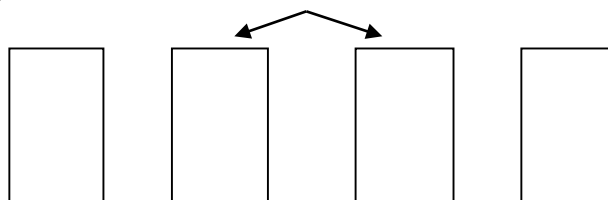


Figura 2. La Llorona Pasión Sueño Americano La Llorona

16 Las vecinas, Soledad, Dolores, alguna vez deben haber conocido el nombre del arroyo antes de que se cambiara al inglés pero ahora no sabían. Estaban demasiado ocupadas recordando a los hombres que las habían dejado ya sea por elección o por las circunstancias y que nunca regresarían.

17 Dolor o furia, se preguntó Cleófilas cuando pasó por el puente la primera vez como recién casada y Juan Pedro se lo había señalado. *La Gritona*, había dicho, y ella se había reído. Qué nombre tan raro para un arroyo tan bonito y lleno de felices para siempre.

18 En el gráfico cada uno de los segmentos coincide con las cuatro secciones marcadas en el texto por Sandra Cisneros al comienzo del cuento y que conforman el primer bloque temático.

El segundo cuadro temático¹⁹ de “Woman Hollering Creek” coloca al lector de lleno en la vida de casada de Cleófilas y sin más, en el abuso que sufre, frente al cual queda perpleja y sin capacidad de reacción:

The first time she had been so surprised she didn't cry out or try to defend herself. She had always said she would strike back if a man, any man, were to strike her.

But when the moment came, and he slapped her once, and then again, and again, until the lip split and bled an orchid of blood, she didn't fight back, she didn't break into tears, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the telenovelas.²⁰ (Cisneros, 1991, p. 47)

Aquí el elemento de análisis más importante es el silencio. “Woman Hollering Creek” muestra a una mujer incapaz de reaccionar:

[...] when they were barely man and wife, she had been so stunned, it left her speechless, motionless, numb. She had done nothing but reach up to the heat on her mouth and stare at the blood on her hand as if even then she didn't understand.

She could think of nothing to say, said nothing. [...] ²¹ (p.48)

19 Cisneros, 1991, pp.47-53, secciones 5-9.

20 La primera vez la había tomado tan de sorpresa que no gritó ni trató de defenderse. Siempre había dicho que se defendería si algún hombre, cualquier hombre, la golpeará. Pero cuando llegó el momento, y él le pegó una vez, y luego de nuevo, y de nuevo, hasta que el labio se le partió y comenzó a sangrar una orquídea de sangre, no se defendió, no derramó ni una lágrima, no se escapó como imaginó que haría cuando veía estas cosas en las telenovelas.

21 [...] cuando apenas estaban casados, ella había estado tan sorprendida que se quedó sin palabras, inmóvil, petrificada. No había hecho nada sino simplemente se había tocado la boca

Sin embargo, este es un silencio contenido que anticipa una pronta reacción. En ambas citas aparece la imagen de la sangre y en la primera, la conjunción de ésta con la orquídea que hablan de una femineidad intensa. Todo esto predice la revelación de una mujer apasionada que es capaz de traspasar su propia frontera y erigirse en su propio centro con integridad.

La imagen de Cleófilas en actitud circunspecta y silenciosa aparece a lo largo de todo el panel temático. También se ve acá la rosa de papel que Cleófilas alberga en su mano que acompaña el profundo silencio en el que Cleófilas vive su matrimonio y que simboliza la exquisitez de su femineidad. La flor de papel anticipa que esta mujer está callada pero no muerta. La imagen floral revela que Cleófilas en su mutismo piensa y en ese silencio se va gestando un crecimiento interior que la llevará a la reacción. Después, las rosas se mencionan junto a la luna y el arroyo: "[...] roses or the moon floating pearly over the arroyo, [...]"²² (p.49). La unión de la rosa y la luna perlada ofrece una fuerte imagen de femineidad y el agua que fluye trae reminiscencias de purificación y liberación. Todo en su conjunto contribuye al simbolismo en "Woman Hollering Creek" que muestra a la mujer que a pesar de su circunstancia no sucumbe.

De hecho, el segundo panel marca una transición entre el idealismo de la joven Cleófilas y la mujer madura del último cuadro temático puesto que la protagonista desde

caliente y se había quedado mirando la sangre en su mano como si aun entonces no pudiera entender.

No podía pensar en nada para decir, no dijo nada. [...]

22 [...] las rosas o la luna que flotaba como una perla sobre el arroyo, [...].

su silencio comienza a vislumbrar la realidad. Esto se ve también en relación al sueño americano, el cual se hace presente en este bloque, pero de forma antitética con respecto al primer panel del cuento. Mientras que en el primero, Según se manifestaba como *“far away and lovely [...] a nice sterling ring to it. The tinkle of Money, [where] she would get to wear outfits like the women on the tele,”*²³ (p. 45) en el segundo, el sueño se ha desmoronado. Cleófilas piensa en su pueblo natal y reflexiona:

The town of gossips. The town of dust and despair. Which she has traded for this town of gossips. This town of dust, despair. Houses farther apart, though no more privacy because of it. No leafy zócalo in the center of the town, though the murmur of the talk is clear enough all the same. No huddled whispering on the church steps each Sunday. Because here the whispering begins at sunset at the ice house instead.²⁴ (p.50)

Cleófilas ha realizado su propio análisis de la ciudad en la que vive y se da cuenta de su falta de posibilidades las cuales quedan reducidas al polvo y la desesperación. Además, concluye que el diseño de los modernos centros urbanos estadounidenses circunscribe a aquellas mujeres a las que no se les permite manejar o que no poseen medio de movilidad a los confines de su casa. La mujer queda recluida con oportunidades nulas de crecimiento

23 Según, Tejas. El sonido agradable de lo invaluable. El tintineo del dinero [donde] podría vestir como las mujeres de la tele.

24 El pueblo del cotilleo. El pueblo del polvo y la desesperación. Que ella había cambiado por este pueblo del cotilleo. Este pueblo de polvo, desesperación. Las casas quizás más alejadas las unas de las otras, pero no por ello con más privacidad. No hay un zócalo frondoso en el centro del pueblo, aunque el murmullo de las conversaciones es igualmente claro. No hay susurros acallados en los escalones de la iglesia los domingos. Porque acá los susurros comienzan al atardecer en la casa de hielo.

personal: *"Nothing one could walk to, at any rate. Because the houses here are built so that you have to depend on husbands. Or you stay home. Or you drive"* ²⁵(p. 50).

En este proceso de "darse cuenta", Cleófilas también comprende que su vida pareciera ser una telenovela donde los episodios se hacen más tristes con el pasar del tiempo sin el mínimo augurio de un final feliz. No escapa a su entendimiento que los periódicos locales se encuentran llenos de historias de mujeres muertas como consecuencia de la violencia masculina:

[...] It seemed the newspapers were full of such stories. This woman found on the side of the interstate. This one pushed from a moving car. This one's cadaver, this one unconscious, this one beaten blue. Her ex-husband, her husband, her lover, her father, her brother, her uncle, her friend, her co-worker. Always. The same grisly news in the pages of the dailies. ²⁶(p. 52)

Por último, el punto de análisis más importante es el arroyo. Este elemento que se repite a lo largo de toda la sección, y de hecho de todo el cuento, aquí se erige como pieza fundamental en el proceso de crecimiento personal y consecuente liberación de Cleófilas. Esta joven abusada, desde su silencio, analiza sus opciones que se reducen a una vida de soledad y dolor, simbolizados por el nombre de las vecinas, o a salir de su letargo y traspasar su sórdida

25 No hay nada a donde una pueda ir en ningún momento. Porque las ciudades acá están construidas para que dependas de tu marido. O te quedas en casa. O manejas un automóvil.
26 Parecía que los periódicos estaban llenos de estas historias. Esta mujer hallada al costado de la interestatal. Esta otra empujada desde un automóvil en movimiento. Esta un cadáver, otra inconsciente, aquella golpeada hasta dejarla morada. Su ex marido, su marido, su amante, su padre, su hermano, su tío, su amigo, su compañero de trabajo. Siempre. Las mismas noticias espeluznantes en las páginas de los diarios.

realidad en busca de un cambio, representado por el arroyo: *“There is no place to go. Unless one counts the neighbor ladies. Soledad on one side, Dolores on the other. Or the creek”*²⁷ (p. 51).

Desde el primer momento, cuando emprende su viaje y pisa tierra estadounidense, el arroyo no pasa desapercibido para Cleófilas. En aquel entonces Pedro había mencionado su nombre, “La Gritona” (p. 47), y ella entre risas había pensado *“such a funny name for a creek so pretty and full of happily ever after.”*²⁸ Con el arroyuelo detrás de su casa su fascinación por esa corriente ha crecido y se le hace difícil explicar *“why the name Woman Hollering fascinated her”*²⁹ (p.46) Y a pesar de las advertencias de las vecinas que piensan que no es bueno ni para ella ni para el bebé acercarse al riachuelo, Cleófilas ha adquirido el hábito de realizar paseos nocturnos que terminan en el arroyo en cuyo borde se sienta y medita: *“[...] if something as quiet as this drives a woman to the darkness under the trees”*³⁰ (p. 51). Posteriormente, con la llegada de la primavera el charco barroso se convierte en una corriente de agua viva, con voz propia y Cleófilas siente que esa voz la llama directamente a ella. La Llorona adquiere toda su fuerza y se enviste absolutamente del tenor emblemático que posee toda la obra literaria en la que se inserta el cuento

27 No hay a dónde ir. Al menos que una cuente a las vecinas. Soledad de un lado, Dolores del otro. O el arroyo.

28 Qué nombre tan raro para un arroyo tan bonito y lleno de felices para siempre.

29 Por qué el nombre La Llorona le fascinaba.

30 [...] si algo tan silencioso como esto lleva a una mujer a la oscuridad debajo de los árboles.

que ciertamente Cisneros ha titulado *Woman Hollering Creek* y que adquiere significado pleno en este relato.

Finalmente, el tercer bloque temático³¹ muestra la resolución. Todo el proceso de vislumbramiento que esta mujer experimenta en el silencio genera el cambio. Cleófilas deja atrás tanto el idealismo de aquella joven que cruza la frontera en busca del sueño americano junto a su flamante cónyuge como la pasividad con que soporta el flagelo del abuso al que éste la somete y se convierte en una mujer que reacciona.

Su segundo embarazo trae consigo una puerta de escape para la mexicana quien no duda en traspasarla. Cleófilas sale de su mutismo y le pide a Juan Pedro con insistencia que la lleve al hospital para su control prenatal tal como lo ha sugerido el médico. A pesar de la promesa a su marido de no decir la verdad sobre su cuerpo lleno de moretones, la visita al hospital la llena de ansiedad y expectativa puesto que en su interior Cleófilas sabe que es el momento de poner punto final a su silencio: "*Why is she so anxious? Because*"³² (p.53).

La liberación de la protagonista de este cuento viene de la mano femenina de tres mujeres- Cleofilas misma, Graciela y Felice- que forjan el puente que sacará a la mexicana de su sórdida realidad. En el hospital y cuando Graciela le efectúa el ultrasonido, Cleófilas rompe en llanto y le cuenta a esta extraña sobre el maltrato al que es sometida. Graciela no duda y aunque Juan Pedro se encuentra en la

31 Cisneros, 1991, pp.53-56; tres últimas secciones del cuento.

32 ¿Por qué está tan inquieta? Porque.

habitación contigua, llama a Felice y le dice sobre esta mujer sumida en el abuso y la alienación:

Hijole, Felice! This poor lady's got black-and-blue marks all over. I'm not kidding.

From her husband. Who else? Another one of those brides from across the border. And her family's all in Mexico.

Shit. You think they're going to help her? Give me a break. This lady doesn't even speak English. She hasn't been allowed to call home or write or nothing. That's why I'm calling you.

She needs a ride.³³ (p. 54)

Hay un aspecto relevante en la cita extraída del texto y es que por primera vez en el cuento hay diálogo. De forma implícita subyace la conversación entre Cleófilas y Graciela, que es la más importante, porque indica que la protagonista abusada es capaz de dar un paso desde su marginación y habla. Esto genera otro diálogo, el de Graciela y Felice, quienes traman el escape de Cleófilas. Son tres mujeres que se unen y actúan con rapidez en pos de la libertad de una. Además, esta conversación telefónica cambia el punto de vista del relato. Si bien la narración del cuento en casi su totalidad se realiza en tercera persona pareciera ser Cleófilas quien cuenta su

33 ¡Híjole, Felice! Esta pobre mujer tiene marcas moradas y negras por todo el cuerpo. No es broma.

De su marido. ¿De quién más? Otra más de esas novias del otro lado. Y toda su familia está en México.

¡Mierda! ¿Piensas que la van a ayudar? ¡Por favor! Esta mujer ni siquiera habla inglés. No le han permitido llamar a su casa, ni que escriba, ni nada. Por eso te llamo.

Necesita que alguien la lleve.

propia historia y como tal, carece de un orden cronológico o lógico. Sin embargo, el dialogo entre Graciela y Felice le da realismo a la situación de la mexicana y ubica al lector en la seriedad y urgencia de la misma. Más aún, se confirma la sospecha de Cleófilas de que "*the newspapers were full of such stories*"³⁴(p.52). Ella no es un caso aislado, sino una de tantas "*brides from across the border*"³⁵ (p.54).

Sin embargo, hoy es jueves; un día especial para Cleófilas puesto que ya se encuentra en la "*pick up*" (p. 55) de Felice rumbo a la ciudad de San Antonio para tomar el autobus que la llevará al hogar de su México natal donde "*her parents had never raised a hand to each other or to their children*".³⁶ (p. 47)

Esta comadre, como la había llamado Graciela, "*Que vida, comadre*" (p. 55), ya desde su nombre, Felice, se erige como componente antitético del cuento con respecto a Dolores y Soledad. Felice representa la mujer que ha traspasado el margen para colocarse en su centro y por eso, todo en ella llama la atención de Cleófilas. El hecho de que esta mujer maneje una "*pick up*" y que ésta no pertenezca a su esposo, porque de hecho Felice no tiene esposo, es totalmente inusual para Cleófilas. Ciertamente, el modo de hablar de Felice cuando dice refiriéndose a su camioneta: "*I used to have a Pontiac. Sunbird. But those cars are for viejas. Pussy cars. Now this here is a real car*" (p. 55) es para Cleofilas absolutamente nuevo: "*What kind of talk was that coming*

³⁴ Los diarios estaban llenos de historias como esa.

³⁵ Novias del otro lado de la frontera

³⁶ Sus padres jamás se habían levantado la mano ni a sus hijos.

*from a woman?*³⁷ [she] thought. But then again, Felice was like no woman she'd ever met"³⁸ (pp.55-56).

Por último, en este panel final, el elemento unificador de todo el cuento- el arroyo- emerge con toda la fuerza de su simbolismo para dar forma al grito de liberación de la mujer marginada que ya no puede callar. Primero es Felice que al cruzar el arroyuelo “*let out a yell as loud as any mariachi*³⁹” (p. 55) y le explica a Cleófilas de su hábito de gritar cada vez que atraviesa el puente:

[...] Every time I cross the bridge I do that. Because of the name, you know. Woman Hollering. Pues, I holler. [...]

That's why I like the name of that arroyo. Makes you want to holler like Tarzan, right?⁴⁰ (p. 56)

Pero luego, es su propio grito, el de Cleófilas, que le da el cierre a este magistral cuento de Sandra Cisneros:

Then Felice began laughing again, but it wasn't Felice laughing. It was gurgling out of her own throat, a long ribbon of laughter, like water.⁴¹ (p. 56)

37Gloria Anzaldúa en el capítulo 5 de *Borderlands la Frontera The New Mestiza*, titulado “How to tame a wild tongue,” relata que su niñez estuvo marcada por el dicho popular “En boca cerrada no entran moscas”. [...] *Ser habladora* was to be a gossip and a liar, [...] *muchachitas bien criadas* well-bred girls don't answer back. [...] *Hocicona, repelona, chismosa*, having a big mouth, questioning, carrying tales [were] all signs of being malcriada. (Anzaldúa, 1999, p.76)

38 Solía tener un *Pontiac*. Un *Sunbird*. Pero esos automóviles son para viejas. Carros para zorras. Este sí que es un automóvil de verdad. [...] ¿Qué clase de vocabulario era ese para una mujer?, pensó. Pero Felice no era como ninguna otra mujer que hubiere conocido.

39 [...] dejó escapar un grito tan fuerte como un mariachi.

40 [...] cada vez que cruzo el puente hago esto. Por el nombre, sabes. La Gritona. Pues. Grito. Por eso me gusta el nombre del arroyo. Te hace que quieras gritar como Tarzán, ¿verdad?

41 Luego Felice comenzó a reírse nuevamente, pero no era Felice la que se reía. Era un grito sofocado que salía de su propia garganta, una larga estela de risa, como el agua.

Es aquí, en la emblemática conjunción del viaje, el arroyo y el grito de la mujer latina donde recae el significado más profundo de *Woman Hollering Creek and Other Stories* y en particular del cuento que lleva el mismo nombre.

Conclusión

La división en bloques temáticos para realizar el análisis del cuento como así también la delimitación de elementos paralelos y en casos, antitéticos, permitió un estudio exhaustivo del personaje femenino de "Woman Hollering Creek", y de cómo distintas formas de interacción se van desplegando en las áreas fronterizas. Además, Sandra Cisneros, como autora chicana, muestra claramente que cuando se habla de fronteras no solo se hace referencia a los bordes geográficos y el traspaso de los mismos, sino también a fronteras psicológicas, sociales, culturales y genéricas. Cleófilas emprende un viaje desde México a Seguin, Texas, el cual está cargado de un profundo significado emblemático. Este viaje simboliza el recorrido que esta mujer emprende hacia su propio interior; parte siendo una joven ingenua e idealista, con sueños casi principescos y en su travesía se enfrenta con la cruda realidad del abuso físico, el abandono, y las limitaciones económicas. Cleófilas al cruzar la frontera geográfica también emprende un periplo hacia las tinieblas, desde donde parece no haber punto de retorno. Sin embargo, en ese mundo oscuro y silencioso, esta joven incursiona en su propio espacio interior, no sucumbe y logra emprender el regreso. El viaje hacia "el otro lado" simboliza, entonces, la travesía que esta joven realiza hacia su interior y el proceso de construcción de la identidad; hay una ida y un

regreso y en la trayectoria, Cleófilas logra emitir su grito de liberación y traspasar la frontera de su marginación.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands - La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books.
- Benito, J. y Manzananas A. M. (2002a) Border(lands) and Border Writing: Introductory Essay. En A. Aldama y N. H. Quiñor (Ed.). *Decolonial voices Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Indiana University Press.
- Benito, J., y Manzananas, A. M. (2002b). *Literature and ethnicity in the cultural borderlands*. Rodopi.
- Cisneros, S. (1991). *Woman hollering Creek: And other stories*. Vintage Contemporaries.
- Douglas, M. (2007). *Thinking in circles. An essay on ring composition*. Yale University Press.
- Michaelson, S., & Johnson, D. E. (1997). *Border theory: The limits of cultural politics*. University of Minnesota Press.
- Tyson, L. (1999). *Critical theory today. A user-friendly guide*. Garland Publishing Inc.

El cine Latino en Estados Unidos: un arte del/en el Borde

Gustavo Fares

Lawrence University

gustavo.c.fares@lawrence.edu

Introducción

El presente trabajo propone entender los cambios políticos y culturales relacionados con las minorías en la sociedad norteamericana mediante un examen de las fronteras como regiones físicas y como separaciones imaginadas entre diversas poblaciones. De los productos culturales que estas diversas poblaciones generan estudio el papel que el cine tiene en la representación de áreas, poblaciones, y culturas relacionados con las fronteras, tanto físicas como culturales, que existen en Estados Unidos entre las comunidades de origen latino, y el resto de la población del país.

El cine Latino en Estados Unidos: un arte del/en el Borde

El Cine y los Estudios Fronterizos (Border Studies)

En una presentación reciente en Lawrence University, el novelista Salman Rushdie describió su viaje en los años '60

del siglo XX de Londres a Mumbai como una empresa donde no se notaban, demasiado, las fronteras. Esa misma semana, el Congreso de Estados Unidos debatía la extensión de una barrera física entre la frontera de ese país con México, tema que siguió vigente durante toda la presidencia de Donald Trump (2017-2021). Mientras se hablaba de esos temas, miles de inmigrantes se lanzaron a protestar en las calles para pedir el derecho de convertirse en ciudadanos norteamericanos. Pero aun a pesar de la obvia importancia política y social de la inmigración y de las fronteras que la definen, las áreas fronterizas raramente figuran en la imaginación colectiva cuando se piensa en los Estados Unidos tanto en, como fuera del país. Parecería que esa falta de atención se está acabando, dados los hechos mencionados, los cuales demuestran que grupos y problemas antes marginados están moviéndose al centro del espectro político y cultural. Es claro que, por razones de seguridad, inmigración y económicas, entre otras, las cuestiones fronterizas se han vuelto un tema central en las agendas doméstica e internacional de Estados Unidos. Para entender mejor estos cambios políticos y culturales es necesario examinar las fronteras como regiones físicas, pero, asimismo, como separaciones imaginadas entre diversas poblaciones. Propongo en lo que sigue que una de las mejores maneras de entender estas cuestiones es estudiar las representaciones culturales de estas comunidades. Para ello, me interesa examinar el papel que el cine tiene en la representación de áreas, poblaciones, y productos culturales relacionados con las fronteras, tanto físicas como culturales, que existen en

Estados Unidos entre la población de origen latino, y la del resto del país.

¿Por qué las fronteras?

El diccionario define a la frontera como “una línea que indica un límite”; línea, a su vez, se define como “una formación de gente o de cosas una al lado de la otra.” “Fronteras”, pues, puede entenderse como “una [una formación de gente o de cosas una al lado de la otra] que indica un límite.” Vista de esta manera, puede comprenderse la afirmación, que en principio sería algo descabellada, de que la frontera es imaginada, en el sentido de ser una serie de ideas manifestadas en señales de tipo físico y en sus encarnaciones (patrullas fronterizas, gendarmería, muros, paredes, perros, aduanas, embotellamientos de tráfico, peatones, etc.) que, de maneras diferentes, “territorializan” nuestras existencias y proveen las seguridades y los límites dentro de los cuales habitamos y actuamos.

Se pueden distinguir al menos dos dimensiones de estas fronteras, una con “f” la otra con “F”. Esta última se refiere a los límites territoriales de un estado-nación, mientras que la primera hace mención de otros tipos de límites que vale la pena explorar. Estos últimos, los que se relacionan con la “frontera” con minúscula se hacen presentes en diversos tiempos y espacios siendo paradójicamente diferentes en su ubicación, pero parecidos en sus complejidades y diversidades, marcando los encuentros e interacciones entre áreas que separan y a la vez unen. Eduardo Galeano afirma que tales interacciones al darse

en los límites del mundo, constituyen el sitio donde el sistema muestra su verdadero rostro (Galeano, 1988). Además, las fronteras no son solo creaciones espaciales ya que también se relacionan con el tiempo, que marca sus variaciones y los vuelve fluidos, cambiables. Así, las fronteras pueden ser consideradas no solo espaciales sino también líneas que representan geográficamente el fluir de la historia en un sitio particular y específico. El fluir de la historia en relación a la formación de las naciones-estado se relaciona estrechamente con los movimientos coloniales y post-coloniales y en este aspecto, las fronteras pueden pensarse como restos, remanentes de procesos que presentan las maneras cómo el sistema del nuevo orden se ha constituido. Este sistema que habitamos, y que nos habita, permite que lo estudiemos mediante las historias locales, las mismas que se ven más afectadas por los límites de todo tipo, no solo fronterizos y territoriales y, en tal contexto emerge lo que Mignolo llama “pensamiento fronterizo” (*“border thinking”*), que marca momentos, no solo lugares, donde el imaginario del mundo moderno se quiebra (*“the imaginary of the modern world system cracks”*) (Mignolo, 2000, p. 23). Esta “quiebra”, que permite ver la realidad del sistema político, económico y social del estado más claramente manifestado en áreas fronterizas, también caracteriza zonas que fueron frontera y ya no lo son, las cuales mantienen cierta permeabilidad que más tarde se transfiere a los límites territoriales del país. Ejemplos de fronteras antiguas son líneas como la de Mason-Dixon en Estados Unidos, o la de los fuertes de frontera en la Provincia de Buenos Aires, líneas estrechamente ligadas a las historias locales y nacionales, a la Guerra civil

norteamericana en el caso de Mason-Dixon, a la guerra contra el indígena, en el de la frontera bonaerense.

La Historia, por su parte, define a las fronteras cronológicamente, ya que las mismas se concretizan en el tiempo antes de hacerlo en el terreno, como lo atestigua, por ejemplo, el tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848 que, al poner fin a las hostilidades entre México y Estados Unidos (1845-48), creó en el papel, y más tarde implementó en el terreno, el establecimiento de fronteras nuevas entre ambos países. Además de ser físicas y temporales, las fronteras pueden ser emocionales, como dice Gloria Anzaldúa (1987) en sus escritos acerca de la *new mestiza*. Las áreas de fronteras, para Anzaldúa, no son solo físicas, sino también psicológicas, sexuales, y espirituales, y no se limitan a la geografía donde dos países se encuentran, sino a los encuentros entre gente, ideas, religiones, y culturas diversas. Dice Anzaldúa (1987) que las fronteras aparecen en situaciones de interacción “*whenever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, middle and upper classes touch*”¹ (Preface). En tales ocasiones existen fronteras con “f” y no con “F”, encuentros donde el límite se repite en diversos sitios y momentos, que escapan a líneas institucionales y que pueden experimentarse, por ejemplo, cuando un Haitiano llega a New York, salvando el océano, donde no existen fronteras comunes entre los dos países, solo para

¹ Cada vez que dos o más culturas se tocan, allí donde personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio, donde se tocan las clases baja, media y alta

encontrarlas existencialmente en el nuevo sitio, dentro de Estados Unidos.

Tales ideas, nociones y formaciones imaginadas, pero no por eso menos reales, concretizadas en territorios y encuentros, no son eventos naturales sino culturales y, como tales, tienen historias que se abren a diversas interpretaciones. El papel de las fronteras es a menudo contradictorio: separan el “allá” del “acá”, el “ellos/as” del “nosotros/as”, excluyen a la vez que permiten el paso, y ponen a la gente, territorios y culturas adyacentes. Como no podía ser de otro modo, en Estados Unidos la historia de las fronteras de la nación, así como las relaciones entre sus habitantes, está estrechamente asociada con sus formaciones sociales y culturales, las cuales cambian en el tiempo y en el espacio. El estudio de las fronteras y, específicamente de las culturas que en ellas se desarrollan, incorpora a poblaciones y manifestaciones culturales que, hasta hace relativamente poco tiempo, se veían excluidas del canon académico norteamericano. En el caso de Estados Unidos, tal tipo de estudios, y las disciplinas asociadas con ellos, deben incorporar las poblaciones que, aunque son parte del país ahora, no lo han sido siempre. Ellas incluyen tanto a poblaciones originarias autóctonas, como a poblaciones foráneas (inmigrantes y africanos importados para servir como esclavos), y a pueblos conquistados, como los que habitaban los territorios que hasta 1848 fueron mexicanos.

De estas comunidades, los afro-americanos y los norteamericanos descendientes de latinoamericanos son las numéricamente más importantes. El segmento Latino

de la población proviene en algunos casos de territorios que hoy son norteamericanos, como Puerto Rico y el Sudoeste del país, que hasta 1898 y 1848 respectivamente, no lo habían sido; en otros, de territorios que fueron de facto colonias, como Cuba hasta 1902, o, finalmente, de otros países latinoamericanos. Las nuevas adiciones territoriales, así como la inmigración, han resultado, asimismo, en nuevas adiciones culturales. Las mismas no se hacen de manera uniforme ni se asimilan solo por el hecho de haber sido incorporadas políticamente o territorialmente a las fronteras de la nación-estado. Por el contrario, como reacción a veces a la anexión, a la conquista, o a la inmigración, las culturas incorporadas no siempre se asimilan, sino que reivindican nacimientos e historias paralelas a las del país donde ahora se encuentran, enfatizando rasgos que las distinguen del “*mainstream*” o corriente dominante. Como resultado de las tensiones que las definiciones culturales presentan, la cultura norteamericana no es, por definición casi, uniforme, aunque las agencias sociales y políticas muchas veces quieren hacerla aparecer tal, para justificar la preservación política de la nación (Huntington, 2004).

Diversidad y diferencias

La fundación de la nación y de sus culturas, así como el *modus vivendi* contemporáneo de las mismas, se ve más claramente en sus fronteras, no solo territoriales sino también culturales, en el encuentro de diversas gentes con distintas formaciones en el medio de la sociedad norteamericana. En estos casos, las fronteras no solo separan, sino que comunican, crean áreas que promueven

el intercambio cultural y que traducen los contenidos de una cultura a otra. Esto no implica una fácil convivencia, ni siquiera un entendimiento absoluto. Así lo sugiere Homi Bhabha cuando arguye que es contraproducente tratar de hacer convivir sin conflictos a las diversas culturas dentro de un país, asumiendo que pueden coexistir con facilidad (Bhabha, 1990, p. 209) desde el momento que las culturas no comparten *un* terreno común que les permitiría fácilmente entenderse. En esta, su respuesta desde el punto de vista de un intelectual de color, a *The Satanic Verses* de Rushdie, Bhabha examina la diversidad vis-a-vis la diferencia cultural, para contradecir la idea de que la convivencia de culturas diferentes es sencilla y que tal diversidad es de por si algo bueno, que el país debe alentar a través de políticas sociales y educativas.

Esta creencia no es nueva, pero se ha visto popularizada en las últimas décadas hasta hacerse, en Estados Unidos al menos, un lugar común, aceptando sin mayor crítica que las sociedades democráticas pueden y deben acomodar y promover la diversidad cultural. Bhabha (1990) propone, en cambio, que tal celebración de la diversidad se basa en la idea de que todas las culturas pueden ser vistas como parte de un campo uniforme, de una especie de red cuya estructura es transparente y compartida. Aquí radica la “falla” del razonamiento para Bhabha, ya que esta presunción carece de base real, y además, puede llegar a ocultar rasgos etnocéntricos. Después de todo, es la cultura de sociedades democráticas la que construye la red donde se ubican las otras, y esta presunción de superioridad cultural otorga a la cultura dominante un

papel privilegiado desde el cual examinar a las otras culturas.

Además, la presunción de que culturas diferentes pueden coexistir fácilmente y de que en cierto nivel todas las formas de diversidad cultural pueden ser entendibles en base a un sistema cultural de carácter universal, puede ser peligrosa y limitativa. Peligrosa porque oculta ideologías que se niegan a aceptar las muy reales diferencias entre culturas; limitativa porque, por naturaleza, las culturas no son fácilmente traducibles, y tratar de comprenderlas desde una misma posición empobrece a las culturas en cuestión tanto como a la dominante. La dificultad de traducir culturas da una idea de la inconmensurabilidad, de la carencia de un territorio común compartido, entre culturas diferentes, develando un proyecto inconsciente, y aun consciente en algunos casos, universalista y utópico que trata de acomodar diversas culturas, pretendiendo que pueden coexistir sin problemas y basado en la creencia, en un nivel profundo, de que todas las culturas son más o menos parecidas en tanto pueden ser entendidas en un mismo lenguaje y en una misma sociedad. De manera parecida a Bhabha, José David Saldívar aplica conceptos similares cuando caracteriza a la situación cultural de Norteamérica como algo que no debe necesariamente celebrarse, desde el momento que proviene de fenómenos sociales de opresión (esclavitud, conquista, colonización), que resultaron en el desplazamiento de gentes y en la desterritorialización de sus culturas (Elenes, 2002).

Bhabha y Saldívar trabajan con una concepción de la cultura similar a la de teoría del lenguaje de Walter

Benjamin, para quien la traducción cultural es posible solo si las culturas se entienden no como equivalentes en contenido, sino como actividades significantes y simbólicas, donde el sentido se construye en la línea que separa el significante del significado, de manera similar a lo que sucede en el signo lingüístico de De Saussure. Siguiendo este paralelo lingüístico, es posible afirmar además que, así como el lenguaje no es un sistema completo en sí mismo, tampoco lo es la cultura, que de esta manera deja de ser vista de maneras esencialistas para pasar a ser considerada como una construcción social, resultado de mezclas de elementos diversos y, como tal, de carácter híbrido. Desde esta perspectiva es posible proponer que la traducción cultural es útil, siempre que se entiendan sus limitaciones y el hecho de que, cualquiera sean las culturas en cuestión, habrá elementos híbridos, a pesar de los cuales, o quizás gracias a ellos, son posibles ciertos niveles de comunicación entre culturas diferentes.

Bhabha en especial resalta la importancia de la hibridez como fenómeno que da origen a manifestaciones culturales nuevas, en una posición, que no es ninguna de las dos originales y, como un tercer espacio, posibilita la aparición de algo original, irreconocible en los sistemas iniciales, algo que abre un área donde se hace posible la negociación de sentidos y de sus representaciones (1990, p.211).

Construcciones Culturales Diversas

Pero ¿cómo se construye, cabe preguntarse, este elemento cultural “nuevo”? Y ¿quién lo hace? En el caso de las comunidades Latinas en Estados Unidos, que habitan el territorio del país sin llegar a veces a estar totalmente asimiladas a la cultura dominante, estas preguntas deben además tener en cuenta cuestiones más específicas, como ¿en qué idioma se hace la construcción de estos nuevos elementos? (¿en inglés, castellano, Spanglish?), ¿en qué territorio se lleva a cabo? (¿estas culturas son norteamericanas? ¿Mexicanas? ¿Latinoamericanas? ¿Son culturas desterritorializadas? ¿O el territorio que ahora habitan las modifica de alguna manera? ¿Hay allí un área que podemos llamar *Amexica*? ¿Cuáles son sus orígenes? (¿son estas comunidades y sus culturas de Puerto Rico? ¿México? ¿Cuba? ¿O son ya parte integral de la cultura norteamericana, aunque con diversas facetas de la misma?). Preguntas como estas no tienen respuestas fáciles. Pero si queremos encontrárselas de maneras productivas, es posible hacerlo mediante un estudio de los productos culturales de las comunidades y de sus culturas, estudio que debería ser comparativo, bivalente, y geográfico y ambiental (Robinson).

- Comparativo: debemos estar preparados a examinar ambos lados de las fronteras, tanto culturales como territoriales y sociales, para llegar a tener una idea más exacta de sus culturas y de los productos en que las mismas se expresan. Un ejemplo de esto lo constituye el lazo entre la literatura de Faulkner y el sustrato cultural en que

se basa, que se encuentra no solo en el Sur de Estados Unidos, sino también en el Caribe, que también había sufrido, como el Sur norteamericano, una historia de esclavitud y de racismo. Las fronteras no se tocaban, pero las relaciones entre Estados Unidos y Brasil a través de la literatura transformaban a estos territorios en regiones, histórica y culturalmente, limítrofes. Un estudio de estas características debe incluir las culturas y artefactos de ambos lados de la ecuación, así como las maneras en que las comunidades en cuestión son vistas y representadas por “el otro lado,” y no solo por sí mismas, lo cual, en nuestro caso, significaría tener en cuenta las representaciones de los chicanos y de los norteamericanos en la cultura Latina, pero también en la mexicana y en la norteamericana. Visto así, el análisis comparativo se enriquece y se hace más complejo, ya que se agregan elementos culturales que no siguen siendo invisibles en la sociedad dominante, sino que se hacen evidentes en el entendimiento entre culturas.

- Bivalente: por otro lado, en fronteras territorialmente cercanas como las de Estados Unidos y México, si tomamos como ejemplo el cine del Sudoeste norteamericano como parte de la cultura de este país, debe reconocerse que, en tal posición, está aun hoy en día relativamente marginada; pero, si tomamos el área fronteriza como zona referencial, tal cine ocupa una posición central en la cultura de esa zona. Un análisis

bivalente nos permite ver cómo se ubican los productos culturales en todo el país y en zonas acotadas.

- Geográfico y ambiental: el estudio de los productos culturales, en nuestro caso el cine, debe tomar en cuenta el entorno y contexto geográfico y ambiental al que responden y al cual reflejan y representan, especialmente la geografía de la frontera.

En suma, puede afirmarse que, de manera similar a las nociones abarcadoras de “raza,” “género,” o “nación,” la de “frontera” es una de las grandes narrativas contemporáneas que abarca más de una disciplina en las humanidades y en las ciencias sociales. Teniendo en cuenta su carácter híbrido, tanto política como cultural y económicamente, las zonas fronterizas presentan un particular conjunto de problemas y desafíos, así como de posibilidades, al determinar espacios “terceros”, que generan elementos nuevos, en un ambiente de hibridez cultural. El mismo queda claramente reflejado en los productos culturales relativos a, y originarios de, estas zonas, tanto geográficas como culturales, y que proveen visiones tanto utópicas como realistas, de los nuevos espacios. Propongo que estas nuevas visiones se encarnan en los productos cinematográficos que generan las comunidades Latinas en Estados Unidos y quiero, en lo que sigue, estudiar estos productos desde una perspectiva comparativa, bivalente y geográfica a partir de un panorama histórico de su desarrollo y formación.

Los cines Latinos

En términos generales el así llamado cine “Latino” representa las obras de tres comunidades: chicanos, puertorriqueños, y cubanos, que viven en Estados Unidos y que comparten idioma, cultura, y religión, así como experiencias similares de discriminación a través de diferentes períodos de su historia, pero cuyas trayectorias dentro del país son marcadamente distintas.² Al desarrollar un discurso crítico sobre los Latinos y el cine, cineastas, historiadores y científicos sociales inicialmente enfatizaron las representaciones de los mismos que provenían de Hollywood o que seguían sus reglas y sus lenguajes. En las décadas de los años sesenta y setenta, los esfuerzos teóricos y críticos relativos al cine Latino se concentraron en las trayectorias históricas de estas comunidades para insertar sus productos filmicos en una posición política que apoyara sus demandas. Tomados en su conjunto, los discursos críticos de esos años circularon mayormente en programas de estudios étnicos universitarios y en los espacios sociales donde la idea de un cine Latino podía desarrollarse, es decir en festivales

2 Además de compartir experiencias parecidas de discriminación, estos grupos también tienen en común experiencias históricas relacionadas con el control creciente de los Estados Unidos en las ex-colonias españolas de las Américas a través del Siglo XIX. Este control puede remontarse al conflicto México-americano del 1848 que resultó en la conquista de la parte norte de México, y se continúa en 1898 con la guerra entre España y Norteamérica por el control del Caribe, Puerto Rico y Cuba. El Siglo XX fue testigo de una posición complicada y ambigua de puertorriqueños y chicanos, tanto en su estatus social como legal. A partir de la década de 1930, los chicanos se enfrentaron con varios programas de repatriación y deportación. Para los puertorriqueños, un programa de industrialización de la isla resultó en una emigración masiva a Estados Unidos y en un éxodo de trabajadores agrícolas. Desde 1870 en adelante, los cubanos han tenido una importante presencia en Estados Unidos, especialmente en Florida y Nueva York como inmigrantes y como exilados que luchaban por la independencia de la isla, pero fue la Revolución de 1959 la que produjo un cuerpo masivo de exilados de la comunidad cubana en Florida con poder político y económico.

cinematográficos, en centros de estudiantes, y en grupos de presión, sindical, por ejemplo, Latinos. A partir de los años ochenta, una nueva generación de especialistas, entrenada en teoría de cine y en estudios post-estructuralistas, enfoca su atención especialmente en temas que tienen que ver con cuestiones de identidad y de auto-representación, y no tanto con temas expresamente políticos.

Los trabajos relacionados con películas del así denominado *Hispanic Hollywood* de esos años, como *La bamba* (1987), propusieron al gran público la representación cinematográfica de las comunidades Latinas en Estados Unidos a partir de sus hábitos culturales o de estereotipos étnico-raciales, que no se oponían de maneras frontales a las políticas dominantes, las cuales ni siquiera constituían el nudo argumental de la mayoría de las películas producidas en esta década. Si bien las primeras películas realmente populares, como *El Norte* (1983), de hecho, reforzaban muchos de los estereotipos que la audiencia anglosajona esperaba ver en obras referidas a Latinos, los directores contemporáneos están en la actualidad produciendo películas que cuestionan la noción misma de lo que se entiende por esa denominación, su carácter monolítico, y hasta su ubicación dentro del espectro cultural del país. Pero estos trabajos también reflejan una distancia generacional significativa de los movimientos sociales y políticos que originaron el cine latino, así como una disseminación de sentidos que salen de cauces estrictamente políticos.

En la actualidad, el estudio de este cine ya no marca el sitio de una oposición sistemática a las prácticas de Hollywood,

sino que integra un cúmulo de perspectivas, tradiciones, e historias que permiten afirmar que no existe un cine Latino, sino varios, pluralidad dada no solo por los medios que se utilizan para representar a los latinos, como películas de ficción, documentales, o basadas en el uso del video, sino también por el énfasis argumental y hasta por las identidades de sus creadores. Conocer las historias de estos cines nos ayudará a verlos desde dentro y a relacionarlos con las nociones de fronteras culturales y territoriales avanzadas anteriormente.

Cine chicano

El cine chicano se conoce con este nombre porque es una expresión visual de la lucha del movimiento de los méxico-americanos por los derechos civiles. A través del cine, este segmento de la población comenzó a contar su propia historia, que hasta entonces había sido dicha, en los casos en que se había narrado, por las voces de otros, no precisamente chicanos. La historia del cine de estas comunidades debe, además, insertarse en una narrativa cultural de resistencia que define lo *chicano* de acuerdo a su experiencia de ocupar una identidad oposicional al resto de la sociedad de Norteamérica. El cine chicano en general parece ocupar un lugar ambiguo dentro de la cultura nacional, pues se encuentra entre el conflicto por la igualdad con el resto del cuerpo social, y la lucha por la defensa de la comunidad. Este conflicto marca las condiciones que subyacen en la producción de este cine y en el discurso crítico sobre el mismo, que pueden resumirse en dos palabras: relaciones raciales, representadas de manera alegórica a nivel visual.

La historia del cine chicano puede entenderse como un movimiento con diferentes etapas, las cuales, de distintas maneras, se van revelando contra el sistema de Hollywood. La primera generación de cineastas chicanos emergió del contexto de la lucha por la organización de los trabajadores rurales y de los estudiantes, lucha que definió la orientación política y de clase del movimiento, y que proveyó la base para un cambio político y social de la población de descendencia mexicana. Este cambio pasó de ser una actitud integracionista de la clase media, a un combate contra la corriente hegemónica de la sociedad norteamericana. Bajo el liderazgo de César Chávez, el gremio de los trabajadores agrícolas United Farm Workers (UFW) fundado en 1962, ganó atención nacional cuando comenzó una huelga en California en 1965. Hacia al final de la década del sesenta, el énfasis del movimiento chicano pasó de las áreas rurales a las urbanas, de los granjeros a los estudiantes, y de los varios productores agrícolas de California a la ciudad de Los Ángeles³. A partir de los finales de la década de 60, se dieron una serie de cambios estructurales, como resultado del esfuerzo combinado de protestas sociales, regulaciones y leyes federales, e iniciativas sociales que permitieron que estos grupos consiguieran recaudar fondos privados o del estado para mantener sus actividades. De tales esfuerzos emergió un número de programas y escuelas de cine que

3 En el Este de esta ciudad, unos diez mil alumnos de secundaria comenzaron una serie de manifestaciones en marzo del '68 para protestar contra el racismo institucional y la pobre educación que recibían del estado. En marzo de '69 hubo una serie de conferencias estudiantiles en Denver (Colorado) y en Santa Bárbara (California) y así se consolidó el grupo MECHA (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán, o Chicano Student Movement of Aztlan), grupo que rechazó la identificación de "méxico-americano" o "Mexican American" y favoreció la de "chicano."

formó a la que sería la primera generación de cineastas chicanos.

En términos generales, la expresión cinematográfica del movimiento nacionalista chicano era políticamente contestataria y formalmente opositora a la corriente de Hollywood. Reconociendo que la experiencia Latina había sido denigrada y estereotipada por el cine dominante y que el talento Latino había sido, en general, ignorado por la industria, esta primera ola de cine chicano se caracterizó por un cine documental, que encontró su inspiración en los documentales de la Cuba revolucionaria. Así como hay una “gran Cuba” diferente de la isla, también se puede hablar de un “gran México”, un territorio localizado no solo en México mismo, sino también en los territorios donde se viven las culturas de México, como sucede en el sudoeste de Estados Unidos El “gran México” trasciende a México de una manera más cultural que política. Los documentales chicanos de esta época se distinguen por contar la historia cultural de este “gran México” y de aquellos que lo habitan, siendo por tanto distintos de las películas anglo sobre el mismo tema. Presentándose como una especie de cine del tercer mundo dentro del primer mundo, su audiencia fue La Raza, o los México-americanos en Estados Unidos, y sus objetivos fueron descolonizar la conciencia de su audiencia, educar a los chicanos sobre su herencia cultural, dar voz a la minoría silenciosa, hacer que se sintiera orgullosa de su etnia al celebrar su cultura, representar una identidad auto-determinada, exponer las condiciones de la opresión sufrida, y movilizar a La Raza política, social, y culturalmente para obtener avances económicos,

políticos, y sociales en el marco de la lucha por los derechos civiles de la década de 1960. Dentro de esta primera generación de cineastas hay que incluir a algunos que continuaron su producción hasta los años ochenta y noventa.

La segunda ola de este movimiento podemos decir que comienza en 1977, año cuando Esperanza Vásquez realiza *Águeda Martínez* y Robert Young, *Alambrista* y que, de distintas maneras, continúa hasta el presente. A pesar de que los documentales de la primera época aún se manifiestan en esta segunda, lo que ésta trata de hacer en política es protestar, y no segregarse. La indignación aún se encuentra en la retórica de este cine, pero la rabia y el malestar se canalizan hacia formas más accesibles para el público, en parte debido a los cambios en el movimiento y en la audiencia, La Raza, y en parte debido a los cambios que se produjeron desde finales de la década del 60 en adelante en el resto de la sociedad norteamericana, con la lucha por los derechos civiles liderada, entre otros, por el Reverendo Martin Luther King. El éxito de los cineastas de esta segunda generación, al lograr el apoyo financiero del sistema anglo, les permitió legitimarse ante el gran público y legitimar la práctica fílmica que se fue haciendo menos confrontacional. Un número de cineastas de esta generación continuaron haciendo documentales, pero suavizando de alguna manera sus posiciones políticas para que el género fuera más aceptado por el público anglo. Se realizaron también obras de ficción que recibieron mayor atención de los críticos y de la audiencia, con forma de pequeños relatos, como *Después del terremoto* de Lourdes Portillo (1979) y *Gangs* (1988) de

Jesús Salvador Treviño, nominado para un premio Emmy. Hubo además películas, como *Zoot Suit* (1981), *La Bamba* (1987), o *La Balada de Gregorio Cortés* (1982), así como las obras de Gregory Nava que van desde *El Norte* (1982) a *Mi Familia* (1995) y *Bordertown* (2006), así como las de de Cheech Marín, como *Born in East L.A.* (1987) o *Beverly Hills Chihuahua* (2008), que reafirman el carácter más popular y accesible de los productos de esta segunda generación.

A finales de la década de los 1980s empezó a surgir una tercera generación de cineastas quienes, en su mayor parte, realizaron filmes de género dentro del sistema de Hollywood o adhiriéndose a sus paradigmas. Estas películas no acentuaban la opresión o la resistencia de los chicanos o de los Latinos, y la etnicidad era uno más entre varios elementos a tener en cuenta, elementos que daban forma a las vidas, a las características de los personajes y a sus historias. Esto no significa que las películas fueran apolíticas o que no tuviera comentarios sobre la discriminación, pero la crítica era en general más sutil. En esta tercera onda creativa el contenido político está entretejido en la estructura más profunda del género y en las formas de este cine, y no tanto en la superficie, como sucedía con los realizadores anteriores. Por ejemplo, hay un sentido de insatisfacción con el sistema que se ve como una revelación sombría en películas como *River's Edge* (1986) o en las obras de Jesús Salvador Treviño como *Resurrection Boulevard* (2000).

Las preguntas clave en todo esto son básicamente dos: 1. si resulta posible que cineastas antaño marginados, como los chicanos, entren en la institución dominante y mantengan su identidad étnica o si, por el contrario, la

captación es inevitable; 2. relacionada con la primera cuestión, es importante analizar en qué medida estas generaciones de cineastas han podido poner dentro de sus películas, y a través de ellas influir en la sociedad, una marca étnica que los identifique con las comunidades de donde salieron.

Un ejemplo del cine que contesta a estas preguntas es el del director Robert Rodríguez. Propongo que las formaciones centradas alrededor de la raza o la etnia, y no de las nacionalidades o culturas nacionales en el esquema político norteamericano, tienen su confirmación cinematográfica en el cine de este director que, desde *Bedhead* (1991) en adelante, parecen tener un “sabor” Latino. Con esto quiero decir que, si bien los argumentos de sus obras pueden suceder en cualquier lugar o estrato social, la elección de personajes, espacios, comidas, música, y demás elementos periféricos les dan a sus historias un tono Latino. Pero este “sabor” no se limita a elementos necesariamente, o únicamente, marginales. Ya en *El Mariachi* (1992) y *Desperado* (1995) los elementos centrales se basan en historias fuertemente relacionadas con caracteres Latinos. *El Mariachi* narra la historia de un cantor de mariachis que solo quiere tocar su música pero que, por error, se ve envuelto en una historia de mafias y violencia. En esta película el personaje central, y quienes lo persiguen, están caracterizados como Latinos, aunque en el papel de principal de mafioso también se encuentra un anglo, el señor del crimen llamado Moco, en una especie de inversión del estereotipo Latino donde éste suele ser el malo y el anglo, el bueno. *Desperado* (1995) es, en cierto modo, la continuación de *El Mariachi* y, para

enfatar el carácter Latino del personaje central, este está desempeñado por el español Antonio Banderas, que la imaginación anglo relaciona de alguna manera con lo latino. Vemos ya en esta película un principio de mezcla de estereotipos, lo Latino y lo español, que, si bien son diferentes, se usan juntos para dar un sabor étnico al filme, según las expectativas de la audiencia o del mismo director. Banderas juega, en esta como en otras películas de Rodríguez en las que aparecen estereotipos Latinos (analizados por Berg, Maciel, Noriega y Rodríguez), el papel del “amante Latino.” Encarnando a este estereotipo de manera casi perfecta el actor español protagoniza el segmento “The Misbehavers” que Rodríguez dirigió en *Four Rooms* (1995). En este episodio es evidente una continuación de la explotación, a la manera de las películas de afro americanos de los años 70, de los estereotipos Latinos: los personajes, en especial el de Banderas y el de su hijo, son poco comunicativos, “machos”; la mujer, que se presta a la sensualidad y al baile, es, en general, percibida como una mujer oscura y voluptuosa. Además de los personajes, la música de guitarra es otro elemento que puede relacionarse con lo que el público anglo en general espera de una familia “Latina.”

El uso de estereotipos en la obra de Rodríguez se enfatiza en *From Dusk Till Dawn* (1996) que transcurre en un bar de frontera en México, y tiene como protagonista a Salma Hayek como “Santánico Pandemonium”, y que cuenta además con la presencia de Cheech Marin, habitual en las películas de Rodríguez, quien en esta desempeña los papeles de Border Guard, Chet Pussy, y Carlos. En este bar

el personaje de Hayek asume las características del estereotipo latino de la “mujer oscura” y de “la prostituta.” El lugar, un sucio bar de frontera, es lo que la audiencia esperaría de un lugar así en México, y las situaciones de peligro muestran a este sitio como absolutamente fuera de la ley y, en la segunda parte de la película, de la realidad. Hayek, así como las ideas del segmento de Rodríguez en *Four Rooms*, se ven nuevamente en la serie de Rodríguez de los niños espías que, de nuevo con Banderas como protagonista, hace uso más extenso e intenso de los estereotipos Latinos. Esta serie la componen las películas *Spy Kids* (2001), *Spy Kids 2: Island of Lost Dreams* (2002), *Spy Kids 3-D: Game Over* (2003), y *The Adventures of Sharkboy and Lavagirl 3-D* (2005). En ellas Rodríguez incluye a Danny Trejo, actor chicano, como uno de los “malos”, retomando así el estereotipo del bandido Latino. La participación en la segunda entrega de la serie, de Ricardo Montalbán, le da al filme aún más referencias latinas conocidas por el público anglo. Rodríguez completa su trilogía, que incluye a *El Mariachi* y *Desperado*, con *Once Upon a Time in Mexico* (2003), que agrega al de Banderas el protagonismo de Johnny Depp como agente de la C.I.A. y, una vez más, muestra a Danny Trejo como un “malo”, mientras que el papel de “bueno” se reserva, una vez más, para Banderas.

De este somero análisis surge la impresión de que Rodríguez no huye de los estereotipos, ni sus películas los eliminan o luchan contra ellos, sino que, por el contrario, los incorporan, explotan, y juegan con las expectativas de una audiencia que sabe compuesta mayoritariamente de anglos, utilizando las ideas de ese público para parodiar y

proponer estereotipos híbridos que, sin estar anclados en una nacionalidad o cultura específicas, las incluyen a todas, desde España a México, pasando por el Chicanismo.

Finalmente, a estas cuestiones del cine chicano, se suman otras dos que las complican. En primer término, ¿qué hacer con, y cómo clasificar a las películas que tratan el tema de la inmigración, o de la vida en la frontera, pero que no están hechas por chicanos o méxico-americanos? Tal es el caso de, al menos, dos películas, *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005) *No Country for Old Men* (2007). Esta última ganó cuatro premios Oscar, entre ellos al mejor filme y al mejor actor de reparto, para el español Javier Bardem. Finalmente, cómo relacionar el cine Chicano, su historia por legitimarse, sus artistas, y sus historias, con el renovado interés por el género Western, que toma lugar, en la mayoría de sus películas en la frontera, o en lo que hasta hacía relativamente poco tiempo, había sido territorio mexicano. Películas como *Outlaw Trail: The Treasure of Butch Cassidy* (2006) y *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007) señalan un resurgimiento del género que, en muchas de sus historias, incluye a mexicanos o a méxico-americanos y que se desarrolla en espacios culturales con marcada influencia mexicana. Propongo que el éxito de estas producciones no-chicanas que incluyen elementos culturales y sociales de estas comunidades tales como personajes, paisajes e historias, muestran una asimilación de las mismas en este nuevo siglo, debido en parte al crecimiento de la población Latina en el país, y también al interés por parte del público en las historias mismas, sin tener en consideración de dónde vienen y por quién son contadas.

Tal aceptación muestra un cambio de fronteras culturales, si bien no su desaparición, que ubica al cine chicano en un territorio relativamente nuevo, pero ya atravesado por otras comunidades, como la irlandesa o la italiana, que han logrado una asimilación casi completa a la cultura dominante.

Cine de Puerto Rico

Además de la chicana, hay otras tradiciones Latinas de cineastas de Puerto Rico y de Cuba, que contribuyen al cine en Estados Unidos. La historia del cine en Puerto Rico comienza con la invasión de la isla en 1898. Entonces, los soldados norteamericanos trajeron cámaras para filmar lo que veían; no hay que olvidar, a este respecto, que, así como la Guerra Civil de Estados Unidos fue la primera guerra retratada por la fotografía, la guerra entre Estados Unidos y España fue la primera donde se usó la cámara de cine. No fue hasta 1912, cuando los puertorriqueños comenzaron a producir sus propias películas. A partir de entonces el cine se ha ido desarrollando en la isla con más o menos éxito, con el consiguiente crecimiento de la industria, que ha producido artistas, directores, productores y técnicos de renombre nacional y hasta mundial. Desde la llegada de los Infantes de Marina a la isla en 1898, y hasta 1912, la mayoría de las películas producidas en la isla fueron documentales, hasta que en 1912 Rafael Colorado D'Assoy realizó el primer filme no documental llamado *Un drama en Puerto Rico*. Seguidamente, D'Assoy y Antonio Capella Martínez crearon la Sociedad Industrial de Cine de Puerto Rico (Film Industrial Society of Puerto Rico) en 1916,

produciendo su primera película, *Por la hembra y el gallo*. Durante esta década se formaron otras compañías, como la Tropical Film Company en 1917 y la Porto Rico Photoplays, en 1919. En 1934, Juan Vigiú Cajas produjo y dirigió el primer filme puertorriqueño con sonido, llamado *Romance Tropical*.

Ramón Rivero (alias “Diplo”) protagonizó la que se considera la primera película puertorriqueña, *Los Peloteros* (1953), con actores e historias puertorriqueños, y basada en historias de un equipo de béisbol infantil. En la década de 1950 se realizaron tres películas más en la isla, dos basadas en historias puertorriqueñas, el drama musical *El Otro Camino* (1955), y la romántica *Maruja* (1958), ambas con Axel Anderson, un emigrado alemán que llegó a ser estrella de televisión y de cine puertorriqueños. La tercera producción fue el filme norteamericano de género detectivesco, *Man With My Face* (1951), una historia policial centrada en la vida de un pequeño grupo de estadounidenses en Puerto Rico.

En los 1960s hubo una explosión de películas en la isla. Alrededor de la mitad de las mismas fueron co-producciones entre Puerto Rico y México. México también realizó algunas obras en la isla, y otras en co-producción con España y/o Venezuela. Puerto Rico recibió a un número importante de películas financiadas con capitales y con elenco de Estados Unidos. Aunque en este período el cine de la isla no recibió premios importantes, directores como el argentino Leopoldo Torre Nilsson fue nominado para la Palma de Oro del Festival de Cannes por su ópera prima *La Chica del Lunes* (1967), que narra el drama de un matrimonio que emigra con toda su familia y se establece

en Puerto Rico donde el árbol familiar pronto sucumbe cuando se debe enfrentar a la pobreza y a la depresión. Debe notarse, asimismo, la adaptación cinematográfica de la novela de William Golding *Lord of the Flies* (1963), que se realizó en la isla.

En esta década, muchos puertorriqueños residentes en Estados Unidos se dedicaban a realizar películas y videos, que era entonces el equivalente a tomar un arma para defender los derechos civiles y políticos en Estados Unidos después del comienzo de la lucha por los derechos civiles. El principio de esta lucha puso en evidencia las terribles condiciones bajo las cuales los puertorriqueños de la primera generación, es decir, aquella que emigró a Estados Unidos desde principios de siglo hasta los años 50, habían enfrentado. En esta “guerra” mediática las imágenes probaron ser una potente arma ya que, a través de la cultura popular, había una cantidad de imágenes distorsionadas de los puertorriqueños que ellos mismos querían cambiar. Las imágenes “decían” que los puertorriqueños eran responsables por sus condiciones sociales y su pobreza. Desde tal punto de vista, la institución gubernamental de Estados Unidos decía que era necesario ser benevolente para proteger a los Latinos de sí mismos.

Al final de años '60 y principios de los '70, una nueva generación de puertorriqueños respondió a estas estereotipaciones con una lucha para descubrir su historia y para exponer, desafiar y cambiar la realidad que vivían. Al contrario de lo que sucedía en el país, en la isla la producción filmica decreció considerablemente durante los años '70. Entre las escasas producciones

locales pueden citarse co-producciones como *Dios los Cría* (1979) de Jacobo Morales, que marcó el principio de su sostenido trabajo en la industria. Estados Unidos produjo otras obras en la isla en los '70, más que otros países, y más, también, que los locales, pero la mayoría fueron obras menores, típicas de la época, tales como la última película de Sydney W. Pink *The Man From O.R.G.Y.* (1970), aunque vale la pena destacar una de las primeras películas de Woody Allen, *Bananas*, de 1971, donde Jacobo Morales tiene un papel secundario.

La tercera generación de puertorriqueños, cuyos miembros eran adolescentes cuando se desarrolló la lucha por los derechos civiles durante los años 60, afirmó su identidad cultural y política con la emergencia de nuevas organizaciones políticas, sobre todo en New York. Esta generación había sido educada en base a la televisión, con acceso a la educación pública, y había servido de intermediaria entre la primera y la segunda generaciones, y el resto de la sociedad. Estos tres factores los llevaron a tener un enfrentamiento más directo con el cuerpo social hegemónico y su estrategia, en lugar de tratar de integrarse, como habían tratado de hacer las dos primeras generaciones de puertorriqueños, fue usar modelos de sindicalistas y de activistas políticos, no solo de Puerto Rico sino también de Latinoamérica (por ejemplo el Che Guevara) para tratar de lograr una revitalización cultural basada en el nacionalismo. La lucha por el acceso a los derechos civiles y las ideas sociales y políticas clamaban verse reflejada en películas y documentales cuyos temas, relacionados con las condiciones sociales y políticas en los Estados Unidos, son testimonio de esa lucha.

En la isla, durante la década de 1980, Jacobo Morales siguió produciendo, escribiendo, y dirigiendo películas de éxito, como *Nicolás y los Demás* (1986) y *Lo que le Pasó a Santiago* (1989), esta última nominada para un Oscar como mejor película extranjera. Ha continuado participando en la industria, con obras como *Dios los cría 2* (2004) y *Angel* (2007). Debe notarse que desde finales de la década de 1980, un grupo de cineastas trabajó mano a mano con abogados y asesores legislativos para desarrollar un proyecto de ley en torno a la creación de un fondo cinematográfico gubernamental para Puerto Rico, agrupándose bajo la Asociación de Productores Cinematográficos y Audiovisuales de Puerto Rico (APCA). Estudiando paradigmas, como los de Australia e Irlanda, cuyas sólidas industrias de cine se habían desarrollado con iniciativas del gobierno, se procedió a redactar el proyecto para la ley 321, para crear el Fondo Cinematográfico de Puerto Rico.

En los años '90 hubo otro resurgimiento de la industria cinematográfica en la isla, con un dramático aumento del número de películas hechas por puertorriqueños, y que incluían documentales, filmes cortos, y de animación. *Voces Inocentes* (2004), por ejemplo, co-producida por México/Puerto Rico/Estados Unidos, ganó varias distinciones internacionales. Tal resurgimiento fue ayudado por la creación, en 1992, de la Corporación para el Desarrollo del Cine en Puerto Rico, destinada a fomentar la actividad cinematográfica en la isla, con especial atención a las necesidades del cineasta nacional. Algunos de los proyectos realizados incluían filmes como *Ladrones y Mentirosos* (acerca de las vidas de tres familias

puertorriqueñas que luchan por sobrevivir bajo la ola de corrupción que arropa la Isla desde que Puerto Rico se convirtió en el principal puente de entrada para el comercio de cocaína en la costa este de los Estados Unidos durante los '90), *Agua con Sal* (que trasciende el marco de la isla para contar la historia de una joven cubana que llega a España bajo pretexto de beca pero pronto termina siendo una inmigrante indocumentada) *El Cimarrón* (historia de amor de una joven pareja africana durante la época de la esclavitud a principios del Siglo XIX en una isla caribeña), e *Isla Chatarra* (documental que cuenta la historia del fenómeno del automóvil en Puerto Rico, una muy pequeña isla con una de las mayores concentraciones de automóviles en el mundo).

Además de los puertorriqueños que hablaban de manera documental o ficticia sobre las condiciones de vida de la comunidad, hay otros realizadores, no nacidos en la isla que trabajaban en ella y que tomaron los mismos temas que los nativos. Entre ellos estaban Ana María García, nacida en Cuba y radicada en Puerto Rico, quien hizo *La Operación* (1982), sobre la esterilización de mujeres puertorriqueñas, y *Cocolos y Roqueros* (1992), un documental sobre las maneras cómo la raza y la clase habían influido la música popular en Puerto Rico. Otro ejemplo de cineastas no puertorriqueños que trataron temas relacionados con esta comunidad, es el del chileno Diego Echevarría, criado en Puerto Rico, que produjo una serie de documentales, entre ellos *Puerto Rico. A Colony the American Way* (1981) y *Los Sures* (1984).

En un análisis comparativo, bivalente y geográfico de los cines chicano y puertorriqueño realizado en la isla podría

pensarse en ellos como imágenes especulares, opuestas, uno del otro. Mientras el primero trata, dentro del país, de demarcar territorios culturales, cuando no territoriales, propios y fundamentalmente diferentes de los de la corriente dominante, el caso puertorriqueño, desde la isla, parece querer ir en sentido opuesto, es decir, superar las barreras históricas y geográficas que lo separan de Estados Unidos para acercarse a la corriente dominante del país, e integrarse culturalmente a él. Pero el tema se complica en el caso de los puertorriqueños fuera de la isla, los cuales comparten perspectivas culturales similares a las de los chicanos, es decir, marcan sus territorios culturales, y, desde ellos, apelan a la corriente dominante, sin llegar a asimilarse del todo a ella. A estos factores, debe agregarse el de los realizadores no nacidos en la isla, pero trabajando en ella. Toda esta riqueza genera una especie de “esquizofrenia” reflejada en la variedad de posiciones políticas, sociales, y culturales, con respecto a la corriente dominante, que varían fundamentalmente de acuerdo al lugar desde donde se tomen, la isla o el continente y reflejada en su(s) cine(s).

Cine de Cuba

Se puede afirmar, generalizando por supuesto, que el caso del cine cubano en Estados Unidos es diferente de los del chicano y puertorriqueño debido al tema del exilio político (década de 1960) y económico (década de 1980), no presente en las comunidades antes analizadas. De hace un tiempo a esta parte la condición de exilado se ha vuelto una posición de moda desde la cual hablar, a partir del florecimiento de prácticas posmodernas que

proclamaban el descentramiento de la vida y de la cultura en la sociedad capitalista post-industrial y de teorías críticas post-coloniales que privilegiaban la hibridez y la ambivalencia del exilio. Sin embargo, no es fácil delimitar a ciencia cierta los parámetros de un cine realizado desde esta posición. Tomando el ejemplo del cine chileno del exilio, esta condición ha propuesto narrativas que, casi siempre, tienen estructuras auto-reflexivas y nostálgicas, habiendo sido producidas fuera del país y de la nación-estado⁴. Pero el cubano ha sido otro tipo de exilio, que ha tenido lugar durante más tiempo, casi 50 años, de manera un poco más lenta, y que en general no ha sido políticamente recibido con tanta simpatía como el chileno. Por supuesto que es difícil comparar las revoluciones de Chile del '73 con la de Cuba del '59 si no por otra cosa, porque los signos políticos han sido inversos; en Cuba, una revolución de izquierdas tomó el poder desalojando a un gobierno dictatorial de derechas, mientras que en Chile los signos ideológicos se encontraban revertidos.

En Cuba hubo en principio un éxodo masivo después de la revolución de 1959 cuando, de acuerdo a algunas estimaciones, alrededor del 10 % de la población dejó la isla y desde entonces vive en el exilio. A esta primera etapa de exilio, se sumaron olas subsiguientes, la más numerosa la de los Marielitos en los 1980s, pero ciertamente no la única. Y, si bien para una mirada anglo la comunidad cubana parece uniformada, hay realmente en términos

4 En el caso del modelo del exilio chileno parece que siempre hay una diáspora políticamente motivada, es decir, un exilio forzoso, sin posibilidad de retorno. En este caso la tragedia de la diáspora política y su raíz en el golpe del '73 han sido factores aglutinantes e importantes, ya que el repudio casi universal al golpe de Pinochet ha hecho que a los emigrados se los recibiera con simpatía y con curiosidad política y cultural sobre lo que sucedía en su país.

raciales, históricos, de clase, y políticos, una gran diversidad dentro de la misma, aunque a veces solo se escuchan solamente ciertas voces. Esas voces, quiérase o no, ligan el desarrollo cultural de la comunidad cubana a su desarrollo político. Dentro del desarrollo cultural, las prácticas cinematográficas han reflejado en su mayor parte la realidad de los exilados quienes, a pesar de que fueron recibidos en Estados Unidos con los brazos abiertos por haber desafiado la Revolución castrista, en muchos casos no se han integrado en el campo cinematográfico a la corriente mayoritaria.

El desarrollo del cine de la comunidad cubana en Estados Unidos puede trazarse a Cuba, al año 1959, y a la Revolución. En los primeros días de 1959 el nuevo gobierno creó un departamento cinematográfico en la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, que auspició la filmación de documentales como *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *La vivienda*, de Julio García Espinosa. Era el antecedente directo de lo que sería el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), surgido poco después, en marzo, en virtud de la primera ley del gobierno revolucionario en el plano cultural. Entonces, Manolo Alonso, el zar de la industria cubana del cine bajo Batista, perdió su imperio con la nacionalización, y sus estudios y tecnología proveyeron la infraestructura inicial al ICAIC. El mismo se situó rápidamente en la vanguardia de un proceso en pos de la expresión de la nacionalidad, y no se limitó al apoyo en la producción y promoción de un movimiento que abarcó el cine de ficción, el documental y el dibujo animado. Además, impulsó la exhibición y conocimiento del cine

mundial, dio aliento a la Cinemateca de Cuba y a sus archivos filmicos, y emprendió iniciativas como los *cinemóviles* -que llevaron el cine a diversos puntos de la geografía nacional y, desde 1979, organizó los festivales internacionales del Nuevo Cine Latinoamericano, punto de reunión de cineastas y producciones del continente. La institución, además, ha sido un espacio para el desarrollo del afiche cubano por parte de artistas plásticos y dio vida, entre 1969 y 1977, al Grupo de Experimentación Sonora, que dejó su impronta en la música cubana, siendo punto de partida de la Nueva Trova y nucleando a figuras como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Leo Brouwer.

Sin embargo, un relevamiento de los cinco primeros años del cine cubano después de la Revolución (1960-65) revela que de los diez cineastas premiados en la isla al momento de la Revolución, cinco decidieron exilarse subsecuentemente: Eduardo Manet, Fausto Canel, Alberto Rodán, Roberto Fandiño y Fernando Villaverde (Noriega 1996, p. 40). Muchos otros también eligieron el camino del exilio, entre ellos fotógrafos, actores, escritores, y guionistas. ¿Qué hizo que dejaran la isla? En principio parece que fue su descontento con la Revolución, específicamente con lo que se llamó el *P.M. affair*. *P.M.* fue una película que se hizo en los años '60 sobre los bares en el malecón de la Habana después de la Revolución. Fue censurada y su distribución prohibida, lo cual se justificaba en cierta manera por haber sido estrenada cinco semanas después del fiasco de la invasión frustrada de la Bahía de Cochinos (Playa Girón) cuando el clima político era tenso y emocionalmente cargado. Sin embargo, las palabras de Fidel “Dentro de la Revolución

todo, fuera de la Revolución, nada” hizo que muchos cineastas decidieran dejar el país. Las tensiones no hicieron que hubiera un éxodo en masa de los cineastas sino hasta 1969-71, cuando el gobierno, por el caso Padilla, restringió aún más la expresión artística e ideológica, y la mayoría de quienes dejaron el ICAIC se exilaron en Estados Unidos. Al llegar al país no se asimilaban inmediatamente, se identificaban aún como cubanos, ya que no solo había vivido allí la mayor parte de su vida, sino que también su producción artística y profesional pertenecía a la isla que habían dejado. En general, mantuvieron una posición política contra Castro que articulaba los traumas del exilio repitiendo y anunciando su existencia actual en Estados Unidos, donde reconstruían simbólicamente la casa perdida dentro de una nueva comunidad.

Esta generación de exilados, más asimilados, con menos carga política, ideológica, y existencial que las anteriores se ha dedicado a explorar el tema del exilio, su historia, y la autodefinición de los que ya no son cubanos, sino cubano-americanos. Sus películas, además, relacionan lo que dejaron con lo que están viviendo en el exilio. Un ejemplo de este cine es *El súper* (1979), una película de exilio, de extrañamiento y de desplazamiento, basada en una obra de Iván Costa⁵. A diferencia de los documentales

⁵ Cuenta la historia de Roberto, un conductor de buses que antes no participaba en política, pero que dejó Cuba en 1968 por una frustración generalizada con el sistema, y terminó siendo superintendente de edificios en el barrio de New York de Washington Heights. Después de una década en Nueva York, Roberto y su esposa Aurelia apenas hablan inglés, se asocian primeramente con otros latinos, y están disgustados porque su hija a lo resiente cada vez se vuelve más “americanizada.” Roberto está en una crisis psicológica típica de la condición de exilado, extrañando Cuba, una Cuba que realmente nunca fue, e incapaz de acomodarse a las realidades de la nueva tierra. La solución que propone el film a esta angustia es mudarse a

de denuncia que lo antecedieron, *El súper* desplaza el nivel político de las generalidades abstractas a la historia personal, de manera que, a pesar de que la primera generación de cineastas escogió especialmente al documental como medio expresivo y efectivo de narrar su historia, películas como *El Súper* presentan una condición que afectaba a la mayoría de cubanos viviendo en Estados Unidos, pero desde un cine de ficción. Fueron seguidos por una generación de cubano –“guión”-americanos que viven en el *guión*, como afirma la obra de Gustavo Pérez Firmat (1994) en su título, *Life on the Hyphen: the Cuban American Way*. Sus protagonistas, a diferencia del Roberto en *El súper*, hablan inglés, se ha asimilado, conoce las formas comerciales, artísticas, lingüísticas, y culturales de Estados Unidos. Sin embargo, la producción de estas películas es un poco más difícil de identificar que la anterior, ya que cada individuo parece estar en un punto diferente en la escala étnica y bicultural y, aunque sus trayectorias son variadas, su asimilación aún parcial ha significado que tienen que dejar muchas veces de lado la denuncia explícita de la primera generación para enfocarse en temas un poco más personales relativos al exilio y la asimilación. En otras palabras, para exorcizar la nostalgia del discurso trágico de desposesión y recuperar la identidad étnica, los cubano-americanos se asimilan no solo a su comunidad de exilio sino también a Estados Unidos a través de otros grupos Latinos.

Miami, ya que le han ofrecido un lugar cerca de una playa rodeada de sonidos españoles. Así acaba la historia de manera vacía, aunque quizás triunfante, porque Roberto, a pesar de vivir bien, nunca va a tener lo que quiere, que es no haber tenido que dejar Cuba.

A partir de los años ochenta, una tercera generación de exiliados cubanos, que podríamos llamar cubano americanos, sin el guión, ha hecho sentir su presencia en el campo cinematográfico. Este grupo es más joven, menos interesado en enfrentamientos políticos con el régimen de Castro, más asimilado, pero aún, insistentemente, cubano. Artistas de multimedia como Tony Labat trataban el exilio y la transculturación en sus obras. Esta generación de cubano americanos es quizás la que se encuentra más lejana de la experiencia del exilio como tal. En general su trabajo no estaba ligado a la agenda política anticastrista de la comunidad cubana que primero salió de la isla, y estaba interesada en temas de biculturalismo, marginalidad, pérdida, aún expresados en términos de una posición exilada explícita. Esta generación era también la que estaba más distante cronológicamente de la isla, ya que muchos dejaron Cuba cuando eran chicos y muchos otros nacieron en Estados Unidos.

En Cuba se dio una especie de contraparte de esta tercera generación en un grupo de cineastas amateurs, jóvenes y, de alguna manera asociados con la organización cultural “Hermanos Sáenz,” que era en muchos casos, estudiantes del Instituto Superior del Arte, en la Habana o de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en San Antonio de los Baños, y que trabajaban de manera independiente del ICAIC. Esta generación, que vivía en Cuba, comenzó a expresar temas similares a la de quienes vivían en Estados Unidos, de manera experimental en film, video y multimedia. Para ambos conjuntos de cineastas, lo expresamente político, es decir la Revolución, no era un tema de interés directo, sino un subtexto descentrado que

se subsumía dentro de otras categorías de vida y existencia. Quizás por su juventud o por su postura similar a los diferentes medios de film y video, o por su clima generalizado de crítica posmoderna, que ya había llegado a la isla, el trabajo de esta generación de cubano americanos y de cubanos tuvo un campo en común, la “gran Cuba.”

Hay dos Cubas: la isla y la gran Cuba, que excede los límites de la nación-estado y se extiende a las comunidades culturalmente o ideológicamente relacionadas con la isla y con lo que se entiende, de diversas maneras, como la “cubanidad.” Con la caída de la Unión Soviética y del muro de Berlín en 1989, el gobierno cubano tomó medidas represivas y contradictorias sentidas entre los cineastas y que produjeron, una vez más, una generación de exilados. Algunos de ellos fueron Sergio Giral, antiguo director del ICAIC, y autor de de filmes importantes como *El Otro Francisco* (1976) y *Maria Antonia* (1990) que se mudó a Miami; Mario Rodríguez Joya, un fotógrafo y cinematógrafo, de muchas de las películas más exitosas del ICAIC, que vivió en Los Ángeles, y Juan Carlos Cremata, director de *Oscuros*, *Rinocerontes Enjaulados* (1990), quien vivió en México.

En los 90's dos estudiantes de producción del Instituto Superior de Arte, Carlos Zequeira y Luis Vladimir Ceballos llegaron a Miami con filmes tomados en la isla donde entrevistan a cubanos roqueros que, nihilísticamente, se contaminan a sí mismos con el HIV y que estaban viviendo internados en “La Conchita”, el *sidatorio* de la isla. Finalmente, como rasgo de esta emigración no siempre acompañada por movimientos físicos, en 1995, Tomás

Gutiérrez Alea, salió en todos los diarios por su decisión de volverse ciudadano español, aunque declaró su intención de continuar viviendo en Cuba racionalizando su decisión porque le iba a facilitar acceso al cine europeo y a coproducciones.

En el verano de 1994, la crisis de los balseros complicó aún más las relaciones cubano-norteamericanas y comprometió la situación de los exilados. Ya para entonces la comunidad cubana que, al principio había sido vista como homogénea e igual por el público norteamericano, se reveló más como un palimpsesto sujeto a acomodación, asimilación, y transnacionalidad, cuya riqueza, trabajo, y miseria se expresa en nuevos filmes y documentales que reflejan la realidad de esta Cuba “extendida.” Mientras tanto, se han seguido realizando películas con Cuba como subtexto, como *Before Night Falls* (2000), de Julian Schnabel, y *The Lost City* (2005) de Andy García, que revelan de diversas maneras la oposición al gobierno castrista que aún marca a la comunidad cubana en Estados Unidos.

Conclusión

Las historias de estas tres comunidades y de sus cines, aunque diversas, se ven representadas en sus producciones cinematográficas que establecen, a la vez que desafían, fronteras territoriales, ideológicas, y culturales, dentro del contexto estadounidense. Formadas en las tensiones de las que habla Bhabha entre diferencia y diversidad cultural, dando a luz productos híbridos, las películas de las comunidades Latinas tienen repercusión

en las maneras cómo se desarrolla la cultura norteamericana en el presente. La misma ve que las nociones de fronteras cambian con el tiempo, y que a las territoriales se agregan las culturales, dando lugar a la aparición de obras en el terreno cinematográfico que retratan el sentir de las comunidades Latinas dentro del territorio de la nación y que al hacerlo, no solo *no* son una amenaza a la integridad del estado, sino que constituyen una señal de riqueza y de diversidad cultural que se hará aún más presente en el porvenir, como lo prueba el nuevo *boom* del cine Latino.

De acuerdo a Berg, se da en el presente lo que se puede considerar como el principio de un segundo *boom* del cine Latino que, a diferencia del de los años 20, parece ser de mayor aliento. Aquel primer *boom* acabó, no solo con la depresión económica, sino también con el advertimiento del sonido, advenimiento que hizo que artistas de varias nacionalidades, que antes podían aparecer en pantalla solo como presencias mudas, tuvieran que hablar inglés claramente. Y de esto se beneficiaron los inmigrantes que ya hablaban inglés, como los irlandeses que, además, demográficamente, habían alcanzado una masa crítica de alrededor del 10% de la población.

Como ilustra el caso de la comunidad irlandesa, parecería ser que hay un umbral demográfico del 10%, pasado el cual la integración parece más viable. De hecho, los estereotipos asociados a los irlandeses declinaron con el aumento de esa población. El 10% no es una fórmula mágica, pero si tomamos en cuenta otros factores, entre ellos el apoyo y la aceptación que ya el público norteamericano tiene hacia el *boom* Latino, podemos

tener una esperanza de cambio positivo en el futuro cercano. Si este se da como lo anticipan Berg y otros autores, entonces el cine Latino dejaría su carácter fronterizo, de encuentro híbrido y de diversidad cultural, para pasar a ser parte plena del corpus cultural de Estados Unidos, dando lugar a una asimilación de elementos y temas que enriquecerá aún más la cultura norteamericana, dando lugar además para la formación de la próxima frontera cultural.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La Frontera*. Aunt Lute.
- Bhabha, H. (1990). The third space: Interview with Homi Bhabha. En J. Rutherford (Ed.), *Identity. Community, culture, difference* (pp. 207-221). Lawrence & Wishart.
- Elenes, A. (2002). Border/Transformative Pedagogies at the End of the Millennium. Chicano/a Cultural Studies and Education. En A. Aldama, *Decolonial voices. Chicana and Chicano cultural studies in the 21st Century*. Indiana University Press.
- Galeano, E. (1988). In defense of the world. En *The graywolf annual five: Multicultural literacy* (pp.113-125). Graywolf Press.
- Huntington, S. (2004). *Who Are We*. Simon & Schuster.
- Keller, G. D. (1988). *Cine chicano*. México: Cineteca Nacional.
- Maciel, D. (2000). El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano. Siglo Veintiuno Editores.
- Mignolo, W. D. (2000). Local histories/Global designs. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton University Press.
- Noriega, C. A. (1993). Cine chicano: entre la subversión y la integración, el cine chicano y sus contextos = Between a weapon and a formula, Chicano cinema and its contexts. Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Noriega, C. A. y López, A. M. (Eds.) (1996). *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. University of Minnesota Press.
- Pérez Firmat, G. (1994). *Life on the hyphen: The Cuban-American way*. University of Texas Press.

Ramírez Berg, C. (2002). *Latino images in film: Stereotypes, subversion, resistance*. University of Texas Press.

Rodríguez, C. E. (Ed.) (1997). *Latin looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. media*. Westview Press.

Saldívar, R. (1991). Narrative, Ideology, and the Reconstruction of American Literary History. En H. Calderón y J. D. Saldívar. *Criticism in the borderlands: Studies in Chicano literature, culture, and ideology* (pp. 11-20). Duke University Press.

Filmografía

Allen, Woody. (1971). *Bananas*. Jack Rollins-Charles H. Joffe Productions

Brook, Peter. (1963). *Lord of the Flies*. Two Arts Ltd.

Costa, Iván. (1979). *El súper*. Max Mambru Films

Cremata, Juan Carlos. (1990). *Oscuros, Rinocerontes Enjaulados*. Escuela Internacional de Cine y Televisión

D'Assoy, Rafael. (1912). *Un drama en Puerto Rico*.

D'Assoy, Rafael; Capella Martínez, Antonio. (1916). *Por la hembra y el gallo*. La Sociedad Industrial de Cine de Puerto Rico

Dominik, Andrew. (2007). *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. Warner Bros. Pictures; Plan B Entertainment; Jesse Films Inc.; Scott Free Productions; Virtual Studios

Echevarría, Diego. (1981). *Puerto Rico. A Colony the American Way*. Terra Productions

Echevarría, Diego. (1984). *Los Sures*. Oscilloscope Laboratories

García, Ana María (1982). *La Operación*. Latin American Film Project

García, Ana María (1992). *Cocolos y Roqueros*. San Juan: Pandora Films

García, Andy. (2005). *The Lost City*. Lions Gate Films

García Espinosa, Julio. (1959). *La vivienda*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

Gioral, Sergio. (1976). *El Otro Francisco*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

Gioral, Sergio (1990). *Maria Antonia*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

Gutiérrez Alea, Tomás. (1959). *Esta tierra nuestra*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

Diáspora, memoria e identidad. Los cuentos de Chitra Divakaruni y la poesía de Meena Alexander

- Hunter, Tim (1986). *River's Edge*. Hemdale Film Corporation.
- Jones, Tommy Lee. (2005). *The three burials of Melquiades Estrada*. EuropaCorp S.A; Javalina Film Company
- Jones, Tommy Lee (2007). *No Country for Old Men*. Miramax Films
- Mandoki, Luis. (2004). *Voces inocentes*. Santo Domingo Films; Lawrence Bender Productions; MUVI Films; Altavista Films
- Marín, Cheech. (1987). *Born in East L.A.* Clear Type
- Marín, Cheech (2008). *Beverly Hills Chihuahua*. Madeville Films; Smart Entertainment; Walt Disney Pictures
- Méndez Matta, Ricardo. (2006). *Ladrones y Mentirosos*. Rocópolis
- Montagne, Edward (1951). *The Man with my Face*. Edward F. Gardner Productions
- Morales, Jacobo. (1986). *Nicolás y los demás*. Dios los Cría Inc.
- Morales, Jacobo (1989). *Lo que le pasó a Santiago*. Bacalao Inc; Dios los Cría Inc; Producciones Pedro Muñiz; Taleski Studios Inc.
- Morales, Jacobo (2004). *Dios los cría 2*. Dios los Cría Inc; Cinesí
- Morales, Jacobo (2007). *Angel*. Cinesí
- Nava, Gregory (1983). *El Norte*. Independent Productions
- Nava, Gregory (1995). *Mi familia*. New Line Cinema
- Nava, Gregory (2006). *Bordertown*. Nobius Entertainment; El Norte Productions; Nuyorican Productions; Mosaic
- Ortiz, Iván Dariel. (2006). *El cimarrón*. Cine del Caribe S.A.
- Pérez Rosado, Pedro. (2005). *Agua con sal*. Pérez Rosado Producciones; Trivision Pictures; Víguie Film Productions; Wanda Visión S.A.
- Pink, Sidney W. (1970). *The Man from O.R.G.Y.*. Delta Films International; United Hemisphere Productions
- Portillo, Lourdes (1979). *Después del terremoto*. Women Make Movies
- Rivero, Ramón. (1953). *Los Peloteros*. División de Educación de la Comunidad
- Rivero, Ramón (1955). *El Otro Camino*. Probo Films (Producciones Borinquen)
- Rivero, Ramón (1958). *Maruja*. Probo Films (Producciones Borinquen)
- Rodríguez, Robert. (1991). *Bedhead*. Los Hooligans Productions
- Rodríguez, Robert (1992). *El Mariachi*. Columbia Pictures

- Rodríguez, Robert (1995). *Desperado*. Columbia Pictures; Los Hooligans Productions
- Rodríguez, Robert (1995). *Four Rooms*. A Band Apart Films
- Rodríguez, Robert (1996). *From Dusk Till Dawn*. Dimension Films; A Band Apart; Los Hooligans Productions
- Rodríguez, Robert (2001). *Spy Kids*. Dimension Films; Troublemaker Studios
- Rodríguez, Robert (2002). *Spy Kids 2: Island of Lost Dreams*. Dimension Films; Troublemaker Studios
- Rodríguez, Robert (2003). *Once Upon a Time in Mexico*. Columbia Films; Dimension Films; Troublemaker Studios
- Rodríguez, Robert (2005). *The Adventures of Sharkboy and Lavagirl 3-D*. Columbia Films; Dimension Films; Troublemaker Studios
- Rossi, Karen. (2007). *Isla chatarra*. DocTV Iberoamérica
- Schnabel, Julian. (2000). *Before Night Falls*. Gardenview Pictures
- Little, Ryan. (2006). *Outlaw Trail: The Treasure of Butch Cassidy*. Go Films; Picture Rock Entertainment
- Torre Nilsson, Leopoldo. (1967). *La Chica del Lunes*. Contracuerdo
- Treviño, Jesús Salvador. (1988). *Gangs*. CBS Broadcasting
- Treviño, Jesús Salvador (2000). *Resurrection Boulevard*. Patagonia House; Viacom Productions
- Valdez, Luis. (1987). *La bamba*. New Visions
- Valdez, Luis (1981). *Zoot Suit*. Universal Pictures
- Vázquez, Esperanza. (1977). *Agueda Martinez: Our People, Our Country*. Moctesuma Esparza Productions
- Viguié Cajas, Juan. (1934). *Romance Tropical*. Latin Artists Pictures Corp.
- Young, Robert. (1977). *Alambrista*. FilmHaus Productions
- Young, Robert (1982). *La balada de Gregorio Cortez*. American Playhouse; Corporation for Public Broadcasting; Filmhaus Productions; Moctesuma Esperanza Productions; National Endowment for the Humanities

Diáspora, memoria e identidad. Los cuentos de Chitra Divakaruni y la poesía de Meena Alexander¹

Maria Guillermina Perera

Universidad Nacional de Cuyo

guillermina.saravia@gmail.com

Introducción

A partir de los resultados de la primera etapa de este proyecto que abarcó el período 2011-2013 y donde se estudió la literatura de la diáspora india en los Estados Unidos a través de los cuentos de la escritora bengalí-estadounidense Jhumpa Lahiri, se vio la necesidad de profundizar dicho estudio a través de la ampliación del corpus. Por esta razón, se decidió tomar otra autora bengalí-estadounidense, Chitra Divakaruni, y continuar con la investigación dentro del marco de la literatura diaspórica sudasiática. Asimismo, con el correr de esta investigación, se decidió también incluir a la poeta Meena Alexander, de origen indio y residente en los Estados Unidos, ya que es un referente importante en la poesía contemporánea estadounidense y también una voz reconocida dentro de la literatura de la diáspora.

¹ Una primera versión de este capítulo es publicada como artículo en la *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras*, FFyL UNCuyo (2020 n° 2). En prensa

Si bien este trabajo se ha centrado en la construcción de la identidad diaspórica, tal como lo fue en el caso de las obras de Jhumpa Lahiri, a diferencia de la primera etapa del proyecto, el énfasis de esta investigación está puesto en el rol de la memoria en la construcción de la identidad cultural. La memoria juega un papel preponderante a la hora de construir una representación del pasado; la memoria selecciona, conservando algunas experiencias, descartando otras. Es la que permite reescribir el pasado a la luz de los sentimientos (Shields, p.32), tiñendo de subjetividad lo que recordamos, pero también constituyéndose en el recurso por excelencia que nos permite recrear nuestra historia y, así, darle forma a nuestra identidad. Ya sea a nivel individual o a nivel colectivo, la memoria es la que une pasado y presente, ese pasado que está siempre con nosotros y que define tan poderosamente nuestro presente.

Las obras literarias tanto de la escritora Chitra Divakaruni como de la poeta Meena Alexander demuestran el rol fundamental de la memoria en las experiencias de los inmigrantes indios que llegan a los Estados Unidos. Ambas autoras saben de esta realidad por tratarse en parte de su historia personal. Chitra Divakaruni, oriunda de Calcuta, estudió en los Estados Unidos, donde actualmente vive ejerciendo su profesión de escritora, docente y activista social. Meena Alexander, proveniente de Allahabad, India, vivió en Sudán, estudió en Inglaterra, y vive actualmente en Nueva York donde, además de escribir poesía y ficción, es docente universitaria. Los personajes de ambas, cual fieles reflejos, transitan los típicos caminos de aculturación, hibridez cultural y espacios intermedios de

aquellos que llegan a una nueva tierra. Frecuentemente, los recuerdos son los que les permiten aferrarse a su tierra natal, la India; otras veces, justamente esos mismos recuerdos son los que impulsan la urgencia de tallar una identidad distinta que les permita liberarse de los mandatos heredados de su cultura de origen.

Para este trabajo, se hizo una selección de cuentos de las colecciones *Arranged Marriage* (1995) y *The Unknown Errors of Our Lives* (2001) de la escritora Chitra Divakaruni, y se tomaron aquellos donde los personajes marcadamente se aferran a los recuerdos para transitar sus vidas presentes. Se analizaron los cuentos “The Word Love”, y “The Maid Servant’s Story”, de la primera colección mencionada anteriormente, y “The Love of a Good Man”, y “The Names of Stars in Bengali”, de la segunda colección. Con respecto a los poemas de Meena Alexander, se tomaron textos de distintas antologías, también con el criterio de ver la importancia de la memoria en la realidad diaspórica que las distintas voces poéticas presentan al lector.

Diáspora y memoria

Pensar en la diáspora, tal como se la entiende hoy en día, es pensar en la gran cantidad de personas que se trasladan de un lugar a otro por distintas razones, a través de un mundo globalizado y caracterizado por la constante migración. En este “nuevo cosmopolitanismo”, siguiendo a Arjun Appadurai (1996), los medios de comunicación y las facilidades de traslado dan rienda suelta a la forma en que las comunidades diaspóricas se imaginan a sí mismas,

recrean sus culturas de origen, construyen sus identidades híbridas, y crean las “comunidades de sentimiento” donde comparten con otros esa misma sensación de sentirse ni de aquí ni de allá.

Esta doble y paradójica consciencia de los seres diaspóricos, que los impulsa a habitar esos espacios intermedios (Bhaba, 1994) tan característicos de aquellos que cruzan fronteras, indefectiblemente los conecta con la construcción de sus identidades. Con más fuerza de nunca, se cumple en ellos la idea de Salman Rushdie (2002): “*the journey creates us, we become the frontiers we cross*”² (como se citó en Agnew 2005, p. 11). Las distancias cada vez más cortas permiten a los migrantes mantener lazos sociales, económicos y políticos con sus países de origen y con comunidades de igual identidad en distintos lugares del mundo. Por otro lado, así como en el pasado la idea de nación y ciudadanía estaba anclada a un lugar físico, hoy en día la concepción es distinta. La noción de ciudadanía flexible, por ejemplo, tal como la aplica Aihwa Ong (1999) a las comunidades de chinos que constantemente cambian de lugar de residencia principalmente por ser parte del mundo de los negocios, es una de las características del mundo globalizado. Como consecuencia, las identidades diaspóricas trascienden fronteras nacionales, se desterritorializan, y entran en procesos de frecuentes cambios, definiciones y redefiniciones. La identidad cultural pasa a ser un constante fluir (Hall, 1990).

2 El viaje nos crea, nos convertimos en las fronteras que cruzamos.

Si bien el término *diáspora* originalmente se usó para referirse al desplazamiento forzado de los pueblos judíos y armenios, en las últimas décadas el concepto de diáspora incorpora también a aquellos que migran por decisión propia, buscando mejores oportunidades a nivel personal. Como bien lo define James Clifford (1994), la situación diaspórica implica el sentimiento de alienación en la nueva cultura, los recuerdos de su país de origen y el frecuente deseo de volver algún día, creando así una tensión que define su identidad cultural. Para la socióloga inglesa Floya Anthias (1998), la diáspora se define por seis criterios que pueden darse parcial o totalmente: la dispersión, el trauma colectivo, la reconstrucción cultural, una relación conflictiva con la nueva cultura, un sentido de comunidad que trasciende las fronteras nacionales, y la promoción de un movimiento de retorno. Sin embargo, dado que el concepto de diáspora ha incorporado contextos que no están asociados a la dispersión forzada, muchas veces el deseo de retorno y la nostalgia que ello genera no se encuentran en los seres diaspóricos del mundo contemporáneo. De hecho, Vijay Agnew (2005) considera que la diáspora sudasiática frecuentemente no se caracteriza por su impulso por retornar sino por su habilidad de recrear su cultura en diversas locaciones, lejos de su tierra natal. Así, los lazos étnicos entre los de su misma cultura trascienden fronteras geográficas. Sin embargo, Agnew también admite que cada individuo diaspórico, a nivel personal más que comunitario, no escapa a la típica tensión dinámica entre el ‘aquí’ y el ‘allá’, entre recuerdos del país de origen y los conflictos en el lugar de residencia, entre el hogar metafórico y el hogar físico (p. 4).

Todas estas ideas necesariamente nos conducen al rol de la memoria en las situaciones diaspóricas. Sin los recuerdos es imposible unir el pasado con el presente, y si esto no sucede, es difícil entender quiénes somos y cuál es nuestro hogar. David Shields (2009) considera que la memoria nos conecta con un pasado que reescribimos siguiendo una dirección marcada: la de los sentimientos. La memoria humana está guiada por lo emocional y la forma en que esto repercute en nuestras vidas, proveyendo de información y evidencias que apoyan nuestra lectura de la realidad. Por eso la memoria es selectiva, manipula aquellos recuerdos que consciente o inconscientemente elegimos para explicar la interpretación del mundo que hagamos, más allá de que esta interpretación esté cerca o lejos de la realidad. La memoria omite o incluye hechos del pasado y así construye una representación de lo que sucedió, un reflejo de lo que aconteció. Las imágenes que atesoramos en nuestros recuerdos no necesariamente son réplicas exactas de lo que experimentamos, son en cambio lo que necesitamos para construir nuestro relato. No sorprende, entonces, que los seres diaspóricos construyan una idealización del pasado, recreando su cultura de origen con tintes que responden más a sus recuerdos y a su forma de imaginar lo que dejaron atrás.

En este contexto, es interesante detenerse en la diferencia entre la nostalgia y la memoria. La académica estadounidense Gayle Greene sostiene que la primera es estática, mientras que la segunda es una actividad más transformadora. La nostalgia es una forma de escape de un presente insatisfactorio hacia un pasado idealizado; la

memoria, en cambio, implica traer a la mente nuevamente, pensar de nuevo, recordando y rememorando lo sucedido anteriormente y conectando eventos entre sí. La memoria mira hacia atrás para moverse hacia adelante y transformar el presente y el futuro (como se citó en McDermott, 2002, p.391). Esta distinción puede ser debatible, tal como lo argumenta la académica británica Sinead McDermott (2002), quien sostiene que la nostalgia es un ingrediente necesario en los procesos de la memoria. De cualquier forma, queda claro que construimos recuerdos y los volvemos a construir, con el fin de descifrar nuestro pasado y, así, poder otorgar sentido a nuestro presente y futuro.

La memoria y la díáspora son inseparables, ya sea cuando están en juego tanto la construcción de la identidad individual como la identidad colectiva. Comunidades enteras recurren a la memoria cultural a través de narraciones, rumores, estilos culturales, actividades artísticas, todos ellos reflejando el comportamiento y el sentir de aquellos que comparten la misma etnia. Cuando se trata de migrantes, la memoria habita en sus procesos de formación identitaria, en la recreación del hogar y del sentido de pertenencia, en la nostalgia y las pérdidas tan típicas de aquellos que han dejado su tierra natal atrás.

El rol de la memoria en los cuentos de Chitra Divakaruni

La memoria tiene un rol preponderante en los cuentos de Chitra Divakaruni. Sus personajes recuerdan y recrean eventos, voces, sueños, una y otra vez, para entender sus

viajes interiores, sus desafíos, sus lugares en el mundo, sus esencias. La memoria los ayuda a romper con vidas que no desean, a encontrar sentido en sus relaciones afectivas, a conectarse con sus orígenes para poder despegar después. La memoria tiñe de colores subjetivos todo lo que traen nuevamente a sus mentes y a sus sentidos. Así, los personajes de Divakaruni logran construir activamente una identidad sólida y muy propia.

“The Word Love”, de la colección *Arranged Marriage*, es un buen ejemplo de la importancia de la memoria en el devenir de la protagonista. El cuento en su totalidad es un recuerdo donde la voz narrativa en segunda persona, la voz que dice “you”, no identificada pero omnisciente, cuestiona, acusa, plantea dudas y fuerza a la protagonista a analizar detenidamente cada una de sus acciones y repensar sus decisiones (Davis, 2009). La protagonista, una joven india que emigra a los Estados Unidos para hacer sus estudios de posgrado en Berkeley, hija de una madre viuda, absorbente y tradicional, se enamora de un estadounidense, convive con él y, así, rompe con las expectativas de su madre quien, fiel a su cultura de origen, ansía un matrimonio arreglado para su hija. No existe otra posibilidad en la generación de la madre y en la cultura india. Cualquier otra posibilidad está destinada al fracaso. Y la protagonista lo sabe, o al menos lo “escucha” en su interior, siguiendo esa voz, la de la narradora no identificada, que le marca su inhabilidad de tener el control de su propia vida, su inseguridad y pasividad, como si fuera la voz creada para hablar por una protagonista que no puede hablar por sí misma. El tipo de narración está sumamente acorde con las características

del personaje, y los constantes recuerdos refuerzan el estado de confusión de una mujer que no sabe qué hacer de su vida. Cree haberse enamorado del joven estadounidense, se anima a pensar que “*the word love*” describe fehacientemente la razón por la que está dispuesta a ignorar toda su tradición y los deseos de su madre, pero cuando ésta corta toda relación con ella, e incluso cambia el testamento argumentando que ya no tiene una hija, la protagonista sucumbe en un estado de desesperación al punto tal de pensar en suicidio. Los constantes recuerdos de momentos compartidos con su madre, algunos felices, otros no tanto pero que la llaman al deber de respetar su cultura de origen, construyen en ella una telaraña de la cual no puede escapar. Hacia el final del cuento, cuando la relación con su novio fracasa y ella decide empacar sus cosas y dejarlo, la protagonista sale a caminar en una noche tormentosa. Cuando la lluvia moja su cara, otro recuerdo viene a su mente, el de los vientos monzones durante su niñez en la India. Ambos, lluvia y recuerdo, actúan como símbolos de purificación y de renacimiento. En este preciso momento, la protagonista entiende el verdadero significado de la palabra amor y, despojada de lo accesorio, está lista para comenzar un nuevo camino:

And a word comes to you out of the opening sky. The word love.

You see that you had never understood it before. It is like rain, and when you lift your face to it, like rain it washes

away inessentials, leaving you hollow, clean, ready to begin. (p.71)³

Otro cuento de la misma colección otorga asimismo un papel fundamental a la memoria. “The Maid’s Servant’s Story” relata la historia de Manisha, la narradora, inmigrante india en California, de visita en su Calcuta natal, y la fría y distante relación con su madre, de quien consciente o inconscientemente busca constante aprobación. La tensión cultural entre ellas existe aún más a tres años de haberse instalado Manisha en los Estados Unidos. Su vida, típicamente americanizada, incluye su trabajo en la universidad y un novio de origen bengalí también académico, con quien mantiene una relación igualmente americanizada. El desafío de vivir una vida diaspórica pareciera no conmover a su madre quien, de forma distante e indiferente, escucha las novedades de su hija sin acusar demasiado recibo afectivo. Manisha recuerda los innumerables momentos a lo largo de su vida en los que trató de complacer a su madre, de conmoverla de alguna forma, sin tener demasiado éxito. Ahora, que su inminente relación con su novio podría ser un motivo de acercamiento, la frialdad de su madre pareciera ser más evidente aún. Su tía Deepa Mashi, fuente de cariño y afecto para Manisha, la escucha, la acompaña, y hasta le objeta cariñosamente las costumbres americanas frente a las tradiciones indias. Manisha convive con su novio; por el contrario, Deepa Mashi compartió con su futuro marido apenas quince minutos antes de casarse, el día en que los

3 Y una palabra emerge del cielo abierto. La palabra amor.

Te das cuenta que nunca antes la has comprendido. Es como la lluvia, y cuando levantas tu rostro hacia ella, como la lluvia lava lo superfluo, dejándote vacío, limpio, listo para comenzar.

padres de ambos pautaron una reunión para que los jóvenes se conocieran. Las abismales diferencias culturales parecieran no afectar la relación entre tía y sobrina, pero sí lo hacen entre madre e hija. Sin embargo, la historia de la empleada, “*the maid’s servant’s story*”, que tía Deepa Mashi cuenta a Manisha, es la que abre una perspectiva distinta. Ante la mención del sari color azafrán que Manisha usaría eventualmente para su casamiento, tía Deepa Mashi cuenta la historia de una joven y bellísima esposa que da empleo a una mujer misteriosa y sensual, en quien deposita todo su afecto y sus ansias de ayudar a un ser desprotegido. Sin embargo, la empleada trae nada más que destrucción a la familia y al matrimonio, resultando en una desilusión y un dolor que la esposa conservará toda su vida. Esta historia, aparentemente ficcional, resulta ser la verdadera historia de la madre de Manisha. A través del recuerdo, la tía Deepa Mashi trae al presente el relato que explica la frialdad, la amargura y la indiferencia con que la madre de Manisha ha vivido su vida. Esta historia con la que tía Deepa Mashi pareciera prevenir a la hija sobre los vaivenes del desamor, es una historia llena de palabras que compensa los silencios de la madre. Así, la narradora entiende por primera vez a su madre, logra verla con otros ojos, y el pasado, como así también el presente, cobran otra dimensión. Al final del cuento, tía y sobrina contemplan el atardecer, pensativas y tal vez nostálgicas, un pasado que ha tomado otro color:

... [Deepa Masih] doesn’t move, and when I reach for her hand, she holds tightly to my fingers. We sit like this, two women caught in the repeating, circular world of shadow and memory, watching where the last light,

silky and fragile, has spilled itself just above the horizon like the palloo of a saffron sari.⁴ (p. 168)

“The Love of a Good Man”, de la colección *The Unknown Errors of Our Lives* (2001), es un conmovedor cuento de perdón, amor y recuerdos. Manisha, inmigrante india en California, reconstruye su vida a través de los recuerdos y revisa su historia a través de sus heridas. Su madre muere de cáncer después de que su padre las abandona, y abandona su Calcuta natal, deslumbrado por América. El nuevo continente parecía ofrecerle una vida, probablemente producto de la imaginación, que ni la India ni su familia le podían brindar. Así, desaparece de sus vidas hasta que, muchos años más tarde, irrumpe en la vida de Manisha nuevamente con el objetivo de conocer a su nieto. Manisha vive en California, donde llegó como estudiante de posgrado, se casó, formó su familia, y transita su vida sin mayores lazos con el pasado, un pasado demasiado doloroso para ni siquiera hablar de él. Sin embargo, la visita de su padre la llena de recuerdos y le abre sus heridas. El perfume de los jazmines que su madre amaba, el sari que acostumbraba a vestir, los dichos que tan comúnmente su madre solía decir, los recuerdos de la separación, los momentos de la enfermedad y posterior muerte de su madre, la incapacidad de recordar la presencia de su padre durante su infancia, todo esto provocan en Manisha un enojo que difícilmente puede controlar. Los recuerdos la invaden,

4 ... [Deepa Masih] no se mueve, y cuando tomo su mano, se aferra a mis dedos. Permanecemos sentadas así, dos mujeres atrapadas en el mundo circular y repetitivo de las sombras y los recuerdos, observando el lugar donde la última luz, sedosa y frágil, se derrama justo en el horizonte como el dobladillo de un sari color azafrán.

unen su pasado y su presente, su tierra natal y su nueva tierra, su ira y su tímido deseo de perdonar. Sin embargo, cuando ve llegar a su padre, apoyándose en un bastón, mirando a través de anteojos gruesos con la ansiedad de los viejos, y cuando se asoma una cierta ternura en este hombre casi anciano que trae regalos para el nieto, Manisha comienza a desarmarse interiormente. Los recuerdos ya no fragmentan y destruyen, sino que reconcilian. Así, al observar a su padre dormir cual niño, Manisha comienza a entenderlo, logra penetrar su esencia de niño que eternamente buscará aventuras:

And for a moment I'm looking into the core of my father's existence, who he was. The boy-prince I read of in the old tales, his face always turned toward adventure. The prince who never grew up, who, trapped by the mundane demands of a household, believed he could free himself with a single, graceful slash of his sword.⁵ (p.116)

De esta forma, Manisha logra ver a su padre con otros ojos por primera vez; logra comenzar el camino del perdón sabiendo, como decía su madre, que el océano no es nada más que una gota de agua sobre otra gota de agua. Así, logra poner en palabras y contarle a su marido, el amable y generoso Dilip, la historia de su madre, cómo murió, las razones por las que vivió. Su frase final "*It's a story that has waited a long time*"⁶ (p. 117) habla de su dolor guardado por mucho tiempo, de los recuerdos teñidos de

5 Y por un momento estoy adentrándome en el corazón de la existencia de mi padre, de la persona que fue. El niño-príncipe que leía en los viejos cuentos, su rostro siempre buscando la aventura. El príncipe que nunca creció, quien, atrapado por las exigencias mundanas de su familia, creyó que podía librarse con un único y agraciado golpe de su espada.

6 Es una historia que ha esperado por largo tiempo.

subjetividad, y de la forma en que solamente cuando ponemos en palabras, logramos comenzar a sanar nuestras heridas.

“The Names of Stars in Bengali”, también de la colección *The Unknown Errors of Our Lives*, narra en tono afable y tranquilo, la típica sensación de ocupar espacios culturales intermedios tan comúnmente diaspóricos, donde los recuerdos y la memoria ayudan a aceptar las identidades híbridas. La protagonista, una esposa y madre de origen bengalí pero residente en San Francisco, visita a su madre en su pueblo en la India, llevando a sus hijos por primera vez. Su sensación de ser una extranjera en su tierra natal la llena de preocupación, pero lentamente, tanto ella como su madre van entendiendo nuevamente la descolocación emocional que toda inmigración presupone. Después de un viaje largo y caótico, la protagonista y sus hijos arriban a la casa de su madre y allí, paulatinamente, los recuerdos van ocupando un lugar preponderante. Los cuentos que la abuela narra a los nietos en bengalí, sin que estos puedan entender demasiado un lenguaje que no les es familiar, transportan a la protagonista a su propia infancia, llena de recuerdos de su padre junto al lago y de su madre contando historias. También viene a la memoria la visita a la India para su casamiento, cuando sus familiares, incrédulos, escuchan a su marido revelar con franqueza americana que su padre, si bien nacido hindú, había dejado de practicar la religión cuando se casó con su madre blanca y episcopal. En un clima de tranquilidad absoluta, donde el tiempo transcurre lentamente, la protagonista deja los jeans y las remeras para vestir saris, y cuenta a sus familiares

anécdotas de su vida alocada y veloz en los Estados Unidos, con la dificultad de siempre para hacerles entender los matices de una vida que es ni de aquí ni de allá. Como es de suponer, los familiares se maravillan ante sus dos autos y su casa espaciosa, idealizando una tierra que no conocen, que solo imaginan. Ella, por su parte, ansía escuchar los cuentos familiares de su tierra natal para saber qué debe transmitir a sus hijos, qué historias debe preservar, qué valores debe conservar. Tal vez, ante su pregunta de cuántas cosas ha perdido en su nueva tierra, se da cuenta que son más de las que creía. La constante tensión de este espacio intermedio le trae un cansancio atroz, y solamente cuando uno de sus niños se enferma y su marido viaja desde California, la protagonista logra tener la tranquilidad y el espacio interior para observar y aceptar su dualidad. La memoria, nuevamente, es la que la ayuda a elaborar la síntesis entre los dos espacios culturales que ella habita. La noche estrellada le recuerda a su padre y su amplio conocimiento del nombre de las estrellas en bengalí. Él conocía cada uno de sus nombres y cómo identificarlas. Seguramente el libro con esta información estaría en algún lado de la casa, guardado por su madre cuando su padre murió, listo para que ella pueda leérselo a su marido y a sus hijos. Así, a través del libro y del recuerdo, la protagonista une su pasado y su presente, sus raíces y su nueva vida, su nostalgia por lo que dejó atrás y su esperanza por lo que el futuro le depara. Su preocupación inicial se convierte en aceptación de lo que su vida implica hoy. “*Faster, she says. Faster*”⁷ (p.268) son las palabras

7 Más rápido, dijo. Más rápido.

que cierran el cuento, cuando la protagonista le indica a su primo que se apure en dirección a su casa materna y así poder preguntarle a su madre sobre el libro, indicación que simboliza la urgencia por unir ambos mundos. El nombre de las estrellas en bengalí será, entonces, la muestra fiel de que ella habita dos universos que conviven en su esencia y su identidad.

Los cuentos de Chitra Divakaruni son claros ejemplos de las luchas de los seres diaspóricos justamente por habitar espacios intermedios, pero también muestran, con elegancia narrativa, los esfuerzos de todos los seres humanos por aceptar el pasado y, así, poder avanzar hacia el futuro. Esta dimensión universal amplía el mundo de los protagonistas y conmueve en mayor medida a los lectores. No son solamente los que dejan su lugar de origen los que conviven con los recuerdos, intentando descifrar el lugar dónde están parados. Somos todos los seres humanos por igual que, al transitar nuestros caminos acompañados por los recuerdos, intentamos entender quiénes somos y hacia dónde queremos dirigirnos.

El rol de la memoria en la poesía de Meena Alexander

Meena Alexander está considerada hoy una de las mejores poetas contemporáneas de origen sudasiático. Su poesía habla, entre otras cosas, de los destinos de migrantes, de los sentimientos de pérdida, de los recuerdos, del sufrimiento de aquellos que cruzan fronteras, pero también de la esperanza de nuevos destinos y nuevas

oportunidades. Para Alexander, escribir poesía es un acto de esperanza en sí mismo, como afirma en una entrevista a “The Statesman” en agosto de 2015. Ante la pregunta de si ella eligió a la poesía o la poesía la eligió a ella, recuerda su ambición temprana de ser trapequista de circo, pero al descubrir que no tenía demasiado equilibrio, desistió de ese objetivo y dirigió su atención a las palabras. Así, con este humor y esta sencillez, Alexander habla de la maravilla de las palabras, su musicalidad, la forma en que a través de ellas los sueños se hacen realidad. Si, las palabras la eligieron a ella, admite con certeza, o más bien la sedujeron, brindándole la oportunidad de demostrar su artesanal don de crear mundos y describir sentimientos. Su voz es universal pero también diaspórica, y conmueve al lector profundamente. Como dice la escritora Maxine Hong Kingston:

Meena Alexander sings of countries, foreign and familiar, places where the heart and spirit live, and places for which one needs a passport and visas. Her voice guides us far away and back home. The reader sees her visions and remembers, and is uplifted.⁸ (Hong Kingston)

Meena Alexander sabe de los sentimientos de los diaspóricos, porque ella misma vivió en distintos países y distintas culturas y transitó los estadios típicos del desarraigo. La sensación de desconcierto, la nostalgia, el tironeo constante entre el pasado y el presente que definen la identidad de los que habitan espacios

⁸ Meena Alexander canta sobre países, extranjeros y propios, lugares donde viven el corazón y el espíritu, y lugares para los cuales uno necesita pasaporte y visa. Su voz nos lleva lejos y nos trae de vuelta a casa. El lector percibe sus visiones y recuerda, y es reconfortado.

intermedios, los infinitos recuerdos y el constante fluir de los que viven migrando, se ven reflejados en su poesía. Para este trabajo, se eligieron poemas de distintas colecciones, siendo ésta una muy acotada muestra de su extensa obra poética que describe a las claras el viaje interior del que busca incansablemente su hogar.

El poema “Bright Passage” es claro ejemplo de esto. Este poema, publicado en la revista literaria “India Quarterly” en 2014, fue especialmente escrito para la muestra “Beyond Bollywood: Indian Americans Shape the Nation”, del Smithsonian National Museum of Natural History, en Washington DC, 2014-2015. La primera estrofa se podía leer en la pared en la entrada, junto a un arcón lleno de artículos que un migrante podría haber traído a los Estados Unidos a su llegada al nuevo continente. Sus dos estrofas marcan la dualidad presente en los seres diaspóricos: el pasado en contraposición al presente y al futuro; los recuerdos de la India natal y los sentimientos de incertidumbre al dejarla, junto con la esperanza y la emoción de habitar una tierra nueva, no solo para el inmigrante sino también para sus generaciones futuras. En la primera estrofa, precisamente, la voz poética saca de su equipaje “*Grandmother’s sari, freckles of gold poured into silk, / koil’s cry, scrap of khadi grandfather spun,*”⁹ (vv. 1-2), recuerdos de la India que deja atrás, objetos típicos como el sari de su abuela, el grito del pájaro koel tan típicamente sudasiático; el khadi hilado por su abuelo, con toda la connotación de lucha por la independencia que

9 El sari de mi abuela / pecas doradas derramadas en seda / el grito del koel / el retazo del khadi hilado por mi abuelo. (MI traducción)

esta tela tiene¹⁰. Junto a ellos, las fotos de los antepasados en un álbum familiar, con ojos bien abiertos no solamente por la sorpresa de la tecnología, sino también por el desconcierto ante la nueva tierra: “*Why have you brought us here?*”¹¹(v. 7). Sin embargo, la sensación de libertad y desafío se hace presente en la segunda estrofa, cuando las palabras se tornan positivas y cargadas de un simbolismo que condice con la emoción y el entusiasmo de las nuevas generaciones que, habiendo nacido ya en la nueva tierra, hacen realidad sus sueños de una vida mejor:

Mist soars on the river, my door splits free of its hinges:
My children’s children, and those I will never see-
Generations swarm in me,
Born to this North American soil, dreamers in a new
world...¹² (vv. 8-11)

La voz poética sabe que debe transitar el camino de todo ser diaspórico, “*Figure out words / clean minted / untranslatable*”¹³ (v.13), que debe atravesar ese portal, “*that rocking doorway*”¹⁴ (v.12), que implicará

10 El movimiento del hilado y el tejido del kadhi fue impulsado por Mahatma Gandhi como forma de marcar el fin de la dominación extranjera. En los primeros años del siglo XX, la materia prima salía de la India para ser manufacturada en el Reino Unido, y volvía a la India – y a otras colonias – como hilados ya terminados y costosos, privando a los pequeños pueblos indios de trabajo y de ganancias. Gandhi impulsó el trabajo con este tejido como forma de vida autosustentable para miles de campesinos y trabajadores, y promovió el hilado y tejido del kadhi entre todas las clases sociales y castas, como símbolo de unidad social de su país. De ahí que el khadi es un símbolo de la lucha por la independencia de la India.

11 ¿Por qué nos has traído aquí? (Mi traducción)

12 La neblina se levanta sobre el río, mi puerta se libera de sus bisagras:

Los hijos de mis hijos, y aquellos que nunca veré –

Las generaciones se reúnen en mí,

Nacidas en esta tierra norteamericana, soñadores en un mundo nuevo. (MI traducción)

13 Comprender las palabras / sencillamente acuñadas / intraducibles (Mi traducción)

14 Esa puerta vaivén (Mi traducción)

movimiento, confusión, el típico vaivén de todo aquel que sale de su zona de confort y se aventura a los nuevos desafíos. Pero el futuro es promisorio: “*Already in the trees finches are warbling, calling my name*”¹⁵ (v.14), y así el pájaro pinzón, símbolo de la nueva tierra, gorjea llamándola por su nombre. Un poema que habla del dolor de la partida, los recuerdos de la tierra que quedó atrás, las raíces y las alas de los que se animan a caminar por ese “*bright passage*”¹⁶.

“Cosmopolitan”, de la colección *Quickly Changing River* (2008) muestra claramente el rol de la memoria en la construcción del ser y de la identidad diaspórica. Con tintes autobiográficos y tono conversacional, el poema marca la dificultad de definir lo que es ser cosmopolita desde el comienzo: “*You want a poem on being cosmopolitan / Dear friend what can I say?*”¹⁷ (vv. 1-2). Son los recuerdos los que marcan el curso a seguir. Así, imágenes del pasado, un pasado de mucho dolor, vienen a la memoria del hablante:

Sometimes I cannot tell mulberry skin
From blood in the hands of children /

Nor stop myself from tugging a cloth
Where ghostly knives, cups, forks flutter

Where stones surrender to the hunger of exiles¹⁸ (vv.3-7)

15 En los árboles, los pinzones ya están trinando, piando mi nombre (Mi traducción)

16 Pasaje luminoso (Mi traducción)

17 ¿Quieres un poema sobre ser cosmopolita? / Querido amigo, ¿qué puedo decir? (Mi traducción)

18 Por momentos no puedo distinguir la piel color mora / de la sangre en las manos de los niños / Ni puedo dejar de tirar de una sogá / donde fantasmagóricos cuchillos, tazas y

Las reminiscencias de su país natal, pobre, en guerra, con el cotidiano sufrimiento, contrarrestan otros recuerdos también de su tierra de origen, recuerdos de su infancia en la India, llenos de colores y vitalidad, que vienen a su mente, irónicamente, cuando toma el subte de la nueva ciudad, de la nueva tierra. Así, el ruido monótono y rítmico del subte de Nueva York evoca el recuerdo del ave del paraíso¹⁹, con sus sonidos característicos, sus colores y plumajes, que habita en su suelo natal:

It likes best to perch on green tamarind
Or on a bamboo branch.
The kind of bird you see painted
On palmyra fans
Or at the rim of raw silk
Furnishing a woman's garment.²⁰ (vv. 17-22)

La conexión paradójica entre un elemento tan urbano y tan occidental como el subte y el canto de un pájaro, símbolo de naturaleza viva y del mundo oriental, representan elocuentemente la cotidiana dualidad de la voz diaspórica, con el aquí y el allá tan presentes, sentimiento que se detalla aún más en la segunda estrofa del poema. Las imágenes del subte se fusionan con los recuerdos de la India rural: “*As the A train spun in I saw*

tenedores revolotean / Donde las piedras sucumben al hambre de los exiliados (Mi traducción)

19 El ave del paraíso, característica del sur asiático y de Oceanía, tiene 39 variedades, con distintos plumajes, colores, y cantos. Algunos de estos sonidos son vocales y otros, producidos por el aleteo. Se parecen, por ejemplo, al ruido de un tren o subte, a una ametralladora, a un chasquido, etc. Todos los sonidos son producidos en situación de cortejo a una hembra. (Birds of Paradise Project – The Cornell Lab of Ornithology)

20 Prefiere posarse en un tamarindo verde / o en una rama de bambú. / La especie de pájaro que ves pintado / en ventiladores de palmera / o en el borde de la seda cruda / adornando el vestido de una mujer. (Mi traducción)

claws / Scoring a stubble field / Rails melting into bamboo hit by a lightning storm"²¹ (vv. 23-25), insistiendo sin embargo en el mandato presente: "*This is where your home is laid / Scales unsung and secret geography*"²² (vv. 33, 34). Los recuerdos fragmentados y la confirmación de cuál es su hogar hoy dan lugar a muchas preguntas e inquietudes: "*Odd questions massed in me. / Who knows my name or where my skin was torn?*"²³ (vv. 35, 36), aludiendo a la falta de historia personal en su nuevo lugar. La voz poética se pregunta, incluso, si volvería a Kashi, la capital espiritual de la India, si esto fuese posible. Preguntas sin respuesta, fuentes de incertidumbre. Sin embargo, el poema finaliza con una clara y emotiva referencia a T'u Lung (1542-1605), viajero incansable y sabio, autor de *Los viajes de Mingliaotse*, cuya voz resuena en el oído de la voz poética: "*I have seen the sea changed three times / into a mulberry field and back again into the sea*"²⁴ (vv. 43-44). La alusión a la propia vida de Alexander es inevitable, ya que vivió en Allahabad, ciudad india en la confluencia de los ríos Ganges y Yamuna; en Jartum, capital de Sudán en la confluencia del Nilo Blanco y el Nilo Azul; y actualmente reside en Nueva York, donde la isla de Manhattan está abrazada por los ríos East y Hudson. Los ríos de Alexander son símbolo de su transitar diaspórico, y las palabras de T'u Ling encarnan la constante vida en movimiento del migrante, donde los recuerdos se

21 A medida que el subte A avanzaba, yo veía garras / rayando la tierra rastrojera / vías férreas convirtiéndose en bambú golpeadas por una tormenta eléctrica (Mi traducción)

22 Aquí es donde yace tu hogar / Música desconocida y geografía secreta (Mi traducción)

23 Preguntas extrañas dominaban mi ser. / ¿Quién sabe mi nombre o quién desgarró mi piel? (Mi traducción)

24 He visto el mar cambiar tres veces / convertirse en un campo de moras y nuevamente en el mar (Mi traducción)

fusionan con el presente para entender y dar forma al ser de todos aquellos que fluyen como los ríos y luchan por entender el concepto de hogar.

“River and Bridge”, de la colección que lleva el mismo título, publicada en 1996, también muestra el sufrimiento y la añoranza de los diaspóricos. La primer estrofa hace referencia a la ciudad entre dos ríos, Nueva York, donde un tanque de petróleo HESS y un puente – tal vez el Manhattan, o cualquiera de los otros puentes que dominan la silueta de la ciudad - que la artista Jenny Holzer²⁵ podría iluminar fiel a su estilo conceptual, son símbolos de la nueva tierra. Por el contrario, “*No sarcophagus here*” (v.5) instantáneamente lleva al lector a la antigua tierra y lo ubica en un lugar opuesto a la modernidad de la ciudad. De esta forma, los dos mundos se contraponen, y la idea de nacer de nuevo que la siguiente estrofa expresa, cobra una dimensión más poderosa aún:

I have come to the Hudson `s edge to begin my life
to be born again, to seep as water might
in a landscape of mist, burnished trees,
a bridge that seizes crossing. ²⁶ (vv. 6 - 9)

25 Jenny Holzer (1950) es una artista conceptual estadounidense que vive en Nueva York. Con sus propuestas artísticas, y sirviéndose de la publicidad urbana, plantea problemas y demandas sociales. Utiliza textos directos con el objetivo de concientizar sobre temas sociales controversiales, tales como la guerra, la muerte, el amor, la violencia. Sus códigos verbales son cortos y los proyecta sobre edificios y otros elementos urbanos tales como bancos, fuentes, espacios publicitarios. Sus frases aparecieron en Times Square usando como soporte una pantalla electrónica en la que aparecían frases como “Protect me from I want”. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/contemporary/Jenny-Holzer.html>

26 He venido a la orilla del Hudson para comenzar mi vida / para renacer, para filtrarme como hace el agua / en un paisaje de neblina, árboles bruñidos / un puente que aprovecha el cruce. (Mi traducción)

Este renacimiento implica filtrarse, tal como el agua podría hacer, en un paisaje de neblina, palabra que alude a la sensación de confusión y poca claridad que esta migración implica, y traspasar un puente que invita, casi a la fuerza, a cruzarlo, con todo el sufrimiento que esto conlleva. Los sabios escritores del pasado tales como Homero y Vyasa²⁷ lo sabían, y la voz poética también: “*birth is always bloody*”²⁸ (v.13). No hay nacimiento sin sufrimiento, y por más que la nueva tierra sea sinónimo de nueva vida e infinitas posibilidades, siempre supone dolor, pérdida e incansable lucha.

Esta acotada muestra de la poesía de Meena Alexander intenta ejemplificar la preocupación de la autora por describir el sentir de los que migran, sus añoranzas, la compleja dualidad en la que viven. Con un estilo muy personal, Alexander consigue conmover al lector a través de la riqueza de sus poemas, llenos de recuerdos fragmentados y de imágenes que evocan aquella tierra que se dejó atrás y esta tierra que recibe con promesas de una vida mejor.

Conclusión

La construcción de la identidad, en cualquiera de sus contextos o situaciones, es un proceso dinámico, de variables infinitas y tiempos prolongados. Su complejidad es tema recurrente en las humanidades, donde la literatura no es una excepción. Infinidad de escritores, de

²⁷ Vyasa, escritor legendario de la tradición hinduista, cuyo verdadero nombre era Krishna Dwaipayana, se considera el autor del texto poético Majabharata (siglo III a.C).

²⁸ Nacer es siempre doloroso (Mi traducción)

todos los géneros, en todos los tiempos, han intentado describir la lucha de sus personajes por lograr una definición identitaria que los ubique en su lugar en el mundo. Si ese mundo, como el de hoy, se caracteriza por la constante migración y el cotidiano cruce de fronteras, esa lucha es sinónimo aún más de la tensión entre el aquí y el allá, el pasado y el presente, la cultura que se dejó atrás y la que se abraza con expectativas nuevas y temores hacia lo desconocido. Así viven los seres diaspóricos, habitando los espacios intermedios y las zonas de contacto, recordando y recreando lo que la memoria les permite traer al presente. Para ellos, recordar es casi un acto de supervivencia.

Ambas autoras, Chitra Divakaruni y Meena Alexander, saben captar esta esencia de los que se trasladan y transitan procesos a adaptación. Con estilos distintos, ambas escritoras tocan el corazón del lector con sencillez y franqueza, con la calidez de su cultura de origen y el inherente deseo de contar historias. Ambas recurren a los recuerdos como camino de conocimiento interior y elemento primordial para conservar las raíces y abrir las alas de sus personajes, para quienes recordar es lo que les permite sostenerse en la frecuentemente difícil y penosa búsqueda de su identidad.

Bibliografía

Agnew, V. (2005). *Diaspora, memory, and identity: A search for home*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.

Alexander, M. (1996). *River and bridge*. TSAR Publications.

Alexander, M. (2008). *Quickly changing river*. Triquarterly Books.

- Anthias, F. (1998). Evaluating 'diaspora': Beyond ethnicity? *Sociology*, 32(3), 557-581. <https://doi.org/10.1177/0038038598032003009>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization (public worlds, Vol. 1)*. University of Minnesota Press.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Basu, L. y Leenerts, C. (Ed.) (2009). *Passage to Manhattan: Critical essays on Meena Alexander*. Cambridge Scholars Publishing.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302-338. <https://doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00040>
- Davis, R. (2009). Asian american stories and literary theory: A reading of Chitra Divakaruni's «The Word Love». *American Book Review*, 31(1), 9-10. <https://doi.org/10.1353/abr.0.0006>
- Divakaruni, C. B. (1995). *Arranged marriage*. Anchor Books.
- Divakaruni, C. B. (2001). *The unknown errors of our lives: Stories*. Doubleday.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. En J. Rutherford (Ed.) *Identity, Community Culture, Difference* (pp. 1-10). Lawrence and Wishart.
- Hua, A. (2005). Diaspora & cultural memory. En V. Agnew (Ed).
- Hua, A. (2005). *Diaspora, Memory, and Identity: A Search for Home*. University of Toronto Press, pp.191-208.
- Jana, A. (2015). Meena Alexander's illiterate heart and quickly changing river : The journey of a homebound pilgrim. *International Journal of Interdisciplinary and Multidisciplinary Studies (IJIMS)*, 2(5), 52-53. <http://www.ijims.com/uploads/4f8eabf0580389dbe3d06.pdf>
- Mcdermott, S. (2002). Memory and gender in *A Thousand Acres*. En *Signs* 28 (1), 389-407.
- Shields, D. (2009). Memory. *A Journal of Literature and Art*, 46, 32-36.
- Sree, S. P. (Ed.) (2005). *Indian women writing in English. New Perspectives*. Sarup & Sons.

Entrevistas

A Meena Alexander:

- Suman, S. (2015, 19 de agosto). "Writing a poem is itself an act of hope". *The Statesman*. Recuperado el 25 febrero de 2016, de <http://www.thestatesman.com/news/section-ii/-writing-a-poem-is-itself-an-act-of-hope/83790.html>

A Chitra Divakaruni:

Zupancic, M. (2010, 7–9 de Julio). The Power of Storytelling. An Interview with Chitra Banerjee Divakaruni. *Contemporary Women's Writing Network conference*. Recuperado el 21 de febrero de 2016 de <http://cww.oxfordjournals.org/content/6/2/85.full?sid=e9f9c39a-5670-4d88-b288-60e45221ef16>

Sitios Web

Hong Kingston, M. Praise to *Raw Silk* (2004) <https://meenaalexander.commons.gc.cuny.edu/raw-silk-2/>

La cultura e identidad híbrida en los relatos de Amy Tan

Tzu Ying Lee

Universidad Nacional de Cuyo

tzuying29@gmail.com

Introducción

Uno de los dilemas más grandes que enfrentan los emigrantes del mundo contemporáneo es la construcción de la propia identidad. El cual consta de un largo proceso de búsqueda que pone en juego variantes como el pasado y la historia heredada vs. el país y la cultura elegida o de nacimiento, las costumbres y los valores opuestos, los problemas de adaptación y comunicación, entre otros.

Debido a razones políticas y económicas, muchos chinos dejaron su país e inmigraron a los Estados Unidos en los siglos XIX y XX. Igual que los extranjeros provenientes de África, Sudamérica u otros países asiáticos, fueron víctimas de la segregación y discriminación. Para protegerse y ayudarse entre ellos, se inclinaron a asentarse en los mismos barrios que dieron origen a los *Chinatowns*.

En *The Joy Luck Club* y *The Bonesetter's Daughter*, Amy Tan presenta la vida de los chinos en los Estados Unidos, las relaciones entre madres e hijas, las experiencias de

inmigrantes chinas y sus descendientes. En ambas novelas, las madres inmigrantes vivenciaron cambios radicales en el nuevo país y la base cultural oriental entró en una profunda controversia con la cultura norteamericana. El choque cultural dio como resultado un cambio en los modos de vida, pero sin perder el pensamiento y las costumbres originarias. Por otro lado, las hijas nacidas en los Estados Unidos, al ser criadas paralelamente en dos culturas totalmente opuestas, pertenecen a la generación poseedora de una cultura híbrida.

Este trabajo tiene como objetivo explorar e interpretar cómo Amy Tan describe el choque y la asimilación de las dos culturas que experimentaron estas mujeres y definir si tanto la generación de las madres como la de las hijas son poseedoras de una cultura e identidad híbrida.

La cultura e identidad híbrida

Los conceptos como “nacionalidad”, “clase social” y “género” que solían ser usados para determinar de alguna forma la identidad de un individuo y darle sentido de pertenencia ya no bastan para definir a las minorías étnicas que viven o nacen en un país receptor.

Los Estados Unidos, donde la diversidad étnica ha generado una sociedad multicultural, se ha convertido en un espacio donde los orígenes raciales y culturales se entrelazan y crean una nueva cultura híbrida perteneciente a las comunidades que se encuentran en una realidad de “*in-betweenness*”: “*The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-*

going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation”¹ (Bhabha, 1994, p.2).

La lucha que tienen los chinos inmigrantes y chinos americanos para definir su identidad no es una simple cuestión de ser oriental u occidental, chinos o americanos, usar palitos o cubiertos. Para ellos, muchas variantes entran en juego, el choque de las culturas y costumbres, el estar incluido y a la vez ser sujeto de la exclusión, el mundo privado donde ciertas costumbres y el idioma chino se conservan versus el mundo público donde tienen que obedecer el protocolo norteamericano, todas estas diferencias – y otras –, se intercalan y los empujan a crear una nueva cultura e identidad.

Para analizar dicha identidad de los chinos como minoría étnica en los Estados Unidos, es necesario profundizar el bagaje del pasado ancestral que gran parte ha sido silenciado y ocultado. La comprensión de la propia raíz juega un papel importante ya que

... la relación que las personas del mundo ahora tienen con su propio pasado es, por supuesto, parte del descubrimiento de su propia etnicidad. Necesitan honrar las historias escondidas de las que vienen. Necesitan entender los idiomas que no se les ha enseñado a hablar. Necesitan entender y revalorizar las tradiciones y las herencias de las expresiones y creatividad culturales. En ese sentido, el pasado es no solo una posición desde la cual hablar, sino que es

¹ La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva minoritaria, es una negociación compleja y continua que busca autorizar las hibridaciones culturales que surgen en momentos de transformación histórica.

también un recurso absolutamente necesario en lo que uno tiene que decir. (Hall, 1990, pp. 346-347)

Precisamente la importancia del pasado en la definición de la identidad explica la razón por la cual las novelas de Amy Tan hacen hincapié en las historias ancestrales y sus influencias en los personajes. En sus novelas, Tan tiende a concentrarse en los conflictos y reconciliaciones entre madres e hijas e invoca, una y otra vez, la historia y el paisaje chino para contextualizar su interpretación de las experiencias chino-estadounidenses (Feng, 2010, p. 24).

El pasado y el presente/el occidente y el oriente se entretajan para definir a este grupo de personas ya que, como lo afirma Hall, "... la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente" (p. 344).

La sociedad tradicional china

Para entender y analizar a las protagonistas de *The Joy Luck Club* y *The Bonesetter's Daughter* y "cierta perspectiva psicológica y filosófica inextricablemente asiática" (Lim, 1991, p.237), es necesario mencionar primero ciertas características de la cultura china y su sistema político, social y familiar.

En toda la historia china, ninguna otra filosofía ha ejercido tanta influencia en esta sociedad como las ideas de Confucio. Durante más de 2.500 años, y se puede decir que, hasta el presente, la filosofía confuciana prevalece en el pensamiento social, en el concepto de la ética y moral y en la vida familiar de la mayoría de los chinos. Confucio,

el Maestro de la civilización china, quien fundó la educación igualitaria para el pueblo, basó sus enseñanzas en las virtudes como la benevolencia, la justicia, la cortesía, la fe, el perdón, la lealtad, el amor y respeto filial de los hijos hacia los padres (Sun, 2004, p.44); además, estableció las cinco relaciones: emperador y súbdito, padre e hijo, matrimonio, hermano mayor y menor y, por último, amigos. Como cada individuo, según la situación, cumple un rol diferente, Confucio sugirió ciertos valores cuando determinada función social es llevada a cabo. Un caso simple sería, una mujer puede ser hija y a la vez madre, entonces cuando cumple el rol de hija, debe ejercer el respeto y amor filial hacia sus padres; pero cuando está frente a sus propios hijos, debe ser afectuosa.

Con el paso del tiempo, los cambios de dinastías y las diferentes revoluciones ideológicas, esta filosofía de vida ha sido transformada y distorsionada para adaptarse a las necesidades e intereses políticos y sociales, convirtiéndose en una herramienta de control sobre las mujeres en una sociedad machista. La maternidad y la entrega innata de una madre se transfiguraron y los roles “madre” y “ama de casa” fueron considerados como el único deber de las mujeres durante varios siglos. Los valores como el amor, el respeto y la fidelidad, propios del matrimonio, fueron usados para tener dominancia del marido sobre la mujer; el amor filial innato de los hijos hacia los padres, que tiene como base el respeto, se convirtió en una exigencia de obediencia absoluta por parte de los hijos.

Breve historia de la inmigración china en los Estados Unidos

Según un documento encontrado en el siglo VII, la inmigración china en los Estados Unidos comenzó en el siglo V, aunque pocos chinos ingresaron al país norteamericano antes del siglo XIX. El Estado de California abrió su puerta para recibir a miles de chinos por la falta de manos de obra en el norte de San Francisco. La época de la Fiebre del Oro en California coincidió con el momento donde China fue devastada por desastres naturales y la rebelión de *Taiping*. En consecuencia, muchos abandonaron su tierra natal y se encaminaron hacia el oeste en búsqueda de una mejor vida.

Los chinos de esta época, cansados de los enfrentamientos, guerras y catástrofes, miraban hacia el occidente como una oportunidad para salir de la desgracia y empezar una nueva vida. Sin embargo, la vida en los Estados Unidos no fue tan fácil y gratificante como lo habían imaginado. Durante el receso económico a mediados del siglo XIX, los inmigrantes eran considerados enemigos para los americanos ya que, como lo indica Ling, los trabajadores chinos que habían llegado para construir los ferrocarriles y que luego se asentaron en este país eran vistos como una amenaza para la mano de obra blanca y se convirtieron en objetos de difamación, abuso físico e incluso asesinatos (Ling, 1991, p.221). A su vez, varias leyes fueron sancionadas e impactaron negativamente en la minoría china. En 1858, la ley que prohibió el ingreso de chinos y mongoles fue aprobada; en 1862, el *Anti-Coolie Act* que protegía al trabajador nativo y desanimaba la

inmigración china en California entró en vigencia. Veinte años después, *Chinese Exclusion Act* que suspendía la inmigración china fue aprobada, junto con los locos, idiotas y delincuentes, los chinos fueron los primeros inmigrantes en ser excluidos por la ley federal de ingresar a los Estados Unidos por su nacionalidad (Kim, 1982, p.96). Esta ley siguió vigente hasta 1943, cuando fue anulada con la aprobación del *Magnuson Act*. En la década de los 40 y 50 se activó nuevamente la inmigración china en los Estados Unidos porque necesitaban grandes cantidades de trabajadores en el astillero y en la industria militar. Además, en el ámbito político, China se encontraba en guerra con Japón, y como aliado de China, a Norteamérica le convenía apoyar al gobierno chino para detener el avance y la ocupación japonesa en ese territorio.

En este contexto turbulento, más la guerra civil china entre los nacionalistas y los comunistas luego de la rendición japonesa, las protagonistas madres de *The Joy Luck Club* y *The Bonesetter's Daughter* se escaparon de su patria dirigiéndose hacia los Estados Unidos.

The Joy Luck Club* y *The Bonesetter's Daughter

Estas dos novelas de Amy Tan trazan cautivadoras historias entre madres chinas e hijas china-norteamericanas en los Estados Unidos. La autora con su estilo crea un mundo único donde coexisten diferencias, choques culturales y la reconciliación de las mismas. Cabe mencionar que, a través de sus obras, Amy Tan rompe el silencio y pone a la luz el pasado y las dificultades de toda una generación de inmigrantes y sus esfuerzos para

seguir adelante como expatriados en los Estados Unidos. Así mismo, les da voz a las hijas nacidas en el occidente, y muestra el choque que significa vivir en un mundo ambivalente donde coexisten dos culturas totalmente opuestas.

Las inmigrantes que intentan usar *white masks*

Las protagonistas de las dos novelas de Amy Tan presentan ciertas cualidades de las mujeres tradicionales chinas.

Todas las madres de *The Joy Luck Club* pasaron por experiencias similares a la de Lindo Jong. La historia de Lindo describe cómo su vida gira entorno a sus suegros, su marido y sus hijos antes de inmigrar a los Estados Unidos:

Over the next few years, Huang Taitai [la suegra] instructed the other servants to teach me how to sew sharp corners on pillowcases and to embroider my future family's name. How can a wife keep her husband's household in order if she has never dirtied her own hands, Huang Taitai used to say as she introduced me to a new task². (Tan, 1989, pp. 55-56)

Sin decepcionar a las expectativas que la sociedad tradicional china tiene hacia las mujeres casadas, Lindo

2 En el transcurso de los años siguientes, Huang Taitai dio instrucciones a los demás criados para que me enseñaran a coser los ángulos de las fundas de las almohadas y a bordar mi futuro apellido. Cada vez que me enseñaba una nueva tarea, Huang Taitai me preguntaba cómo una esposa puede mantener en orden la casa de su marido si nunca se ha ensuciado sus propias manos. (Las traducciones de *The Joy Luck Club* pertenecen a *El club de la buena estrella*, traducción de Jordi Fibla).

fue “... *an obedient wife, just as they taught me*”³ (p.61) y su marido era el centro de su mundo: “*I came to think of Tyan-yu as a god, someone whose opinions were worth much more than my own life*”⁴ (p.56).

La madre protagonista de *The Bonesetter's Daughter*, Luling, también responde a las expectativas de ser una buena esposa y nuera. El matrimonio de Luling y Kai Jing se fundó a base del amor y respeto mutuo, pero no tuvo un final feliz. Kai Jing fue asesinado durante la invasión japonesa y lo único que mantuvo viva a la viuda, quien tenía el corazón despedazado, era el bienestar del padre de Kai Jing. Como una buena nuera, era su deber cuidar y servir a su suegro a pesar de cualquier circunstancia, como ella misma dijo: “*Teacher Pan said I should not leave him for the other world. Otherwise, who will he have left as family to give him comfort in his last days?*”⁵ (Tan, 2004, p.256).

Todas estas madres, huyeron de China durante la invasión japonesa o la guerra civil china. Una vez radicados en Norteamérica, mantuvieron en sus hogares el idioma chino y las tradiciones ancestrales; pero a su vez, optaron por la religión cristiana y asimilaron ciertas costumbres occidentales.

En las dos novelas, se presenta instancias de reuniones donde se conserva la tradición china, como, por ejemplo, las juntadas de Joy Luck Club para jugar el *mah jong*.

3 era una esposa obediente, tal como me habían enseñado.

4 Llegué a considerar a Tyan-yu como un dios, alguien cuyas opiniones valían mucho más que mi propia vida.

5 El maestro Pan dijo que no debería dejarlo para irme al otro mundo. De lo contrario, ¿quién le quedará como familia para darle consuelo en sus últimos días?

Suyuan comenzó con los encuentros del Joy Luck Club porque las mujeres de estas familias también dejaron atrás, en China, tragedias imposibles de narrar (Tan, 1989, p.20), y en cada juntada, la anfitriona recibía a sus invitados con comidas chinas como sopa de *aduki*, *wonton* y *chow mein*. Además, las fechas importantes como el Año Nuevo y el Festival del Medio Otoño se continuaban festejando en las familias china-norteamericanas y los platos típicos formaron partes de ellas.

Los principios básicos de la cultura china como la veneración de los ancestros y el respeto a los mayores también son conservados. Un dicho chino dice: “El anciano es un tesoro de la familia”, por lo tanto, el respeto y el cuidado de los ancianos son primordiales en una familia china. En una celebración de año nuevo lunar, Suyuan Woo preparó cangrejos e invitó al viejo Chong. En el momento de servir la comida, Suyuan eligió el mejor cangrejo para el señor con esta explicación: “*he was nearly ninety and deserved that kind of respect*”⁶ (p.202).

Sin perder las raíces chinas, esta generación de inmigrantes trató de adaptarse a la vida norteamericana y asimilar la cultura nueva, aunque no fue un proceso fácil para ellas, como dijo Ying-ying St. Clair:

Saint took me to America, where I lived in houses smaller than the one in the country. I wore large American clothes. I did servant’s tasks. I learned the Western ways. I tried to speak with a thick tongue. I

6 Tenía cerca de noventa años y se merecía esa clase de respeto.

raised a daughter, watching her from another shore. I accepted her American ways⁷. (p. 251)

El signo más notable del acercamiento al occidente es la religión que profesaron a lo largo de sus vidas. Las cuatro familias del Joy Luck Club se conocieron en la iglesia bautista, y de una forma u otra, participaron en las actividades y celebraciones religiosas como la misa de los domingos y la fiesta de la Navidad. En el caso de Luling, desde niña vivió en un orfanato a cargo de misioneros norteamericanos y estuvo en permanente contacto con dicha creencia.

Cabe resaltar que el idioma usado entre las protagonistas para comunicarse es el chino. El nivel del inglés de las madres es básico, y a pesar de haber vivido muchos años en los Estados Unidos, el idioma seguía siendo una dificultad. Quizás, este obstáculo es un signo de negación a integrarse totalmente en la cultura norteamericana y el idioma que predomina es el reflejo de la cultura que prevalece en sus vidas.

Las madres nunca dejaron atrás su cultura ancestral. No se puede negar que tienen influencias norteamericanas ya que, a la fuerza, asimilaron ciertos hábitos occidentales para poder sobrevivir y permanecer en los Estados Unidos, pero su forma de actuar y pensar y los valores que les han inculcado antes de la inmigración, seguían predominando en sus vidas cotidianas.

⁷ Saint me llevó a los Estados Unidos, donde viví en casas más pequeñas que aquella en el campo. Vestía holgadas prendas norteamericanas, hacía tareas propias de las criadas. Aprendí las costumbres occidentales. Intenté hablar con la voz apagada. Crié a una hija, contemplándola desde otra orilla. Acepté su manera de ser y sus hábitos norteamericanos.

Las norteamericanas de *yellow skin*

A diferencia de las madres, quienes tuvieron que adaptarse a un nuevo país, las hijas china-norteamericanas, Lena St. Clair, Waverly Jong, Rose Hsu y Jing-mei Woo de *The Joy Luck Club* y Ruth Young de *The Bonesetter's Daughter* son criadas, paralelamente, en dos culturas totalmente diferentes. A pesar de que el idioma chino y ciertas costumbres ancestrales se mantenían en sus casas, siempre estuvieron en contacto con el mundo público, por lo que se observa que coexisten en ellas características heredadas de ambas culturas.

La característica china, que es común y que se resalta más en las cinco hijas, es la obediencia fundada en el amor y respeto filial hacia los padres. En varias instancias de ambas novelas, se puede observar cómo las hijas se preocupan por el bienestar de sus mamás y nunca las contradicen a pesar de encontrarse en un desacuerdo o discusión. La conversación entre Waverly Jong y su amiga norteamericana Marlene ilustra claramente esta situación:

“You know, I really don't understand you,” said Marlene when I [Waverly] called her the night after I shown my mother the mink jacket. “You can tell the IRS to piss up a rope, but you can't stand up to your own mother.”

(...)

“That's hilarious,” I said with a half-laugh. “You want me to tell my mother to shut up?”

“Sure, why not?”

“Well, I don’t know if it’s explicitly stated in the law, but you can’t ever tell a Chinese mother to shut up. You could be charged as an accessory to your own murder”⁸.
(Tan, 1989, p.173)

En realidad, antes de aceptar la propia raíz, las hijas tienden a sentirse más norteamericanas. Al vivir en Estados Unidos, las hijas asimilan cierto estereotipo y visión racista hacia los chinos que las alejan de sus propias madres y herencia cultural. Les resulta desagradable identificarse con sus madres o sus historias; con hablar el idioma chino, o con mantener las viejas costumbres (Ho, 1996, p.331).

En el caso de Ruth Young, en un principio, se negaba a leer el manuscrito de su madre donde está registrada la historia de la familia. El primer impedimento fue porque no entendía chino y, segundo, porque para ella no era importante conocer el origen y las historias de sus raíces. Este desinterés por el pasado también son provocados, en gran parte, por el rechazo a todo lo que está relacionado con China ya que “ser oriental” les generaba un sentimiento de inferioridad o vergüenza ante sus pares norteamericanos como lo confesa Jing-mei Woo: “... *before my mother told me her Kweilin story, I imagined Joy Luck was a shameful Chinese custom, like the secret gathering of the Ku Klux Klan or the tom-tom dances of TV Indians*

8—Oye, la verdad es que no te entiendo —me dijo Marlene cuando la llamé por la noche, un día después de haberle enseñado a mi madre el chaquetón de visón—. Puedes decir a los de Hacienda que se vayan a hacer puñetas, pero no eres capaz de hacer frente a tu propia madre. —Eso es gracioso —repliqué, casi riendo—. ¿Quieres que le diga a mi madre que se calle?
—Claro, ¿por qué no?
—Pues... no sé si está legislado explícitamente, pero jamás puedes decirle a una madre china que se calle. Podrían acusarte como cómplice de tu propio asesinato.

preparing for war”⁹ (Tan, 1989, p.28). Desde niña, Jing-mei, exceptuando la apariencia física, se consideraba totalmente norteamericana: “[...] *I was fifteen and had vigorously denied that I had any Chinese whatsoever below my skin. I was a sophomore at Galileo High in San Francisco, and all my Caucasian friends agreed: I was about as Chinese as they were*”¹⁰ (p.267). Rose Hsu también se sentía más identificada con la cultura estadounidense. Cuando su madre descubrió que estaba de novia con un americano, le dijo: “*He is American [...] A waigoren [un extranjero]*”¹¹ (p.117), y Rose contestó: “*I’m American too*”¹² (p.117).

El idioma que las hijas usan para la comunicación diaria también muestra la cultura que predomina en sus vidas. Chino es el idioma que aprendieron desde niñas por influencia de sus madres, pero hay un contraste extraordinario entre las dos generaciones: las madres manejan un chino perfecto y un inglés defectuoso, en cambio, las hijas hablan perfectamente el inglés y solamente entienden el idioma chino, no lo hablan fluidamente ni tampoco reconocen la mayoría de los caracteres. Para dar un ejemplo, Ying-ying St. Clair siempre usó su idioma nativo para comunicarse con su hija Lena, pero Lena no comprendía los mensajes: “*But with*

9 En aquella época, antes de que mi madre me contara su historia de Kweilin, imaginaba que las reuniones del club eran una vergonzosa costumbre china, como las reuniones secretas del Ku Klux Klan o las danzas al son del tamtam de los pieles rojas que se preparaban para la guerra, en las películas de la televisión.

10 [...] yo tenía quince años y había negado con vehemencia que hubiera en mí algo chino bajo la piel. Estudiaba el segundo curso en la escuela secundaria Galileo de San Francisco, y todos mis amigos occidentales estaban de acuerdo en que yo era tan china como ellos.

11 Es americano [...]. Un waigoren.

12 También yo soy americana

*me, when we were alone, my mother would speak in Chinese, saying things my father could not possibly imagine. I could understand the words perfectly, but not the meanings”*¹³ (p.106). Ruth Young hablaba un chino con acento norteamericano, pero no conocía los caracteres, por eso tuvo que contratar a un chino para traducir el manuscrito de su madre.

Este distanciamiento hacia la cultura china y el sentirse más identificadas con la norteamericana cambia cuando las hijas se abren, se interesan por las historias de sus madres y se acercan a sus propias raíces. Por ejemplo, cuando Ruth decidió volver a vivir con su madre luego de que le diagnosticaron demencia,

... she would ask her mother to tell her about her life. For once, she would ask. She would listen. She would sit down and not be in a hurry or have anything to do. She would even move in with her mother, spend more time getting to know her. (...) She wanted to be here, as her mother told her about her life, taking her through all the detours of the past, explaining the multiple meanings of Chinese words, how to translate her heart¹⁴. (Tan, 2004, pp.142-143)

Este acercamiento hacia el pasado es de suma importancia en la vida de las chinas norteamericanas. Desde el momento en que dejan de creer ser solamente

13 Pero, cuando estábamos a solas, mi madre me hablaba en chino y decía cosas que mi padre no podía imaginar de ningún modo. Yo entendía las palabras perfectamente, pero no los significados.

14 [...] le pediría a su madre que le contara sobre su vida. Esta vez, preguntaría. Escucharía. Ella se sentaría y no tendría prisa ni tendría nada que hacer. Incluso se mudaría con su madre y pasaría más tiempo para conocerla mejor. (...) Quería estar aquí, mientras su madre le contaba su vida, llevándola por todos los desvíos del pasado, explicándole los múltiples significados de las palabras chinas y cómo traducir su corazón.

“norteamericanas” y abrazan paralelamente sus raíces ancestrales, comienza el proceso por el cual son conscientes de su propia identidad. No son puramente norteamericanas ni chinas, son poseedoras de una cultura híbrida donde los rasgos de lo occidental y lo oriental se entrelazan y coexisten.

Se puede ver esto en Jing-mei Woo quien, luego de la muerte de su madre, tomó su lugar en el juego de *mah-jong* por pedido de su padre. Esta acción muestra el comienzo de la aceptación de su origen chino. Sin embargo, fue el viaje que hizo a China donde Jing-mei reconoció que, además de ser americana, parte de ella era también china: “*And now I also see what part of me is Chinese. It is so obvious. It is my family. It is in our blood. After all these years, it can finally be let go*”¹⁵ (Tan, 1989, p.288).

La cena del Festival del Medio Otoño que organiza Ruth en *The Bonestter´s Daughter* es también un buen ejemplo. Ruth, la hija quien creyó siempre ser norteamericana, fue la anfitriona de un festejo chino: “*to Ruth, this particular gathering was not ‘just a dinner.’ It was THEIR CHINESE [resaltado añadido] thanksgiving, the reunion that she was hosting for the first time*”¹⁶ (Tan, 2004, p.79). Ruth invitó tanto a sus parientes maternos como a la familia de Art, su pareja norteamericano, porque había pensando mucho en el significado de la familia: “*not just blood relatives but also those who were united by the past and would remain*

15 Y me doy cuenta de cuál es mi parte china. Es algo tan evidente... algo que está en la familia, en la sangre, algo que por fin puedo liberar.

16 Para Ruth, esta reunión en particular no fue "solo una cena". Era su Día de Acción de Gracias chino, un encuentro que organizó por primera vez.

*together over the years (...)*¹⁷ (p.79). Esta reunión es significativa e ilustra el intento de integración que hace Ruth de las dos culturas o mundos a los que pertenece a pasar de las diferencias.

Conclusión

Además de relatar sobre la relación madre-hija, *The Joy Luck Club* y *The Bonesetter's Daughter* reflejan el mundo bicultural de las inmigrantes y sus hijas nacidas en los Estados Unidos. Para crear dicho mundo, Amy Tan incluye elementos históricos, filosóficos y culturales chinos y el presente norteamericano.

Las diferencias en pensamiento, costumbres y tradiciones hacen que las escenas del choque cultural sean parte de la vida cotidiana: las madres, conservadoras de la cultura china, adaptándose con mucho esfuerzo a la vida americana y las hijas tratando de definir su lugar en el espacio donde coexisten las dos culturas.

Indudablemente, el grado de asimilación de la nueva cultura por parte de las madres inmigrantes es bajo. Pertenecen a la generación que se apega más a su pasado y a la cultura china. En general, sus formas de ser, de actuar y de pensar siguen siendo propias de los chinos, sin negar que, en un menor grado, hay influencias norteamericanas.

En cuanto a las hijas china-norteamericanas, son más influenciadas por la cultura de su país natal, pero han

17 No solo los parientes consanguíneos, sino también los que estaban unidos por el pasado y que permanecerían juntos a lo largo de los años (...)

heredado también la de sus madres. En realidad, para ellas, la identidad no es una elección entre ser “china” o “norteamericana” ya que la fusión da origen a una nueva cultura, a una nueva identidad y a un nuevo estilo de vida. El nacimiento de la cultura e identidad híbrida china-norteamericana es un largo proceso de lucha, de colisión, de asimilación y de aceptación de dos mundos opuestos que están permanentemente en contacto.

Bibliografía

- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. En J. Rutherford (Ed.), *Identity, community culture, difference*. Lawrence and Wishart.
- Feng, P. (2010). *Diasporic representations: Reading Chinese American women's fiction*. Transaction Publishers.
- Ho, W. (1996). Swan-Feather Mothers and Coca-Cola Daughters. En J. R. Martino y D. R. Peck, *Teaching American ethnic literatures*. University of New Mexico.
- Kim, E. (1982). *Asian American literature*. Temple University Press.
- Juan, H.H. (1992). *Chinos en América*. Editorial MAPFRE.
- Lim, S. G. (1991). Twelve Asian American writers: In search of self-definition. En A. LaVonne Brown Ruoff y J. W. Ward, *Redefining American literary history*. The Modern Language Association of America.
- Ling, A. (1991). Chinese American women writers: The tradition behind Maxine Hong Kingston. En A. LaVonne Brown Ruoff y J. W. Ward, *Redefining American literary history*. The Modern Language Association of America.
- Sun, T. (2007). 影響中國歷史的重大事件¹⁸. Editorial Dadi.
- Tan, A. (1989). *The Joy Luck Club*. Vintage Contemporaries.
- Tan, A. (2004). *The Bonesetter's daughter*. Harper Perennial.
- Tan, A. y Fibla, J. (2009). *El Club de la Buena Estrella*. Planeta.

18 Los grandes acontecimientos que impactaron en la historia china.

3-

Y más allá

La identidad maorí y la construcción de género en la novela *The Whale Rider* de Witi Ihimaera desde lo mitológico

Paola Lorena Diaz

Universidad Nacional de Cuyo

paoperezdiaz71@gmail.com

Introducción

El presente trabajo tiene como fin el estudio y análisis de la novela maorí *The Whale Rider*, de *Witi Ihimaera* - publicada en 1987 bajo el sello editorial Penguin Group NZ. Si bien la novela *The Whale Rider*, es una novela maorí, el texto trasciende los espacios nacionales neozelandeses para explorar espacios temáticos universales. El autor ha expresado su interés por trascender los espacios locales y alcanzar una audiencia más global. Por ese motivo, llega a nosotros (un público internacional, fuera del espacio crítico-literario neozelandés) esta obra que adquiere un fin pedagógico cuando nos muestra parte de la cultura y costumbres maoríes, a través de un relato de la vida de una familia maorí en *Whangara* y el relato del mito del Jinete de Ballenas. *Witi Ihimaera* forma parte de los autores que surgieron en los años '70 del siglo XX, período importante para el auge de la literatura y manifestación artística de

las Islas del Pacífico Sur. Por ese motivo, Ihimaera es renombrado en estudios de Literatura maorí, Renacimiento Maorí, estudios postcoloniales, de decolonización y de literatura de las Islas del Pacífico Sur; entre otros. Su trabajo ha sido abordado desde las perspectivas mencionadas anteriormente, en cuanto a la subversión al canon inglés, a lo que comparte con este, y a su impacto como literatura étnica en un contexto local y/o global. Sin embargo, en los años '70 también hubo una marcada inclinación hacia el caudal mitológico en las Islas del Pacífico Sur como fuente de inspiración y como camino a una reconstrucción cultural.

El trabajo de investigación que propongo tiene como fin el estudio y análisis de la novela mitológica maorí *The Whale Rider*, de Witi Ihimaera (2005), centrándose en la indagación de la construcción de la identidad maorí como etnia, así como de la identidad de género de sus miembros. En esta novela se revaloriza y reivindica una cultura aborígen que ha perdido espacios físicos y culturales, y por ello lucha por mantener viva la tradición y la unión de sus miembros. Sin embargo, hay una plena conciencia -en los descendientes jóvenes de la novela- de la necesidad de cambios y modificaciones en la cultura para adaptarse a los tiempos que corren.

Witi Ihimaera es de procedencia maorí, intenta reivindicar sus raíces con obras como *The Whale Rider*. Si bien domina su lengua ancestral, escribe en inglés, el idioma que más habitantes hablan en Aotearoa/Nueva Zelanda. Un aspecto a destacar es que Ihimaera es el primer autor maorí en publicar una colección de cuentos y una novela en inglés.

En el presente trabajo se eligió la versión internacional de la novela, escrita en inglés y publicada después del lanzamiento de la película *Whale Rider*, debido al interés que generó la misma a nivel global. En la versión escogida, se omitieron fragmentos en idioma maorí que estaban presentes en la primera edición, lo cual facilitó el trabajo de comprensión e interpretación de fragmentos cortos, dado que, si bien es posible acceder desde el continente americano a diccionarios de la lengua maorí, la traducción palabra por palabra puede complicar o incluso alterar la interpretación de esos fragmentos. Esta edición en inglés asimismo, abre un espacio para el análisis como si fuese consentido, avalado, buscado en cierta forma, a un público fuera de lo local. La primera versión nace para un público local, la segunda nace para aquellos que formamos parte de una audiencia que llega al libro a través de la película en un mundo globalizado.

A pesar de la idiosincrasia de algunos aspectos maoríes desarrollados en la novela, el texto trasciende los espacios nacionales neozelandeses para explorar espacios temáticos universales. El autor ha manifestado su interés por trascender los espacios nacionales y alcanzar una audiencia más global. Como consecuencia de ello, llega a nosotros -un público fuera del espacio crítico-literario neozelandés- esta obra que tiene un fin [indirecto] pedagógico, ya que nos muestra parte de la cultura y costumbres maoríes, a través de un relato de la vida de una familia maorí en *Whangara* y el relato del mito del Jinete de Ballenas.

Lo primero que llama la atención al lector es el mundo mitológico de una tribu del Pacífico Sur dentro del vasto

universo cultural que presentan estas islas. Es importante destacar que el mundo ficcionalizado en la novela aborda los espacios míticos de una tribu que valora la oralidad como transmisión de saberes culturales y ancestrales.

Otro aspecto que se pretende abordar en este trabajo es la construcción del espacio femenino a partir de los personajes - Kahu y las dos ancianas (la abuela de Kahu, Nani Flowers y la mayor de las ballenas, quien acompaña a la ballena macho líder de un grupo)- las cuales dan un giro importantísimo dentro del modelo patriarcal existente en el mundo maorí. Esta original variable resulta de una visión muy particular de Ihimaera sobre las construcciones de género en el siglo XX.

Es importante destacar que en *The Whale Rider* se revaloriza y reivindica una cultura aborígen que ha sido colonizada y que en consecuencia, ha perdido espacios (tanto físicos como culturales) que reclama; pero a su vez, plantea la necesidad de un cambio en los descendientes de estos pueblos primitivos para adaptarse a los tiempos que corren.

Al abordar la novella, se plantearon como objetivos interpretar el mundo maorí a través de las antiguas mitologías maoríes y los mitos de la época moderna; estudiar el retorno a tiempos arquetípicos y la simbología como elementos de definición identitaria; estudiar el relato cultural no ancestral actual de novela y los momentos de crisis y necesidades culturales que este marca; y explorar e interpretar la construcción de género en la novela.

Lo Imaginario y La Imaginación Simbólica. Gilbert Durand

El autor Gilbert Durand en diversas obras brinda una serie de postulados que son de importancia para este trabajo. En primer lugar, se desarrollará la definición que da el autor respecto de lo imaginario:

Ineludible re-presentación, la facultad de simbolización de donde todos los miedos, todas las esperanzas y sus frutos culturales emanan de manera continuada desde hace un millón y medio de años aproximadamente, desde que el *Homo erectus* se ha levantado sobre la tierra. (Durand, 2000, p. 135)

En este imaginario, la imagen y luego el conjunto de imágenes formarán parte del pensamiento simbólico y del mito; imagen que posee una fuerza creadora ya sea como imagen poética, “imagen mental (imagen perceptiva, imagen recuerdo, fantasma, etc.) o icónica (...figuraciones pintadas, dibujadas, esculpidas, fotografiadas)” (Durand, 2000, p. 18). Para Durand, lo imaginario tiene una función equilibrante en cuanto a lo psicosocial, tal es así, que no hay ruptura entre lo imaginario y lo racional, sino que este último es una estructura polarizante particular de las imágenes. Lo imaginario, en cuanto dinamismo equilibrante, se presenta como “la tensión de dos ‘fuerzas de cohesión’, de dos ‘regímenes’ que enumeran cada uno de las imágenes en dos universos antagónicos” (Durand, 1968, p. 96).

Las imágenes antagónicas mantienen su individualidad y solo se relacionan en el tiempo, en el hilo del relato. Estas imágenes antagónicas

organizan los instantes psíquicos en una “historia”. De estas estructuras discursivas de lo imaginario emergen entonces ciertos hábitos retóricos inherentes al relato, tal como la hipotiposis, y ciertos principios, tal como el de causalidad, que vincula un antecedente con un consecuente, que, sin embargo, es “otro”. (Durand, 1968, pp. 96-97)

El dinamismo antagónico de las imágenes permite rastrear las grandes manifestaciones psicosociales del símbolo y sus cambios en el tiempo. Aunque estas imágenes pertenezcan a un mismo modelo imaginario, siempre hay factores de desequilibrio extrínsecos dentro de una cultura por lo que las vueltas al equilibrio son parciales. Un ejemplo es el antagonismo de las generaciones que presencian una vuelta parcial al equilibrio con el abuso de uno u otro. Cabe destacar que tanto las imágenes como los símbolos responden ambos a una dialéctica dinámica de fuerzas de cohesión antagónicas.

Durand rescata la importancia de lo mitológico que revela Platón, ya que este último encuentra verdades que escapan a la razón y que se revelan al alma a través de lo mitológico. Se accede a las verdades indemostrables a través del lenguaje imaginario del mito ya que la imagen mítica habla directamente al alma. La imagen según Durand, escapa a la dialéctica del pensamiento binario ya que no encaja en una proposición verdadera o falsa. La imagen puede abrirse a una infinita contemplación. Luego con Freud, la imagen se aprecia como pensamiento indirecto. Afirma Durand en referencia a Freud:

La imagen, sea cual sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente confesable y una toma de conciencia confesada. Así es que tiene el status de un símbolo, el tipo mismo del pensamiento indirecto en que un significante confesable remite a un significado oscuro. (Durand, 2000, p. 54)

Otra noción que nos interesa en cuanto a la imagen es el agrupamiento de estas imágenes en un mito.

La palabra mito remite a aquel discurso o relato que da legitimidad a una fe religiosa o mágica, dentro de mito también se incluye la leyenda, cuento popular, relato novelesco, cuento, fábulas. En el hilo del relato se unen las imágenes arquetípicas y se organiza el simbolismo; como resultado deviene un universo cargado de semantismo. En esta relación entre el relato mítico y los elementos semánticos que este une, se alinean acontecimientos simbólicos en el tiempo del relato según el fondo semántico de los símbolos; así mitología y arquetipología se relacionan. El mito es presencia semántica; tiene su propio sentido. El relato mitológico integra además antagonismos en el hilo del relato, que a veces se manifiestan como dilemas, valores contrastantes, lo que Durand llama “Guerra de los Dioses” o “politeísmo de valores”. En su relación con la historia, el mito existe como relato previo; visionario que la legitima,

es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa. (Durand, 1979, p. 30)

Leví-Strauss en su exploración del mito halló la redundancia como cualidad esencial del *sermo mythicus*. Este concepto de redundancia es importante porque luego Durand lo retoma en otros trabajos en referencia a lo mitológico.

No siendo ni un discurso para demostrar, ni un relato para mostrar, el mito debe usar la insistencia persuasiva que denotan las variaciones simbólicas sobre un tema. Estos “enjambres”, “paquetes”, “constelaciones” de imágenes pueden verse reagrupados, más allá del hilo temporal del discurso (diacronía), en series coherentes o “sincrónicas” de lo que Lévi-Strauss llama “mitemas” (la más pequeña unidad semántica en un discurso, y que se señala por la redundancia). (Durand, 2000, págs. 79-80)

En el estudio de lo imaginario, otro aspecto importante que ya rescató Eliade (1999), es el acceso a *illud tempus*. El *illud tempus* del mito, el relato, la novela cuento, la leyenda, contiene su sentido propio específico y no es disimétrico; por lo que pasado y porvenir no dependen el uno del otro, entonces los acontecimientos pueden reagruparse para una reversión, relectura, letanía, rituales repetitivos, etc. La redundancia tiene un rol persuasivo en el mito, es la característica que sobresale.

[El mito] intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices (las “derivaciones” diría un sociólogo) posibles. La contrapartida de esta particularidad, es que cada mitema -o cada acto ritual- es portador de la misma verdad que la totalidad del mito o del rito. (Durand, 2000, p. 106)

Lo imaginario en sus manifestaciones más típicas de sueño, ensueño, mito, rito, relato de revelación, etc., no

sigue la lógica occidental heredada del silogismo aristotélico, sino que implica una lógica diferente que incluye identidad no localizable, tiempo no disimétrico, redundancia y la metonimia.

Además de la redundancia, otra característica de lo mitológico, es la superposición. Durand cita a los autores Stephane Lupasco, y Roger Bastide, entre otros, para dar cuenta de que en todo momento de una cultura se superponen dos o más mitos. Existe una tensión que confronta un imaginario actualizado con uno potenciado, es decir, que coexisten un mito manifiesto y uno latente. Los mitos actualizados “pierden la lógica de cualquier ‘pensamiento salvaje’ para colocarse en la lógica de la razón causal y de la narración descriptiva (...) El mito manifiesto es el que deja pasar el conjunto de los valores y de las ideologías oficiales” (Durand, 2000, pp. 116- 117).

Las Estructuras Antropológicas de lo imaginario

Se advirtió antes que lo imaginario se presenta como dinamismo equilibrante de la tensión entre dos fuerzas de cohesión o dos regímenes que aglutinan las imágenes en universos antagónicos. Para adentrarnos en los regímenes de lo imaginario, es preciso que nos situemos en el trayecto antropológico, “es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand, 1981, p. 35). La génesis puede ser recíproca e ir de lo cultural a lo subjetivo o vice versa.

Por último, lo imaginario no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente, como magistralmente ha mostrado Piaget, las representaciones subjetivas se explican “por las acomodaciones anteriores del sujeto” al medio objetivo. (Durand, 1981, p. 36)

El símbolo es el eje de este trayecto e igualmente; nace de esta génesis recíproca y luego se agrupará junto a otros símbolos en constelaciones que, al mismo tiempo, se organizarán en torno a gestos, esquemas transitivos, puntos de condensación simbólicos. Con respecto a los gestos, las imágenes simbólicas constelan alrededor de tres gestos dominantes que son la dominante postural, la de nutrición y la sexual. Los símbolos se equilibran por la motivación de estas dominantes. Las dominantes reflejas producen gestos del cuerpo y los objetos son redes de estos gestos, gestos que a su vez responden a tendencias generales (como la creación de continentes) y luego a tendencias secundarias (si los continentes flotan, contienen o cubren). Ambas tendencias dan a los objetos variedad de interpretación tecnológica que después se trasladará a los símbolos como polivalencia de interpretación. Entonces, los objetos simbólicos constituyen redes donde varias dominantes pueden superponerse y así se someten por ejemplo a inversiones de sentido o redoblamiento. A las motivaciones tecnológicas que derivan de las dominantes se le pueden unir también las motivaciones del medio familiar.

Del hilo conductor que son las tres dominantes se desprenden tres esquemas que son “trayectos encarnados en representaciones concretas precisas” (Durand, 1981, pág. 54). A la dominante postural le corresponden los esquemas diairéticos y verticalizantes, a la dominante digestiva le corresponden los esquemas del descenso y la interiorización, a la dominante sexual le corresponden los esquemas rítmicos. Los esquemas están simbolizados por los arquetipos del cetro y la espada, la copa y sus componentes simbólicos, la rueda denaria, la vara retoñada y el árbol. “Los gestos diferenciados en esquemas van a determinar, en contacto con el entorno natural y social, los grandes arquetipos, más o menos como Jung los ha definido. Los arquetipos constituyen las sustantificaciones de los esquemas” (Durand, 1981, pág. 54). Esta tripartición se divide en dos regímenes, a saber, el régimen diurno o de la antítesis y el régimen nocturno o de los eufemismos. Esta bipartición determina géneros estructurales. Dentro del régimen diurno encontramos estructuras esquizomorfas y dentro del régimen nocturno encontramos las estructuras místicas y sintéticas. A continuación, se expondrán brevemente los dos regímenes del imaginario en donde se hará hincapié en los elementos que son útiles para este trabajo y omitiré o expondré de forma escueta los que no son relevantes.

El Régimen Diurno de lo Imaginario

El régimen diurno es el régimen de la antítesis donde los símbolos se polarizan en torno a los esquemas diairéticos y verticalizantes. Se distinguen primero tres grandes grupos isomorfos de símbolos, los símbolos teriomorfos,

los nictomorfos y los catamosfos. Los primeros se caracterizan por el agitación, el caos marcado por el pululeo, la mordida marca el carácter infernal de algunos animales que simbolizan la fuga del tiempo mediante el cambio y el ruido; se transfiguran en el terror al tiempo destructor. Luego en los símbolos nictomorfos las tinieblas simbolizan el caos, el infierno. El isomorfismo de la oscuridad tenebrosa nos lleva al choque negro que a su vez se asocia a la impureza y al ruido porque la negrura es valorada negativamente. Los símbolos catamorfos resaltan la angustia humana ante el tiempo. La caída es muchas veces signo de castigo por el tiempo nefasto y mortal marcado por el abismo moral. A los tres grupos anteriormente expuestos se les oponen tres grandes grupos homólogos antitéticos. “La imaginación atrae el tiempo al terreno en que puede vencerlo con toda facilidad” (Durand, 1981, p. 115). A la caída y las tinieblas se le opondrá el esquema ascensional; a lo teriomorfo se le opondrá el esquema diairético. El reflejo que aquí predomina es el postural y en estos símbolos antitéticos, los grandes gestos posturales que predominan son el enderezamiento del busto, la visión que permite la postura anterior y la manipulación que se libera a partir del enderezamiento. El esquema de la verticalización y los símbolos ascensionales valoran lo vertical, la ascensión, la elevación y son metáforas axiomáticas. “La ascensión constituye, por tanto, el ‘viaje en sí’, el ‘viaje imaginario más real de todos’ con que sueña la nostalgia innata de la verticalidad pura, del deseo de evasión al lugar hiper, o supra, celeste, y no por azar [...]” (Durand, 1981, p. 120). Este ímpetu postural motiva a la imaginación a que aparezcan símbolos ascensionales como el ala, lo celestial,

las imágenes ornitológicas o el angelismo. La ascendencia muestra una correlación con el rayo y la fecha; simbolismo al que se le añade el esquema de movimiento. La dominación soberana también se les anexa a estos símbolos por el arquetipo visual y luminoso. Los procesos de elevación se manifiestan de forma sociológica en el cetno. El monarca y el cielo se asimilan y se unen a las filiaciones heroicas de los hijos del cielo o del sol y se tornan en el esposo celeste, aquí se confunden atributos de la paternidad, la soberanía y la virilidad.

Los esquemas ascensionales están signados por la reconquista del tiempo perdido por antítesis de la caída.

Esta reconquista puede manifestarse de tres formas muy próximas, y unidas por numerosos símbolos ambiguos e intermediarios: puede ser ascensión o erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad de la escala, de los betilos y de la montaña sagrada. (Durand, 1981, pág. 136)

El sol es un símbolo espectacular por excelencia junto con lo azul, el dorado y la luz entre otros. Se asocia a la divinidad y allí devienen otros símbolos como la corona de luz, la aureola.

El isomorfismo del ojo, la visión y la trascendencia divina, también son parte de los símbolos espectaculares que evocan la intelectualidad y la moralidad. Por último, los símbolos diairéticos son la antítesis de los teriomorfos porque frenan la teriomorfia del tiempo a través de la simbología de la purificación que luego se duplica por la espiritualización. En el Régimen Diurno de la imagen el

isomorfismo de los esquemas, arquetipos y símbolos pertenecen a las estructuras esquizomorfas de la representación imaginaria general; “vamos a destacar ahora, y ya lo hemos observado, el parentesco irrefutable entre el *Régimen Diurno* de la imagen y la representación de los esquizofrénicos” (Durand, 1981, pág. 173). Se destacan tres estructuras esquizomorfas; la primera es:

Este poder de autonomía y de abstracción del medio ambiente, que comienza desde la humilde autosíntesis animal, pero que se refuerza en el bípedo humano por el hecho de la posición vertical liberadora de manos y de herramientas que prolongan estas últimas. (Durand, 1981, pág. 175)

La segunda estructura es *Spaltung* y la tercera es geometrismo mórbido. El Régimen Diurno está pensado como el control del tiempo mortal, actitud similar a la actitud exagerada del esquizofrénico en relación a el mismo y el mundo.

El Régimen Nocturno de lo Imaginario

A partir del terror al tiempo comienza a producirse un deslizamiento hacia el eufemismo. Eufemización que ayuda a invertir las actitudes ante el tiempo y la muerte. Los dos grandes grupos de símbolos de este régimen están bajo el régimen de la conversión y el eufemismo. El primer grupo se caracteriza por una inversión de carácter afectivo sobre los rostros del tiempo. El proceso de eufemización impactará en la representación del destino y la muerte y acabará en una práctica de la antífrasis por inversión del sentido afectivo de las imágenes. El segundo

grupo se caracteriza por la búsqueda de un factor de constancia en el tiempo y el devenir. Para resumir:

En el seno de la noche misma, es donde el espíritu busca la luz y la caída, se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa, mientras que en el otro caso la noche no es más que la necesaria propedéutica del día, promesa indudable de la aurora. (Durand, 1981, pág. 187)

Los símbolos de la intimidad nacen de la eufemización del descenso ya que este corre el riesgo de transformarse en caída, pero gracias a la sobredeterminación de las protecciones uno entra a la intimidad protectora. Se invierten los valores del régimen diurno hasta el eufemismo y la caída se convierte en descenso y la diairesis se convierte en reduplicación.

La inversión también se halla en la gulliverización del gigantismo solar en la que prevalece el isomorfismo del continente. Se encuentra el trayecto semántico caverna-casa como microcosmos, imagen del descanso, la intimidad, como morada íntima y puede manifestarse como el hogar, la morada, el templo, refugio o granero. Se capta el poder del espacio sagrado de replicarse en la ubicuidad:

En este fenómeno de ubicuidad del centro donde se capta perfectamente el carácter psicológico de estos organismos arquetípicos para los cuales la intención psíquica, la obsesión del gesto originario, cuenta siempre más que el paso objetivo y que las objeciones positivistas. (Durand, 1981, pág. 237)

La imaginación invita a replegarse a los valores de la intimidad, descanso, reposo. Los símbolos de la inversión y los de la intimidad están bajo las estructuras místicas de lo imaginario; ambos conjugan un gusto por la voluntad de unión y la intimidad secreta. Son cuatro las estructuras que ponen en evidencia la imaginación de los símbolos de la inversión y de la intimidad. La primera es la reduplicación que, por el proceso de doble negación, la eufemización se convierte en repetición. Además, hay una resistencia de salir de las imágenes familiares y confortables. La unión de imágenes también responde a la perseveración puesta de manifiesto entre el continente y el contenido, el sentido activo pasivo de ambos verbos y seres. Dentro de sentido eufémico se encuentra también a la viscosidad, la adhesividad (segunda estructura), “la vocación de unir, de atenuar las diferencias, de sutillar lo negativo por la negación misma es constitutiva de este eufemismo llevado al extremo que se denomina antífrasis.” (Durand, 1981, pág. 260). La tercera estructura está conectada al realismo sensorial y de las representaciones en el que se resalta la vivacidad sensorial e imaginaria de la fantasía mística. La cuarta estructura es la tendencia a la gulliverización o miniaturización que está conectada a los caracteres exóticos y pone de manifiesto una obsesión por el detalle que se vuelve representativo del conjunto y hace que este se pierda de vista ante el detalle.

Los símbolos cíclicos que gravitan bajo el tiempo se dividen en dos, que Durand representa con dos figuras de las cartas del Tarot: el denario y el bastón. El denario abarca imágenes de la circularidad del tiempo tales como

los ciclos mientras que el bastón encierra imágenes de mitos del progreso de tipo mesiánico. Ambas tipologías simbólicas tienen en común su agrupación en el hilo del relato del mito y la figura retórica que predomina en este relato es la hipotiposis.

Las dos categorías de estos símbolos que se asocian al tiempo para vencerlo tendrán la característica común de ser más o menos “historias”, “relatos” cuya principal realidad es subjetiva y que se acostumbra a llamar “mitos”. Todos los símbolos de la medida y del dominio del tiempo tenderán a progresar según el hilo del tiempo, a ser míticos, y estos mitos serán casi siempre mitos sintéticos, que tienden a reconciliar la antinomia que implica el tiempo: el terror ante el tiempo que huye, la angustia ante la ausencia, y la esperanza en la realización del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo. (Durand, 1981, pág. 268)

Quizás el año sea la referencia más común de la circularidad del tiempo porque brinda la posibilidad de repetición de ciclos temporales y un nuevo comienzo repetido; acaso, la posibilidad de una nueva creación ¿no es dominio del tiempo aboliendo así la fatalidad del mismo? En los ciclos solares, marcados por las estaciones, se toma como referencia cíclica la perennidad de la planta que pasa por distintos estadios, siendo la expiración y su renacimiento muestra de momentos diferentes de los solsticios. Afirma Durand: “siempre hay una estación de indigencia y de muerte que viene a lastrar el ciclo con un adagio de colores sombríos”. (Durand, 1981, p. 282). Se mezclan también en la constelación agrícola ciclos lunares que marcan la fecundidad, la maternidad a través de los ciclos menstruales relacionados con la luna

llamados ciclos agrolunares que afectan a las plantas y a los animales. La animalidad se integra a lo agrolunar desde una perspectiva cíclica de eufemización ya que, al soportar la negatividad, el animal anuncia el advenimiento de positividad plena. “En la animalidad, la imaginación del devenir cíclico buscará un triple simbolismo: el del renacimiento periódico, el de la inmortalidad o de la inagotable fecundidad, prenda del renacimiento; y por último, a veces, el de la dulzura resignada al sacrificio.” (Durand, 1981, p. 298). Otro animal que se encuentra dentro de la tipología que estamos desarrollando es el caracol por la forma espiralada que revela su concha; símbolo de temporalidad, de retorno, de fluctuación a pesar de los cambios. Dentro de los símbolos míticos, nos interesa el esquema de filiación dramática y el arquetipo del Hijo¹. En estos mitos al Hijo se lo somete a los deseos parentales de perpetuidad del linaje, venciendo así al tiempo; el hijo se convierte de este modo en reduplicación:

Repetición de los padres en el tiempo más que simple reduplicación estática. (...) Este tema de la reduplicación y de la repetición se encuentra en la literatura: uno de los resortes de la comedia clásica o de lo novelesco es el tema del “reconocimiento” del héroe, especie de renacimiento familiar del hijo pródigo o del niño perdido. (Durand, 1981, p. 290)

Son característicos del mito del Hijo las ceremonias iniciáticas y el rito del sacrificio, ambos agrolunares. El

1 De aquí en más cuando nos refiramos a esta tipología se usará en mayúscula tal como lo hace Durand en *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*.

sacrificio, de utilidad para nuestro análisis, no necesariamente debe terminar en muerte, este puede ser eufemizado. El sacrificio se vuelve beneficio cuando en la muerte por sacrificio se encuentra la esperanza por sobrevivir; “la filosofía del sacrificio es la filosofía del dominio del tiempo del esclarecimiento de la historia” (Durand, 1981, p. 296).

El imaginario maorí de la novela *The Whale Rider*

Siguiendo la postura de Durand, en el mito del jinete de ballenas se coordinan imágenes antagónicas que se relacionan en una dialéctica dinámica en el hilo del relato. Los episodios antagónicos que se coordinan en el relato son la sobrestimación del liderazgo masculino y subestimación de la mujer en reemplazo de una línea de descendencia masculina, por un lado; y por otro la conservación de la cultura y su transformación. Estas series de imágenes antagónicas masculinas y femeninas se coordinan con imágenes de *Kahutia Te Rangi*, *Paikea* como líder ancestral de la tribu *Ngati Porou* y dos líderes femeninas, *Muriwai*, ancestro de otra tribu, y *Kahu* quien demuestra rasgos de liderazgo muy marcados pero que *Koro* se niega a admitir. Este mismo antagonismo se refleja además en la expectativa que causa el embarazo de *Rehúa*, esposa del primogénito de *Koro*, *Porourangi*, porque la línea de descendencia masculina continuará en este primogénito. Sin embargo, esta línea se rompe con la llegada de *Kahu*. También se coordinan estas imágenes antagónicas de mantener la cultura y las tradiciones intactas; en la figura de *Koro*, quien busca un líder masculino a toda costa; y por otro lado la aceptación que

la cultura no es un producto acabado, que está sujeta a cambios y modificaciones; la aceptación de un cambio en la línea de descendencia es un giro cultural significativo ya que se empodera a las mujeres dejando así de lado la desigualdad de género en posiciones de liderazgo, que ha sido estandarte en la lucha del feminismo.

En el libro *Lo imaginario* de Durand Gilbert, el autor coincide con otros puntos de vista que destacan la superposición de al menos dos mitos en una cultura. En la novela *The Whale Rider* se superponen tres mitos que afectan el desarrollo de la novela de forma diferente, estos mitos son el de *Kahutia Te Rangī*, el de *Muriwai* y la parábola del *Hijo Pródigo*. Los tres ocurren en forma sincrónica en el hilo del relato. Los tres constituyen la dialéctica entre el pasado ancestral y el presente con el fin de construir una identidad maorí actual. El mito del jinete de ballenas marca la necesidad volver a lo sagrado; mientras que el de *Muriwai* muestra la necesidad de empoderar a las mujeres. Ambos mitos afectan a las generaciones de *Koro y Nani Flowers* y a la de *Kahu*; por lo que la brecha generacional es amplia; el mito del *Hijo Pródigo* le afecta a *Rawiri*.

El mito de *Muriwai* se caracteriza por fuerte presencia femenina que también es parte de lo mitológico y se aprecia una presencia mítica dual que se superpone. *Nani Flowers*, la abuela de *Kahu*, hace referencia a su antepasado femenina conocida por una hazaña que salvó a su pueblo. *Muriwai*, se quedó a cargo de la canoa *Maataatua* cuando llegaron con la tripulación y sus hermanos, jefes a cargo, a explorar las tierras en *Aotearoa/NZ*. Mientras sus hermanos exploraban, la

marea subió y estuvo a punto de estrellarse la canoa en unas rocas, acción que hubiese causado la muerte de la tripulación a bordo. *Muriwai* cuando observó este peligro, rezó a los dioses y les pidió que la conviertan en un hombre, por lo que tomó el mando de la canoa y logró así salvar a toda la tripulación del inminente peligro. Si bien este mito toma un rol secundario, hay un retorno a las raíces de la abuela y la madre de *Kahu*, ambas descendientes de *Muriwai*. *Kahu*, al tomar el rol de un jinete de ballenas varón, se convierte en un hombre y realiza la hazaña que le correspondería a este. Sin embargo, en términos de Durand en *Lo imaginario*, el mito actualizado, manifiesto, que se coloca en la “lógica de la razón causal, de la narración descriptiva” (Durand, 2000, pág. 116) es el mito del jinete de ballenas. El mito latente, obligado a quedar en la sobra pero de algún modo cargado de la *alógica*² del mito, es el mito de *Muriwai*. La tensión que confronta a estos mitos en la novela, está dada por el empoderamiento que se le da a la mujer. Lo que Durand llama alógico también puede concebirse como ese dinamismo desequilibrante que es parte de la tensión de las fuerzas de cohesión que son antagónicas.

Según se indica en la novela, la línea de descendientes de *Kahutia Te Rangī* ha sido una línea varonil primogénita dominante. Entonces la línea de descendencia ha pasado por generaciones al primer hijo varón.

The trouble was that Koro Apirana could not reconcile his traditional beliefs about Maori leadership and rights with Kahu's birth. By Maori custom, leadership was

2 Durand, G. (2000). *Lo imaginario* (1ª ed.). Barcelona: Ediciones de Bronce.

hereditary and normally the mantle of prestige fell from the eldest son to the eldest son. Except that in this case, there was an eldest daughter. (Ihimaera, 2005, p. 12)³

Como *Kahu* rompe esta línea de descendencia *Koro* se niega a aceptarla como heredera de la línea de liderazgo. *Kahutia* es nombre de varón por lo que *Koro* considera una falta de respeto que una mujer porte un nombre de un varón sagrado. La ruptura en la línea de descendencia más el nombre de varón en una niña; constituyen lo latente que aporta el mito de *Muriwai* y es el empoderamiento de las mujeres. Lo manifiesto revela que las mujeres son tan capaces de ejercer el liderazgo con hidalguía, tal como lo haría un hombre. *Kahu* también salva a su gente tal como lo hizo *Muriwai*.

Cabe destacar, además, que se produce aquí un dinamismo interesante entre episodios antagónicos que afectan al liderazgo, ya que hay una sobrestimación del rol del líder masculino por parte de *Koro*. En esta novela, este dinamismo antagónico, que se da dentro del mito patente, “permite dar cuenta de las variaciones psicosociales de la imaginación simbólica y su variación en el tiempo” (Durand, 1968, p. 97). Como ya se dijo, este antagonismo se da con el empoderamiento de la mujer y su rol de líder en los 80. Claramente se marca el antagonismo de las generaciones ya que las generaciones que le siguen a *Koro* no se inquietan por el traspaso de

3 El problema era que *Koro Apirana* no podía reconciliar sus creencias tradicionales sobre el liderazgo y derechos maoríes con el nacimiento de *Kahu*. Por tradición maorí, el liderazgo era hereditario y normalmente la responsabilidad de ese prestigio pasaba de hijo mayor a hijo mayor. Pero en este caso se trataba de una hija mayor.

liderazgo de hombre a mujer. Como explica Durand siempre hay desequilibrios y la restauración de la armonía no es completa; además de que hay un antagonismo de las generaciones en el interior de la evolución social. Claramente en la novela, la restauración de la armonía no es completa ya que la llegada del legendario jinete de ballenas no cumple las expectativas de un líder varón. Estas imágenes de liderazgo, que entran en una dinámica antagónica, coinciden con las luchas y reivindicaciones feministas de igualdad de oportunidades para la mujer en posiciones que han sido ocupadas por hombres. Surge además un antagonismo de las generaciones en esta concepción de la mujer como líder cuyas habilidades son similares, o iguales, a las del hombre. La superposición de los dos mitos también marca el intercambio que se ha dado entre tribus maoríes, por este motivo una persona puede trazar diferentes *whakapapa* (genealogía) con antepasados de diferentes tribus. El imaginario latente reivindica el rol de liderazgo de la mujer.

El mito que prevalece en la novela es el mito del Hijo Pródigo del que es parte Rawiri, el narrador intradiegetico de la novela. En este mito prevalece el mitema del reencuentro con el hogar, nos muestra la dicotomía de regresar a las tradiciones, a la cultura ancestral, pero a su vez hay una necesidad de transformación de la cultura para adaptarse a los tiempos modernos. A través de Rawiri se nos muestra a los maoríes totalmente adaptados a la vida moderna, urbana con imágenes de este en moto con chaqueta de cuero, juntándose con sus amigos para salir a la noche. Sin embargo, la necesidad de viajar, salir

del hogar y conocer otros destinos advierte una necesidad de explorar otras culturas y a su vez el acceso a oportunidades que la generación anterior no tuvo. Este viaje se transforma en un viaje de toma de conciencia y valoración de su legado cultural.

El mito del jinete de ballenas refuerza esta necesidad de retorno a tiempos ancestrales; afianza el sentido de pertenencia maorí en una sociedad poscolonial en la que *pakeha* (denominación que se le da los habitantes de Aotearoa/NZ de descendencia europea) y maoríes están integrados. El mito de Muriwaii afianza la necesidad de cambios ya que incita a empoderar a las mujeres. Se mezclan de esta forma en la novela imágenes místicas o intimistas e imágenes cíclicas en este retorno a las bases pese al constante cambio que el devenir de la historia impuso. El viaje de Rawiri coincide con el viaje que realiza *Ihimaera* a los Estados Unidos como embajador cultural y en el que además declara abiertamente su homosexualidad; el distanciamiento y la homosexualidad no hacen que él pierda sus tradiciones; todo lo contrario, hacen que las afiance; lo mismo le ocurre a Rawiri en su viaje.

Se puede rastrear a través de los mitos maoríes y la mitología ancestral que se cuenta en la novela rastros del postcolonialismo como la reivindicación de los valores tradicionales. Se muestra en la novela esta reivindicación en los ochenta con acciones de recuperación de la lengua maorí, ya que Kahu pertenece el programa de inmersión *kohanga reo (language nest)*. Esta reivindicación se muestra además en la lucha por la recuperación de la tierra que Koro continúa junto a Porourangi en

Wellington. Se muestra una comunidad maorí empapada en los asuntos internacionales e involucrada en otras causas en contra de la discriminación como el *Springbok tour* de 1981. Se percibe en la novela a los maoríes de clase media trabajadora involucrados en la cultura y con oportunidades de viajar y luchar por sus derechos. Esta es una época marcada por la nostalgia de retorno a lo cultural, a lo autóctono después de la alienación de un tiempo atrás en la que se le restó importancia a la lengua maorí para favorecer el aprendizaje del inglés, considerada la puerta a la educación y por ende la puerta a oportunidades. Triunfan así los valores y las imágenes de los símbolos sintéticos y de la identidad justamente porque se transforma lo negativo en positivo. Se busca la reparación cultural desde el interior y se advierte un renacer, y renovación ante el final de un ciclo y el comienzo de otro. Los símbolos de la intimidad muestran una preocupación cultural en esta etapa postcolonial en la que el dilema cultural es interno. El empoderamiento trae el dilema de cómo seguir sin perder de vista lo tradicional; es precisamente en ese contexto donde se acoplan los símbolos en las estructuras místicas y las sintéticas. El retorno a las bases mitológicas tradicionales implica al mismo tiempo cambios o adaptaciones a los tiempos que corren ya que la identidad no es estática y se construye desde lo ancestral y lo moderno.

Las imágenes y los símbolos

El arquetipo del círculo y sus implicaciones de circularidad del tiempo se manifiesta en la novela según los símbolos cíclicos de las tipologías que Durand ha

señalado. Estos símbolos cíclicos resaltan por un lado la nostalgia de lo ancestral y sagrado que, por el devenir de las circunstancias y la historia colonial, se ha visto desgastado, a punto de un quiebre en esta sociedad moderna. Por otro lado, estos mismos símbolos rescatan con optimismo este pasado ancestral, siempre presente, aunque desgastado, en la memoria colectiva. De este modo, el temor por el tiempo que se escapa y no regresa se Eufemia con el retorno, un nuevo comienzo, que brinda la posibilidad a la tribu maorí de Whangara de tomar las riendas de su destino fortalecidos por el final de un ciclo y el comienzo de uno mejor, empoderados con el regreso de un líder y el retorno a sus fuentes ancestrales y filiales. La circularidad del tiempo en la novela está marcada por la división de la misma en estaciones. Esta solarización de lo cíclico se ve reflejada especialmente en la horda de ballenas, cuyo líder es la ballena sagrada, ya que los solsticios marcan el rumbo que deben seguir según las etapas de celo, fecundidad, fortalecimiento y cría de ballenatos. La novela comienza en primavera, etapa de renovación, de florecimiento, de nuevos nacimientos. En esta estación en que las ballenas se encuentran en la Península de Valdés en la Patagonia, a donde emigraron para emparejarse, aparearse, dar a luz a sus crías y cuidar a los ballenatos hasta que estuvieron lo suficientemente fuertes para emprender un nuevo viaje a las costas neozelandesas. La primavera además marca el nacimiento de un nuevo líder ya que *Kahu* nace en primavera. Hay en la novela una estación marcada por la muerte que es el invierno donde mueren doscientas ballenas en Wainui beach, cerca de Whangara, donde luego fue otra horda dispuesta a encallarse y morir allí. El

invierno marca el advenimiento de un sacrificio por parte de las ballenas ya que ante la desolación de su líder lo siguen a un desenlace trágico; convirtiéndose el invierno en la estación sombría. La ballena se integra al simbolismo de la animalidad y lo cíclico porque cumple con el triple simbolismo de la animalidad por el renacimiento periódico, la inagotable fecundidad y la inmortalidad que está simbolizada por la marca arremolinada que presenta la ballena en su frente. La ballena soporta la negatividad de una potencial muerte ya que, si el encallamiento no atrae al nuevo jinete de ballenas, la horda morirá y la tribu de Whangara morirá. Soportar la negatividad es anunciar el advenimiento de un renacer que traerá plenitud mediante la esperanza que brinda una renovación. Además, la ballena tiene en su frente un símbolo sagrado que es el remolino que indica fluctuación temporal, este símbolo sagrado se representa con el helecho plateado⁴ y simboliza también el nuevo comienzo, el renacer.

La ballena y el remolino están muy asociados al arquetipo del hijo ya que el renacer en este caso se da por el hijo mayor del hijo mayor del jefe de la tribu quien será el jefe, salvo que en este caso es una hija. Kahu, más que reduplicación de sus padres en el tiempo, es la reduplicación de su antepasado ancestral Kahutia Te Rangi, Paikea en la tierra. Es la promesa de la lanza que se negó a salir en tiempos ancestrales y que Kahutia Te Rangi, Paikea bendijo para que pudiera salir llegado su momento. Una característica del mito del Hijo es el

4 El helecho plateado es un símbolo maorí y es muy común verlo en *Aotearoa/NZ*.

sacrificio, que en la novela se toma la forma de rito de pasaje casi al final de la novela cuando Kahu nada hacia la ballena líder y decide montarla. El viaje que emprende la ballena mar adentro causa gran angustia en la niña, quien a pesar de su llanto por miedo decide seguir montando la ballena y sacrificarse para que su abuelo *Koro* y su tribu vivan. Dueña del destino, Kahu le devuelve la esperanza a su tribu ya que en ella renace el jinete de ballenas, se cumple así la promesa ancestral de un retorno en tiempos difíciles.

Un tema recurrente en la novela es lo ancestral, lo sagrado, lo tradicional; inundan la novela relatos sobre las deidades maoríes. Para el lector ajeno a la cultura maorí, estos relatos tienen un carácter pedagógico, pero si nos ubicamos exclusivamente en la obra, los símbolos de la inversión y de la intimidad mantienen viva la cultura y las tradiciones. La reivindicación y la construcción de la memoria colectiva son una necesidad vital y vitalizante que se realizan a través de los símbolos de la inversión y de los de la intimidad. Se aprecia en el mito del jinete de ballenas cómo a partir de lo negativo se restablece la positividad porque se eufemiza la partida que luego se transformará en retorno. Teniendo en cuenta lo cíclico, un líder no desaparece, renace, hay una idea de perennidad que une lo cíclico con la transformación de lo negativo en positividad en la transmutación de valores que se revela en la novela cuando Kahu monta a la ballena, ya que monta la muerte. La transformación de la muerte en positividad implica el renacimiento de la cultura. Esta necesidad de perennidad se asocia a las acciones que se tomaron para el renacer de la cultura y tradición maorí

con las diferencias regionales. Luego de los cambios profundos que produjeron años de dominación inglesa y por ende de la enajenación que produjo la dominación, la novela marca un resurgir y justamente esta transmutación de valores muestra este vencimiento a la muerte y la desaparición de la cultura y las tradiciones. El relato también dispone de otra característica de los símbolos de la inversión para mantener la memoria colectiva viva que es la reduplicación. Hay una reduplicación eufémica en la hazaña que realiza Kahu al montar la ballena ya que a pesar de su temporalidad la niña realiza una hazaña extratemporal para dar vida y esperanza a su tribu. El jinete en el ápice de marae es símbolo de esta reduplicación que se transmuta en Kahu. La redundancia en algunos nombres de la novela se manifiesta como la reduplicación de lo ancestral en lo telúrico. No solo Kahu se somete a esta reduplicación sino también Whangara y Porourangi. Kahutia Te Rangi nombra a ese lugar Whangara Mai Tawhiti ya que este le recuerda a su lugar de nacimiento en Hawaiki. Lugares que rodean a Whangara también son una reduplicación de Hawaiki por ejemplo “Tawhiti Point, the Waiapu River and Tahirau Mai Tawhiti” (Ihimaera, 2005, p. 23). *Porourangi* es nombrado en honor a un gran líder. “*Under his leadership the descent lines of all the people of Te Tai Rawhiti were united in what is now known as Ngati Porou confederation*”⁵ (Ihimaera, 2005, 24). Dentro de la reduplicación de *Kahu* se da también la dialéctica del

5 Todas las líneas de descendientes de la gente de *Te Tai Rawhiti* se unieron bajo su liderazgo en lo que se conoce como la confederación *Ngati Porou*.

continente y del contenido manifestada en la gulliverización del legendario *Kahutia Te Rangi* en *Kahu*; pero como sucede con la miniaturización del héroe, ésta posee gran potencial intelectual y de liderazgo.

Los símbolos de la intimidad están orientados al refugio, descanso, a la iluminación interior, justamente es esta vuelta a las raíces. Se orienta *marae* a la idea del lugar sagrado acompañado por una dialéctica sintética entre el *marae* y el entorno geográfico. Es una repetición del espacio sagrado por la ubicuidad del centro. Es allí donde se revela el regreso del jinete de ballenas con la lanza que se le revela en el cielo a Rawiri. Este valor de la intimidad también se revela en el viaje de *Kahu* sobre el mar; si bien el viaje es mortuorio y los miedos invaden a la niña, el viaje es triunfal gracias a los valores de la intimidad.

Conclusión

El autor combina mitología maorí, su presencia y persistencia en la vida contemporánea y cuestiones sociopolíticas; ya que si bien los maoríes han estado en contacto con descendientes europeos, lo ancestral y sagrado siempre ha estado presente a pesar de las imposiciones coloniales. La mitología es de relevancia en el resurgimiento, confianza y respeto propio en los maoríes de la novela *The Whale Rider*. En este caso, la lucha sociopolítica fortalece los lazos con su pasado mítico y ancestral. Es claro el mensaje de que el resurgimiento se da desde dentro de la cultura misma. En *The Whale Rider* se observa una semejanza con otras culturas originarias y primitivas en el retorno a los tiempos arquetípicos, que

luego Ihimaera toma como elemento de definición de identidad en esta creación de mundos ficcionales con fuerte arraigo a espacios originarios ancestrales. Se revela la nostalgia del tiempo magno o sagrado mediante la repetición del regreso del jinete de ballenas. Convirtiéndose este regreso en significativo porque es transcendental. Se repite así un acto cosmogónico ya que la tribu Ngati Porou existe a partir de la llegada de Kahutia Te Rangi, Paikea. La trascendencia paradigmática y arquetípica recobra el valor que alguna vez tuvo como acción ejemplar de impacto en el tiempo profano ya que al abolirse este; hay un dominio sobre el tiempo histórico. La escena de *Kahu* montando la ballena sagrada es una acción paradigmática de proyección al tiempo mítico debido a que esa acción la realizó un ser ancestral.

Podemos concluir que los mitos patentes y latentes de la novela pertenecen a la misma cuenca semántica⁶, siendo la rescritura del mito del jinete de ballenas y la parábola del hijo pródigo partes del mismo río que podríamos llamar Renacimiento Maorí. Estos mitos se encuentran en la fase acondicionamiento de las orillas ya que se demuestra una consolidación de lo maorí, mediante el resurgimiento y la fuerza que se demuestra en la novela con generaciones jóvenes que se enorgullecen de su cultura y tradiciones y que pretenden sacar adelante a su tribu. Ambos mitos consolidan la idea de un regreso empoderado. *Kahu* reúne todo lo ancestral en una generación de niños; empodera a las mujeres y el

6 Gilbert Durand en el libro *Lo Imaginario* introduce la noción de cuenca semántica como metáfora potamológico de la que distingue seis fases para analizar una era y un área de lo imaginario.

liderazgo femenino; afianza las tradiciones y en especial la lengua maorí. *Rawiri* posee conocimiento ancestral y dominio de la situación de nativos a nivel local y en el Pacífico Sur, está empoderado por el conocimiento y su juicio crítico.

La desacralización del mito, ya que el regreso del jinete de ballenas es mediante una mujer con nombre de varón, es la arista del cambio. De la aceptación o negación de este cambio, giro del destino, dependerán la aceptación de otros aspectos que dentro de la cultura tradicional no existían, pero en este mundo moderno existen y que algunos maoríes adoptan, tales como la homosexualidad, el travestismo, la tecnología en emprendimientos maoríes; entre otros. Esto nos recuerda que una cultura nunca permanece en su estado puro, sin modificaciones desde ancestral, sino que se construye al igual que la identidad de sus miembros. La adopción de elecciones de lo moderno, no significa de ningún modo la desafección de la cultura sino el moldeamiento y la construcción de la identidad con las necesidades de cambio del aquí y ahora.

Bibliografía

Armstrong, A. (Ed.) (1994). *Say it in Maori. Maori phrase book*. Seven Seas Publishing.

Articles and events. (s.f.). New Zealand History | NZHistory, New Zealand history online. Recuperado el 18 de 2017, de <https://nzhistory.govt.nz/search/site/treaty%20of%20waitangi>

Awekotuku, N. T. (2012, 21 septiembre). *The rise of the Maori tribal tattoo*. BBC News. <https://www.bbc.com/news/magazine-19628418>

Brooking, T. (2004). *The History of New Zealand*. Greenwood Press.

La identidad maorí y la construcción de género en la novela *The Whale Rider* de Witi Ihimaera desde...

Controversial novel not republished. (2010, September 21). NZ Herald. Recuperado el 19 de julio de 2018 de <https://www.nzherald.co.nz/nz/controversial-novel-not-republished/5KP6W3VHBLFVNQIKKUAKQTGRU4/>

Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica* (M. Rojzman, Trad.) (2ª ed.). Amorrortu.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (M. Armiño, Trad.) Taurus Ediciones.

Durand, G. (2000). *Lo Imaginario* (1ª ed.). Ediciones de Bronce.

Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. (A. Verjat, Trad.) (1ª ed. en la colección Signo Clave). Anthropos.

Eliade, M. (1999). *El mito del eterno retorno*. Alianza/Emecé.

Ihimaera, W. (2005). *The whale rider*. Heinemann.

Ihimaera, Witi. (2017). Read NZ |. Recuperado el 3 de julio de 2019, de <https://www.read-nz.org/writer/ihimaera-witi/>

Kennedy, M. (2011). *Striding both worlds. Witi Ihimaera and New Zealand's literary traditions*. Rodopi.

Kennedy, M. (2011). *Striding both worlds. Witi Ihimaera and New Zealand's literary traditions*. Rodopi.

Keown, M. (2007). *Pacific Islands writing. The postcolonial literatures of Aotearoa/ New Zealand and Oceania*. OUP.

NZHERALD STAFF. (2009, November 5). *Witi Ihimaera admits plagiarism*. NZ Herald. Recuperado el 19 de julio de 2018, de <https://www.nzherald.co.nz/nz/witi-ihimaera-admits-plagiarism/UYPJQKC4GALMKH2DZQ5ZVR5ZOA/>

Otago Fellows, University of Otago, New Zealand. (s. f.). *The Robert Burns Fellowship, Otago Fellows, University of Otago, New Zealand*. Otago Fellows. <https://www.otago.ac.nz/otagofellows/burns.html>

Pérez Méndez, P. (2009). Aproximación a la historia y cultura de la sociedad Maorí. En J.J. Varela Tembra (Ed.), *Sounds of New Zealand* (pp. 141-145). Tórculo Artes Gráficas.

Prentice, C. (2006). *Riding the Whale? postcolonialism and globalization in Whale Rider*. En C. Joseph y J. Wilson (Eds.), *Global fissures. Postcolonial fussions* (pp. 247-267). Rodopi.

Prentice, Cris. (2006). *Riding the Whale? Postcolonialism and Globalization in Whale Rider*. En *Global fissures. Postcolonial fussions* (p.20). Amsterdam: Rodopi.

Te Ahukaramū Charles Royal. (2015). External links and sources. En *Te Ara encyclopedia of New Zealand – Te Ara encyclopedia of New Zealand*. Recuperado el 18 de enero de 2017, de <https://teara.govt.nz/en/maori/sources>

Te Ahukaramū Charles Royal. (2015). Māori creation traditions - Common threads in creation stories. En *Te Ara encyclopedia of New Zealand – Te Ara encyclopedia of New Zealand*. Recuperado el 29 de abril de 2019, de <https://teara.govt.nz/en/photograph/2422/the-koru>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s. f.). *Witi Ihimaera | New Zealand author*. Encyclopedia Britannica. Recuperado 3 de julio de 2019, de <https://www.britannica.com/biography/Witi-Ihimaera>

The New Zealand Geographic Board (1990). *He Korero Pūrākau Mo Ngā Taunahanahatanga a Ngā Tupuna. Place Names of the Ancestors. A Maori History Atlas*. Wellington: Autor.

Traditional Maori symbols and meanings | Mountain Jade New Zealand. (2016, 3 febrero). Mountain Jade. <https://www.mountainjade.co.nz/blog/traditional-maori-symbols-and-meanings-carving-ta-moko/>

Kamala Das: poesía confesional y feminismo

Juan Pablo Duboué

Universidad Nacional de Cuyo

juanpablodub@gmail.com

Introducción

Es innegable el cambio de roles y valores que produjo el Feminismo en las sociedades claramente patriarcales. Desde la primera ola del Feminismo marcada por la lucha de las *suffragettes*¹ en los siglos XIX y XX que, sin duda, sentó las bases de la segunda ola con el Movimiento de Liberación de la Mujer en la década del 60 hasta la tercera ola del Feminismo en los 90 vista como una reacción a las fallas de las predecesoras. Esta *collection of movements*² como explica Carol Gilligan en *In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and Morality* (1982) enfatizó la necesidad de una teoría Feminista cuyo propósito fuera comprender la naturaleza de la desigualdad de género mediante el análisis de los roles sociales de la mujer y sus experiencias vividas.

Sin embargo, se puede argumentar que el Feminismo en general estaba subestimando al resto de las mujeres en el mundo mediante su concentración en mujeres blancas,

1 Sufragistas.

2 Agrupación de movimientos.

occidentales y de clase media-alta. Mujeres con opiniones fuertes, bien formadas y un claro deseo de hacerlas escuchar, mujeres que contaban con plataformas, por más desiguales que fueran, para expresar sus visiones. ¿Pero qué sucedía con aquellas que no tenían las características arriba mencionadas? El nivel de crítica que sufrió el Feminismo en sus comienzos llevó al inevitable y necesario desarrollo de formas multiculturales de feminismo. Es esta evolución del Feminismo que permitió que las mujeres del mundo entero se sintieran parte de este movimiento lo que concierne a este trabajo, en especial lo que se conoce como Feminismo Postcolonial. Como esboza Chris Weedon en *Feminist Practice & Poststructuralist Theory* (1987), el Feminismo Postcolonial es una rama del feminismo desarrollada en reacción al feminismo eurocéntrico concentrado en la vida y experiencias de las mujeres que pertenecían al mundo occidental. Esta rama del Feminismo se presenta como algo lógico y necesario si uno tiene en cuenta cómo el Feminismo *mainstream* no incluía a las mujeres marginalizadas y aquellas que pertenecían a otras civilizaciones, tales como las de América Latina o India. En su artículo, *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1984), la autora Chandra Mohanty subraya la importancia del Feminismo Postcolonial mediante una crítica a lo que ella llama Feminismo “Eurocéntrico”: “*This mode of feminist analysis, by homogenizing and systematizing the experiences of different groups of women in these countries,*

erases all marginal and resistant modes of experiences”³
(Mohanty, p. 334).

Esta cita marca claramente el deseo que Mohanty quiere transmitir. Una necesidad de entendimiento y respeto, así como también el de prestar atención a las diferencias en lugar de ignorar o caer en la negligencia como lo pudo haber hecho el Feminismo *mainstream*. De esta manera, el marco teórico de este trabajo deriva específicamente de las nociones mencionadas al respecto del Feminismo Postcolonial y los conceptos de Spivak con respecto al subalterno,⁴ donde a través de las teorías críticas contemporáneas desafía la idea de ‘colonialismo’ y explicita el problema de marginalización y dominación de la cultura occidental por sobre otras civilizaciones sometidas incluso hasta la actualidad. Si bien en su ensayo *Can the Subaltern Speak?* (1983), Spivak se basa en el debate sobre la prohibición de la práctica del *sati*⁵, sus ideas sobre la marginalización han sido puntos de partida de varios temas como lo es el concepto de las mujeres como seres “doblemente subalternos” por sus condiciones de marginales y la visión de las mujeres como el “sexo débil”:

Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effected. (...) If, in the context of colonial production, the subaltern has no

3 Al homogeneizar y sistematizar las experiencias de diferentes grupos de mujeres en estos países, este tipo de análisis feminista borra todos los modos de experiencias marginales y de resistencia.

4 De acuerdo a la teoría literaria y postcolonial, los subalternos son el grupo social que está social, política, y geográficamente fuera de la estructura de poder hegemónico de la colonia.

5 Referencia a la práctica funeraria de algunas comunidades asiáticas en la cual una mujer que ha perdido a su marido recientemente se inmola en la pira funeraria de su difunto esposo.

history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow⁶. (Spivak, p. 28)

La visión de la mujer como seres doblemente subalternos en las sociedades coloniales debido a su género y roles sumisos es evidente en la poesía de Kamala Das, en la cual la autora no solo expresa su deseo de liberarse de una sociedad patriarcal, sino que también realiza una crítica a la India colonial contribuyendo de manera directa al Postcolonialismo Feminista. De hecho, fue su primer marido, el banquero Madhava Das, con quien contrajo matrimonio cuando tenía quince años, quien motivó los intereses literarios de Das llevándola a publicar su poesía en Calcuta durante la revolucionaria década de los años 60 tanto en inglés como en Malayalam⁷. Reconocida como un núcleo de diversidad étnica, así como también un centro artístico respetable, Calcuta floreció en sus ideales artísticos durante el Renacimiento Bengalí que finalizó en 1941. Sin duda, haber crecido en una sociedad multicultural influyó la poesía de Das caracterizada por un marcado tono “confesional.” En palabras de D.J. Nerpagar:

Indian English poetry in the 1970s and 80s is characterized by frustration and failure, hopes and despair, immediacy and anger, search and struggle for identity, human relationship and a growing sense of dissatisfaction. (...) It not only tries to establish

6 Dentro del itinerario suprimido del sujeto subalterno, la marca de la diferencia sexual se duplica. [...] Si, en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como mujer está aún más profundamente sumido en las sombras.
7 Malayalam es el idioma del estado de Kerala. Es uno de los 22 idiomas oficiales de la India; nombrado Idioma Clásico de este país en 2013. (*The Hindu*, recuperado 12 de abril de 2014).

individuality and reconceptualise values but also tries to redefine culture⁸. (Nerpagar, p. 1)

Es necesario explicar el sub género de la poesía confesional para llegar a un mejor entendimiento del estilo de escritura de Das, así como también de sus temas recurrentes relacionados con el Feminismo Postcolonial ya que la mayoría de sus poemas están esencialmente basados en sus propias experiencias y vivencias personales. Como figura en *A Brief Guide to Confessional Poetry* en poets.org, la poesía confesional es un sub género que floreció en los 50 y 60 asociado con escritores como Sylvia Plath, Anne Sexton y Robert Lowell, entre otros. La originalidad del Confesionalismo yace en el tono personal y autobiográfico de su poesía que generalmente trata sobre temas difíciles de la vida de sus autores tales como la muerte, enfermedades mentales y experiencias traumáticas. La poesía Confesional ha sido referida como “la poesía de lo personal” o “del Yo” y esto es lo que uno observa claramente al leer los poemas de Kamala Das. Como poeta confesional, Das no escatima en detalles con respecto a su vida personal enmarcando su poesía en un tono desvergonzado y directo sumándole una cuidadosa elección del léxico que deja entrever su desacuerdo con el patriarcado imperante. Gran parte de su poesía cumple la doble función de ser una fuente de catarsis personal y un claro manifiesto de Feminismo Postcolonial ya que, al expresar sus experiencias personales, Das logra mostrar

8 La poesía india en inglés de las décadas de 1970 y 1980 se caracteriza por la frustración y el fracaso, las esperanzas y la desesperación, la inmediatez y la ira, la búsqueda y lucha por la identidad, las relaciones humanas y una creciente sensación de insatisfacción. [...] No solo trata de establecer la individualidad y reconceptualizar los valores, sino también de redefinir la cultura.

al mundo los conflictos de una mujer nativa de la India, cumpliendo con una de las máximas del Feminismo Postcolonial que pretende incluir e incorporar las ideas y experiencias de mujeres de países en vías de desarrollo o subdesarrollados. La hipótesis principal que subyace entonces es que la poesía de Kamala Das refleja ciertos atributos de Feminismo Postcolonial enmarcados dentro de la poesía confesional; específicamente la necesidad de liberarse de una sociedad netamente patriarcal, la lucha de las mujeres de la India y la necesidad de la igualdad de género.

Imágenes del Patriarcado

La necesidad de liberarse de una sociedad con valores patriarcales, es uno de los temas principales en el Feminismo Postcolonial. Según Katrak en “Decolonizing Culture, Toward a Theory for Post-colonial Women’s Texts”: *“Postcolonial women writers participate actively in the ongoing process of decolonizing culture”*⁹ (Katrak, 1995, p. 256). Esta *decolonization of culture* es un tema recurrente en la poesía de Das reflejado como una crítica a la sociedad patriarcal en la cual ella estaba inmersa. Los poemas “A Losing Battle”, “Krishna” y “The Suicide” son claros ejemplos de este primer punto fundamental del Feminismo Postcolonial. “A Losing Battle” es un poema corto que consta de una estrofa de seis versos. El poema abre con una pregunta retórica: *“How can my love hold him when the other/Flaunts a gaudy lust and is lioness/To*

9 Las escritoras poscoloniales participan activamente en el proceso continuo de la descolonización de la cultura.

his beast?”¹⁰ (vv. 1-3). Claramente, el tono dramático está presente desde un principio ya que la hablante está perdiendo esta batalla que apunta a ser una búsqueda del amor verdadero, representando la psiquis femenina, y un mero deseo de lujuria que caracteriza las cualidades masculinas de dominación. Inclusive uno puede argumentar que hay una tercera persona en el poema referida como *the other*. Esta otra mujer puede simbolizar la pura sexualidad que este ‘hombre-bestia’ necesita. De hecho, los primeros tres versos están cargados de imágenes sexuales tales como “*lioness to his beast.*” Es interesante destacar como Das escogió utilizar la palabra *beast* en lugar de *lion* para referirse al hombre. Esta elección de palabras parece resaltar la idea de dominación del hombre sobre la mujer que es más evidente inclusive con el uso de la preposición *to* en el segundo y tercer verso. Si bien la hablante puede ser percibida como la más débil o sumisa de los tres, siendo su búsqueda una de amor verdadero; la otra mujer también está a merced del hombre como una esclava de sus deseos. Kamala Das refleja a los hombres como bestias producto de una sociedad patriarcal que no conoce límites y engloba a todas las mujeres en la categoría de seres sumisos e inferiores. La segunda parte de este poema consiste en una afirmación por parte de la hablante en la cual define a los hombres como animales sin ningún tipo de valor que deben ser atrapados “*with the cheapest bait of all*”¹¹. Esto demuestra la frustración e indignación ante

10 ¿Cómo puede mi amor abrazarlo cuando la otra/ Hace alarde de una lujuria llamativa y es leona/De su bestia?

11 con el cebo más barato.

la falta de respeto por parte de los hombres hacia las mujeres, así como también una aparente incapacidad de demostrar y sentir amor:

Men are worthless, to trap them
Use the cheapest bait of all, but never
Love, which in a woman must mean tears and a silence
in the
blood¹². (vv. 3-6)

Esta idea de una mujer a la cual el amor de un hombre se le niega, ya que el resultado sería un sufrimiento inevitable y hasta un dolor físico, demuestra lo difícil que era ser una mujer nativa en la India Británica durante los 60 cuando el patriarcado era fuertemente cuestionado como lo sigue siendo incluso hasta la actualidad. La dominación del hombre por sobre la mujer hasta el punto de minimizarla a un objeto sexual carente de amor, así como también la prohibición cínica de cualquier sentimiento de amor son los temas subyacentes en “A Losing Battle” que continúan siendo explorados en el siguiente poema: “Krishna”. Es importante destacar que “A Losing Battle” fue uno de los primeros poemas publicados de Das en 1965 en la colección *Summer in Calcutta*¹³. Sus ideas y opiniones respecto del patriarcado estaban a flor de piel y su tono condenatorio es casi tangible. En “Krishna”, publicado en 1996 (tres años antes de su conversión al Islam de la cual luego se arrepintió) se pueden observar los mismos temas recurrentes pero con

12 Los hombres son inútiles, para atraparlos/Use el cebo más barato, pero nunca/Amor, que en una mujer debe significar lágrimas y silencio en la sangre.

13 Verano en Calcuta.

una visión supernatural y un tono reflexivo. Sin duda se torna interesante examinar cómo un tema recurrente en el trabajo de una escritora evoluciona o cambia a través del tiempo, sin embargo, su total desaprobación con respecto del sistema patriarcal sigue siendo evidente:

Your body is my prison, Krishna

I cannot see beyond it

Your darkness blinds me

Your love words shut out the wise world's din¹⁴. (vv. 1-4)

A primera vista uno puede leer este poema como una simple dedicatoria a una de las tantas encarnaciones de Vishnu, Krishna, un tema central en la vida de Das ya que su primera religión fue el hinduismo. De todas formas, al leer este poema detenidamente es imposible pasar por alto las palabras elegidas por Das, tales como *prison*, *darkness* y la idea contradictoria de *wise world's din*. Si las palabras de un dios logran callar el escandaloso mundo externo ¿por qué entonces se lo caracteriza como un ser oscuro? Este poema de solo cuatro versos describe las contradicciones de una sociedad patriarcal a la perfección utilizando como marco una religión aparentemente contradictoria como el hinduismo donde, según Jayapalan en “Indian Society and Social Institutions”, el rol de la mujer varía de ser considerada en algunos aspectos con cierta igualdad respecto del hombre hasta el punto de sufrir grandes restricciones en todos los aspectos de la vida cotidiana. En “Krishna”, la hablante parece estar

14 Tu cuerpo es mi prisión, Krishna/No puedo ver más allá/Tu oscuridad me enceguece/Tus palabras de amor bloquean el estruendo del mundo sabio.

completamente aislada del mundo, dependiendo exclusivamente de un dios al que se lo suele referir como un ser sexual. La idea del sexo es evocada nuevamente, en este caso de manera connotativa: la hablante está encarcelada en el cuerpo de este dios que puede representar a todos los hombres en la sociedad en la cual Kamala Das vivía.

El último poema elegido para demostrar el tema de una sociedad patriarcal como recurrente en la poesía de Das es “The Suicide”. Como lo sugiere su título, este es un poema desgarrador en el cual la hablante anhela el suicidio luego de llegar a la conclusión de que jamás podrá encontrar amor verdadero al ser presa de un matrimonio indeseado. Dicha situación es ampliamente explorada en la poesía de Das como una escritora Postcolonial ya que los matrimonios arreglados eran y siguen siendo una práctica común en el hinduismo más ortodoxo:

Marriage is a sacramental union in the Hindu faith. One is incomplete and considered unholy if they do not marry. Because of these beliefs, many families begin marriage preparation well in advance, with the help of kinsmen, friends and go-betweens. Most females are married before puberty, with almost all girls being married before 16, while most boys are married before the age of 22¹⁵. (Gupta, 1971, p. 146)

15 El matrimonio es una unión sacramental en la fe hindú. Uno es incompleto y considerado impío si no se casa. Debido a estas creencias, muchas familias comienzan la preparación matrimonial con mucha anticipación, con la ayuda de parientes, amigos e intermediarios. La mayoría de las mujeres se casan antes de la pubertad, y casi todas las niñas se casan antes de los 16, mientras que la mayoría de los muchachos se casan antes de los 22 años

Esta cita sirve para entender mejor el poema en cuestión ya que habla de un matrimonio arreglado en el cual la voz del poema no puede resistir tal farsa, renunciando a toda posibilidad de encontrar un amor real. “The Suicide” es un poema largo que elabora cada imagen presentada meticulosamente y cuya escritura tiene reminiscencias con el modo narrativo del monólogo interno que se utiliza en prosa. Se pueden distinguir dos partes centrales en este poema. Primero, una descripción del mar, una imagen intensa que compara el fluir de la marea con los pensamientos de una mujer angustiada debido a su situación matrimonial:

Bereft of soul
My body shall be bare
Bereft of body
My soul shall be bare
Which would you rather have
O kind sea?¹⁶ (vv. 1-6)

Es evidente como estos versos representan la lucha interna de la hablante y su anhelo de paz en contraposición con su realidad fragmentada. Por un lado, ella es un cuerpo, un objeto de lujuria a disposición de las necesidades de su esposo. Por otro lado, también es un alma, un ser espiritual que desea amor y romance. Dichos versos pueden relacionarse con la práctica de matrimonios arreglados especialmente durante la India colonial ya que los mismos se utilizaban para preservar la

16 Despojada del alma/Mi cuerpo estará desnudo/Despojada del cuerpo/Mi alma estará desnuda/¿Cuál preferirías tener?/¿Oh, mar amable?

tradición, así como también la diferencia de clases sociales entre los nativos. La segunda parte de este poema comienza con la conjunción “*but*”, que siempre marca un cambio en la dirección del poema. Es en esta parte que se encuentra lo concerniente al Feminismo Postcolonial ya que la hablante describe sus tareas como esposa y mujer dentro del contexto patriarcal al cual pertenece:

I must pose

I must pretend

I must act the role

Of happy woman

Happy wife¹⁷. (vv. 41-45)

Esta estrofa claramente demuestra algunos de los temas centrales que el Feminismo Postcolonial evidencia tales como el tener que ocultar las emociones y sus propios seres; y la concepción de la mujer como una persona en función de las necesidades de sus esposos. Además de ser nociones netamente machistas, se afianzan aún más en un contexto postcolonial ya que en la India colonial los hombres eran sometidos por el Imperio Británico y a su vez las mujeres terminaban siendo el último escalafón de una jerarquía rígida. Se puede incluso crear un paralelismo entre el simbolismo del cuerpo y el alma en este poema: el cuerpo representaría lo concreto, lo sexual, la dominación masculina; mientras que el alma representa lo abstracto, lo emocional y la identidad femenina. El hecho de que tanto el alma como el cuerpo deben coexistir brinda aún más claridad en el tema de una

17 Debo posar/Debo fingir/Debo actuar el papel/De mujer feliz/Esposa feliz.

sociedad fragmentada, gobernada por un sistema patriarcal enfatizado por un sistema colonial. Según Debeshwori Devi en “Confessional Style of Writing in Kamala Das’ *The Suicide* and Sylvia Plath’s *Lady Lazarus*: A Comparative Study”: “*She has discovered male dominance from the inner core of her feminine consciousness*¹⁸” (Devi, 2011, p. 284). Kamala Das presenta una conciencia feminista en este poema la cual se ve resaltada por el contexto socio-cultural de una sociedad patriarcal, enmarcado en lo que solía ser la India colonial. Como figura en *Gender and Imperialism in British India*:

The British used the particular form which gender divisions took in India as a vehicle for proving their liberality, as a demonstration of their superiority, and as a legitimation of their rule (...) The Indian women’s movement attacked both male supremacy and foreign domination. (...) This concern itself supports the movement’s analysis that neither male domination nor imperialism alone accounts for women’s subordination, but that both act upon the gender division and are linked in perpetuating women’s oppression¹⁹. (Liddle y Joshi, p. 72)

18 Ella ha descubierto el dominio masculino desde el núcleo interno de su conciencia femenina

19 Los británicos utilizaron la forma particular que adoptaron las divisiones de género en la India como vehículo para demostrar su liberalidad, como demostración de su superioridad y como legitimación de su gobierno [...] El movimiento de mujeres indias atacó tanto la supremacía masculina como la dominación extranjera. [...] Esta preocupación en sí misma apoya el análisis del movimiento de que ni la dominación masculina ni el imperialismo por sí solos explican la subordinación de las mujeres, sino que ambos actúan sobre la división de género y están vinculados para perpetuar la opresión de las mujeres.

Imágenes de Sumisión

Luego del análisis de estos tres poemas de Kamala Das, es evidente que su estilo confesional ha contribuido a demostrar el tema de una sociedad patriarcal y lo que esto significó para mujeres pertenecientes a una sociedad conservadora bajo el prejuicio de la colonización. Dicho tema se relaciona directamente con el siguiente que tratará sobre la lucha de la mujer en la India vista como una mujer sumisa en los poemas “The Dance of the Eunuchs”, “The Sunshine Cat” y “The Old Playhouse”. Se torna de vital importancia contextualizar estos poemas ya que será de ayuda para entender los aspectos socio-culturales y los temas presentes. Tanto “The Dance of the Eunuchs” como “The Sunshine Cat” fueron incluidos en *Summer in Calcutta*, publicado en 1965; “The Old Playhouse” fue publicado en 1973. El período entre esos ocho años de diferencia puede ser resumido, a grandes rasgos, de la siguiente manera:

Feminist class-consciousness also came into focus in the 1970s, with feminists recognising the inequalities not just between men and women but also within power structures such as caste, tribe, language, religion, region, class etc. This also posed as a challenge for feminists while shaping their overreaching campaigns as there had to be a focus within efforts to ensure that fulfilling the demands of one group would not create further inequalities for another. Now, in the early twenty-first century, the focus of the Indian feminist movement has gone beyond treating women as useful members of society and a right to parity, but also having the power

to decide the course of their personal lives and the right of self-determination²⁰. (Kumar, 1997, p. 4)

Esta cita demuestra la lucha de los 70 por romper los estereotipos de las mujeres indias y cómo se ha continuado con dicha lucha hasta el presente. No es casual, entonces, que la mayoría de los poemas de Das traten este conflicto siendo ella considerada una poeta controversial y de avanzada.

A primera vista, “The Dance of the Eunuchs” parece ser un poema que no trata el tema de la mujer india y su visión de ser inferior con respecto del hombre, pero si se analiza el simbolismo de los eunucos y las vivencias personales de Das en ese momento, se puede encontrar dicho tema oculto en los versos de este poema. La misma Kamala Das confesó que escribió este poema durante un momento difícil en su vida en el cual experimentó una situación amorosa complicada en la cual sentía que se le negaba la experiencia del “*love-making*” así como a un eunuco. El poema se divide en una estrofa de veinte versos en la cual los eunucos insisten en bailar para celebrar el nacimiento de un bebé en la casa de una amiga de la madre de la hablante. Sin embargo, el dueño de casa les niega dicha celebración lo cual lleva a que los eunucos maldigan al

20 La conciencia de clase feminista también se convirtió en una cuestión central en la década del 70, cuando las feministas reconocieron las desigualdades no solo entre hombres y mujeres, sino también dentro de las estructuras de poder como casta, tribu, idioma, religión, región, clase, etc. Esto también representó un desafío para las feministas al mismo tiempo que daban forma a sus campañas sobrecargadas, ya que debe haber un enfoque dentro de los esfuerzos para garantizar que el cumplimiento de las demandas de un grupo no cree más desigualdades para otro. Ahora, a principios del siglo XXI, el eje central del movimiento feminista en la India ha ido más allá del trato a las mujeres como miembros útiles de la sociedad y el reconocimiento de un derecho a la paridad, sino también de tener el poder de decidir el curso de sus vidas personales y el derecho a la libre determinación.

bebé y se retiren a otra casa a expresar su felicidad. Estos eventos se enmarcan en un contexto de imágenes sucias y mundanas:

All were watching these poor creatures' convulsions
The sky crackled then, thunder came, and lightning
And rain, a meagre rain that smelt of dust in
Attics and the urine of lizards and mice...²¹ (vv. 17-20)

La poeta claramente crea un paralelismo entre la condena de los eunucos por su inhabilidad de experimentar el placer del sexo y la mujer india sometida a un matrimonio arreglado carente de amor en el cual el placer no es un denominador común.

En “The Sunshine Cat”, Das enfoca el tema de la mujer sumisa de manera directa en el cual se evidencian aspectos como la total disposición de una mujer hacia su hombre simulando una relación amo-sirviente; como también la aceptación total de lo que el hombre desee y disponga por sobre la mujer. El poema comienza con una fuerte acusación que parece estar destinada a todos los hombres:

They did this to her, the men who know her, the man
She loved, who loved her not enough, being selfish
And a coward, the husband who neither loved nor

21 Todos miraban las convulsiones de estas pobres criaturas/El cielo crujió entonces, luego vino el trueno y el rayo/Y la lluvia, una escasa lluvia que olía a polvo en/Áticos y orina de lagartijas y ratones

Used her, but was a ruthless watcher²² (...) (vv. 1-4)

Queda claro que Das hace responsable a todos los hombres por cualquier atrocidad que haya tenido que sufrir la hablante. No es solo un hombre de su vida, sino todos; ya sea quien influyó en su vida en general, su esposo o amante. Los hombres son símbolos de egoísmo, falta de afecto y crueldad en este poema. El abuso descrito parece ser un abuso en todos los niveles del ser lo cual demuestra la sumisión total de las mujeres indias forzadas a comportarse con sus esposos al punto de tener que aceptar el encierro:

Her husband shut her

In, every morning, locked her in a room of books

With a streak of sunshine lying near the door like

A yellow cat to keep her company, but soon²³ (vv. 14-17)

Como es evidente en “The Sunshine Cat” el abuso no solo era psicológico debido al trato recibido por parte de las mujeres en una sociedad patriarcal, sino también físico hasta el punto de ser privadas de su libertad. El título del poema parece contrastar con el contenido doloroso de sus versos si uno considera la connotación de la palabra *sunshine*, simbolizando alegría, calidez y esperanza. Sin embargo, si se realiza un análisis exhaustivo del poema, la palabra puede hacer referencia al color amarillo el cual, según Michael Ferber en *A Dictionary of Literary Symbols*

22 Le hicieron esto, los hombres que la conocen, el hombre/ que ella amaba, no la amaba lo suficiente, era egoísta/Y cobarde, el marido que ni la amó ni/La usó, pero fue un vigilante implacable

23 Su marido la encerró/todas las mañanas la encerraba en una habitación llena de libros/Con un rayo de sol cerca de la puerta como/Un gato amarillo para hacerle compañía, pero pronto

es un color que puede poseer cualidades negativas ya que se asocia con el color de un cuerpo sin vida. Los versos finales del poema parecen mostrar el verdadero significado del título elegido:

(...) every morning, locked her in a room full of books
With a streak of sunshine lying near the door like
A yellow cat to keep her company, but soon
Winter came, and one day while locking her in, he
Noticed that the cat of sunshine was only a
Line, a half-thin line, and in the evening when
He returned to take her out, she was a cold and
Half dead woman, now of no use at all to men.²⁴ (vv. 15-22)

Es evidente cómo la hablante fue consumida por las imposiciones de una sociedad patriarcal representadas por la figura del esposo que la sometía constantemente. Este poema hubiera sido imposible de leer cuando la India colonial estaba en auge durante el siglo XIX, de hecho, hubiera sido prohibido; sin embargo, cuando Das lo publicó, el Feminismo en la India ya era un hecho. Los 70 representaron una década fundamental en la evolución del Feminismo Postcolonial en un país como la India:

Feminist activism in India gained momentum in the late 1970s. One of the first national-level issues that brought women's groups together was the Mathura rape case.

24 Su marido la encerró/todas las mañanas la encerraba en una habitación llena de libros/Con un rayo de sol cerca de la puerta como/Un gato amarillo para hacerle compañía, pero pronto/Llegó el invierno, y un día, mientras la encerraba, él/Notó que el gato de sol era solo una/Línea, una media línea delgada, y por la noche cuando/Él regresó para sacarla, encontró a una mujer fría y/casi muerta, inútil para los hombres.

The acquittal of policemen accused of raping a young girl Mathura in a police station led to country-wide protests in 1979-1980. The protests, widely covered by the national media, forced the Government to amend the Evidence Act, the Criminal Procedure Code, and the Indian Penal Code; and created a new offence, custodial rape. Female activists also united over issues such as female infanticide, gender bias, women's health, women's safety, and women's literacy²⁵. (Menon-Sen y Kumar. Recuperado de United Nations in India).

“The Sunshine Cat”, entonces, hace las veces de un lamento o poema de protesta sobre la vida de las mujeres indias en aquellos tiempos difíciles. Sigue siendo evidente que la igualdad de géneros es una necesidad ya que, a pesar de los logros del Feminismo Postcolonial en los países considerados en vías de desarrollo, el sistema patriarcal sigue azotando al mundo hasta la actualidad.

“The Old Playhouse” es el último poema seleccionado para representar la sumisión como rol fundamental de la mujer en la India. Este poema parece ser un detallado estudio de la relación hombre-mujer poniendo especial énfasis en el rol de esposa sometida:

25 El activismo feminista en India cobró impulso a finales de la década del 70. Uno de los primeros problemas a nivel nacional que unió a los grupos de mujeres fue el caso de violación de Mathura. La absolución de policías acusados de violar a una niña llamada Mathura en una comisaría provocó protestas en todo el país en 1979-1980. Las protestas, ampliamente cubiertas por los medios de comunicación nacionales, obligaron al Gobierno a enmendar la Ley de Medios de Pruebas, el Código de Procedimientos Penales y el Código Penal de la India; y creó un nuevo delito: la violación bajo custodia. Las activistas también se unieron en temas como el infanticidio femenino, los prejuicios de género, la salud, la seguridad y la alfabetización de las mujeres.

You planned to tame a swallow, to hold her
In the long summer of your love so that she would forget
Not the raw seasons alone, and the homes left behind,
but
Also her nature, the urge to fly, and the endless
Pathways of the sky²⁶ (...) (vv. 1-5)

Sin duda alguna los versos describen el sufrimiento de la mujer india destinada a un matrimonio carente de amor a través de un paralelismo entre el pájaro (*swallow*) y la hablante. El deseo del ave por volar es un símbolo de la necesidad que tiene la hablante de ser liberada de la jaula que pertenece a su esposo. La palabra *tame* también contribuye a la idea de una esposa aislada del mundo, atrapada en las paredes de la casa, una idea ya mencionada en este trabajo. El poema continúa con la enumeración de los diferentes deberes que la hablante era obligada a realizar ante la imposición de su esposo, como por ejemplo servirle el té, darle sus vitaminas a una hora determinada y consensuar el acto sexual como puede verse en la siguiente metáfora: “*Cowering beneath your monstrous ego I ate the magic loaf and/ Became a dwarf*”²⁷ (vv. 15-16). Se puede inclusive analizar en profundidad estos dos versos para observar una conexión entre el pastel que come Alicia en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll para encogerse; siendo una referencia directa a lo pequeña que es la hablante y lo poco que se

26 Planeabas domar una golondrina, abrazarla/En el largo verano de tu amor para que olvide/No solo las temporadas crudas y las casas dejadas atrás, sino/También su naturaleza, el impulso de volar y los interminables/Senderos del cielo (...)

27 Agachada bajo tu ego monstruoso, me comí el pan mágico y/me convertí en enana.

siente ante su esposo: “*All pervasive is the male scent of your breath*²⁸” (v. 22). En los últimos versos del poema, se puede encontrar una clara referencia a los clásicos en la cual la idea del amor se refleja como Narciso:

For, love is Narcissus at the water’s edge, haunted
By its own lonely face, and yet it must seek at last
An end, a pure, total freedom, it must will the mirrors
To shatter and the kind night to erase the water²⁹. (vv.
27-30)

Un final tan impactante como el de este poema refuerza la universalidad del tema en discusión a través de una alusión a los clásicos donde Narciso, luego de haber rechazado el amor verdadero de Eco es destinado a enamorarse una y otra vez de su reflejo en el agua. Sin embargo, “The Old Playhouse” no es del todo fatalista, si uno observa que la libertad es lo que parece ser el final feliz de la hablante y una esperanza de la destrucción de las convenciones patriarcales indicada por los verbos *shatter* y *erase*.

Imágenes de desigualdad de género

Finalmente, la necesidad de buscar la igualdad de género es un tema presente en la poesía de Kamala Das en especial ya que durante su popularización como poeta el

28 El olor masculino de tu aliento que todo lo penetra

29 Porque el amor es Narciso a la orilla del arroyo, embrujado/Por su propio rostro solitario, y que, sin embargo, debe buscar/Un fin, una libertad pura, total, debe comandar a los espejos a que se/Rompan y a la noche amable a que borre el agua.

Movimiento Feminista en la india gozaba de gran cobertura:

It was thus that the 1960s and 1970s saw a spate of movements in which women took part: campaigns against rising prices, movements for land rights, peasant movements. Women from different parts of the country came together to form groups both inside and outside political parties. (...) One of the first issues to receive countrywide attention from women's groups was violence against women, specifically in the form of rape, and what came to be known in India as 'dowry deaths' – the killing of young married women for the 'dowry' or money/goods they brought with them at marriage³⁰. (Communique Magazine Issue 43. Recuperado de Twinside.org)

Estos temas mencionados en la cita se resumen en la obvia necesidad de la igualdad de géneros para concientizar sobre el maltrato hacia las mujeres en la India. Kamala Das explora esta situación en sus poemas “The Stone Age” y “Relationship” escritos en un tono nostálgico y crítico.

En “The Stone Age”, Das explora el tema de la desigualdad de género reflejando estereotipos negativos que refieren a la mujer y la presentan como personajes unidimensionales: esclavas de sus esposos que, cuando se rebelan, se tornan en criaturas manipuladoras e indignas:

30 Fue así como las décadas de 1960 y 1970 vieron una serie de movimientos en los que participaron las mujeres: campañas contra el aumento de precios, movimientos por los derechos de tierras, movimientos campesinos. Mujeres de diferentes partes del país se unieron para formar grupos tanto dentro como fuera de los partidos políticos. (...) Uno de los primeros temas en recibir atención en todo el país por parte de los grupos de mujeres fue la violencia contra las mujeres, específicamente en forma de violación, y lo que llegó a conocerse en India como 'muertes por dote': el asesinato de mujeres jóvenes casadas por la 'dote' o dinero/bienes que trajeron consigo al casarse.

Fond husband, ancient settler in the mind,
Old fat spider, weaving webs of bewilderment,
Be kind. You turn me into a bird of stone, a granite
Dove, you build round me a shabby room,
And stroke my pitted face absent-mindedly while
You read³¹ (...) (vv. 1-6)

Nuevamente se puede observar la idea de la dependencia total de la mujer al hombre, la cual está sujeta a los deseos de su esposo como lo marcan los temas recurrentes en la poesía de Das. Claramente, al destacar esta situación de desigualdad se legitima la idea colonial y patriarcal que posiciona a las mujeres como el eslabón más débil en un sistema dominante; las mujeres como seres doblemente subalternos. Como lo explican Raghumatha and Thomas en “Myths of Otherness: Feminism, Postmodernism and Postcolonialism”, las mujeres han sido relegadas a adquirir la posición del ‘Otro’, han sido marginalizadas y colonizadas dentro de la misma colonia teniendo que construir una voz propia en un contexto donde sus únicas herramientas eran aquellas de los colonizadores y sus esposos. En “The Stone Age” la hablante se siente perdida cada vez que su marido va a trabajar y se encuentra sola en la casa lo que marca cómo la percepción de las mujeres de la India era y aún continúa siendo en menor medida la de seres inferiores:

31 Esposo cariñoso, con mentalidad de colono antiguo, /Araña vieja y gorda, tejiendo telas de desconcierto, /Sé amable. Me conviertes en un pájaro de piedra, una paloma de/Granito, construyes una habitación destartalada a mi alrededor/Y, distraído, acaricias mi rostro lleno de hoyuelos mientras/Lees

Through peep-holes, the neighbours watch,
They watch me come
And go like rain. Ask me, everybody, ask me
What he sees in me, ask me why he is called a lion³². (vv.
14-17)

Es evidente como Kamala Das demuestra el tema controversial de la desigualdad de géneros en este poema al describir la relación de un esposo y su esposa que simula las relaciones de ‘amo-sirviente’ que, en un punto, fueron maximizadas por el Colonialismo. Sin embargo, en “Relationship”, se puede percibir una fuerte crítica y un llamado a la igualdad de género lo cual demuestra las creencias de Das y su posicionamiento como una poeta Postcolonial influyente. Si en “The Stone Age” uno es testigo de la obvia desigualdad de géneros, en “Relationship” la determinación de asegurar que, si bien los hombres pueden controlar a las mujeres e imponerles sus deseos, ellas son espiritualmente libres. De hecho, este poema corto resume las ideas e intereses de Das que son recurrentes en su poesía, tales como el deseo de las mujeres por superarse no solo como personas sino mediante la educación y el derecho de ser libres de expresar sus necesidades sexuales e individualidad. Se suman a estos intereses la frustración antes los matrimonios carentes de amor y la impotencia al ser sometidas al sexo masculino:

32 Los vecinos miran a través de las mirillas, /Ellos me miran ir/ Y venir como la lluvia. Pregúntenme, todos, pregunténme/¿Qué ve en mí?, pregunténme ¿por qué se lo llama león?

(...) met to believe that once I knew not his
Form, his quiet touch, or the blind kindness
Of his lips was hard indeed. Betray me?
Yes, he can, but never physically
Only with words that curl their limbs at
Touch of air and die with metallic sighs.³³ (vv. 7-12)

Es interesante analizar cómo la relación entre la hablante y su amante se ve como una de traidor-traicionada en lugar de la típica relación amorosa. El poema contiene varios ejemplos de significados paradójicos que parecen guiar al lector al tema de la desigualdad de género. Por ejemplo: *blind kindness of the lips*, la personificación de *words* como *curling up the limbs* y el adjetivo *metallic* para hacer referencia a los suspiros dejan entrever como esta relación puede estar destinada al fracaso desde su inicio: “*This love older than I by myriad*³⁴” y “*It was my desire that made him male*³⁵.” Si uno considera que la poesía de Das es mayormente confesional, “*Relationship*” adquiere un significado aún más profundo ya que la poeta está expresando sus propias ideas sobre el amor y las interacciones hombre-mujer vividas y experimentadas en carne propia. Tales como su primer matrimonio que fue simplemente un tema de negocios y sus amoríos extramatrimoniales. El final de este poema es interesante ya que permanece abierto y sujeto a varias

33 (...) para creer que una vez que conocí no su/Forma, su tacto delicado o la bondad ciega/De sus labios que era realmente dura ¿Engañarme? /Sí, puede, pero nunca físicamente/Solo con palabras que se enroscan por sus extremidades al/Tocar el aire y mueren dando suspiros metálicos.

34 Este amor mucho más viejo que yo.

35 Fue mi deseo el que lo hizo hombre.

interpretaciones; ¿puede la hablante del poema encontrar el amor en los brazos de un traidor? ¿Debe aceptar las normas sociales establecidas para las relaciones entre hombres y mujeres? ¿Es posible encontrar la paz en una relación donde la desigualdad parece ser la regla general?

My body's wisdom tells and tells again
That I shall find my rest, my sleep, my peace
And even death nowhere else but here in
My betrayer's arms³⁶... (vv. 14-17)

Luego del análisis de “The Stone Age” y “Relationship” desde una perspectiva Feminista con ciertos tintes de Postcolonialismo Feminista, se puede evidenciar que el tema de la desigualdad de género es un tema principal en la poesía de Kamala Das.

Conclusión

Gracias al desarrollo del Feminismo Postcolonial como campo de estudio dentro del Feminismo se han podido tratar temas que competen a las mujeres que no pertenecen a la típica esfera de clase media occidental. Esto ha contribuido a ampliar el espectro del Feminismo fomentando la inclusión social y la igualdad que son temas de gran importancia en la India donde las mujeres han sido relegadas a una posición de sumisión total a través de la sociedad y la religión siendo aún más evidente en la India colonial. Este trabajo ha partido de la poesía de

36 La sabiduría de mi cuerpo dice y vuelve a decir/Que encontraré mi descanso, mi sueño, mi paz/E incluso la muerte en ningún otro lugar excepto aquí en/Los brazos de mi traidor

Das para demostrar cómo los temas del Patriarcado, la lucha de las mujeres indias sometidas al hombre y la desigualdad de género son recurrentes en su poesía confesional que explora la identidad femenina perteneciente al núcleo de mujeres de la India. Se torna imposible generalizar en temas tan amplios y con posiciones polarizadas, es por eso que se decidió concentrar exclusivamente en la visión de esta poeta sobre su país en el contexto socio-histórico-político antes mencionado. En “A Losing Battle”, “Krishna” y “The Suicide” Das critica a la sociedad patriarcal y sus consecuencias en las mujeres en la India, postulando sus propias experiencias vividas. El deseo de discontinuar la sumisión total es evidente en “The Dance of the Eunuchs”, “The Sunshine Cat” y “The Old Playhouse” donde Das se sumerge aún más en las aguas de la poesía confesional para dejar por expuesto historias de dominación y abuso. Esta dominación alcanza su punto máximo en “The Stone Age” y “Relationship” donde la poeta trata el tema de la desigualdad de género a través de claros ejemplos y críticas fundadas. Este trabajo es meramente un esbozo de ciertos temas centrales al Postcolonialismo Feminista y al Feminismo en sí según la visión particular de Kamala Das. Lo que no se puede negar es que sus poemas francos y directos contribuyeron positivamente al Feminismo en especial en la India. El estudio de la Literatura Postcolonial está claramente relacionado con el Feminismo Postcolonial ya que las mujeres, y en especial las escritoras que experimentaron el Colonialismo de alguna u otra forma brindaron su visión de cómo el Colonialismo, sumado a la sociedad patriarcal afectó y transformó al género femenino. Las palabras de la

Profesora Elleke Boehmer de Wolfson College, Oxford en su podcast del 31 de julio de 2013 resumen estas ideas a la perfección, cuando se le preguntó “*Why should we study Postcolonial writers*³⁷?” la profesora Boehmer contestó enfáticamente: “*Because they represent the future*³⁸”.

Bibliografía

Boehmer, E. (2013, 13 julio). *Why should we study Postcolonial Literature?* [Audio en podcast] Podcasts.ox.ac.uk. MediaPub Publishing Portal for Oxford Podcast Contributors. Recuperado el 5 de mayo de 2014, de

Devi, T.D. (2011). Confessional Style of Writing in Kamala Das’ *The Suicide* and Sylvia Plath’s *Lady Lazarus: A Comparative Study*. *INFLIBNET Centre*. Recuperado el 3 de mayo de 2014, de

Ferber, M. (2007). *A dictionary of literary symbols*. Cambridge University Press.

Gilligan, C. (1982). In *a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development*. Harvard University Press.

Gupta, G. R. (1971). *Family and social change in modern India*. Carolina Academic Press.

<http://inflibnet.ac.in/ojs/index.php/JLCMS/article/viewFile/397/374>

<http://podcasts.ox.ac.uk/why-should-we-study-postcolonial-literature>

<http://www.researchspectrumindia.com/Pdf/RS/Febuary-2012/12%20nerpagar.pdf>

Jayapalan, N. (2001). *Indian Society and Social Institutions*. Atlantic Publishers & Distributors.

Katrak, K. H. (1995). Decolonizing culture: toward a theory for post-colonial women’s texts. En B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin. *The Postcolonial Studies Readers*. Routledge.

Kumar, R. (1997). *The History of Doing: An Illustrated Account of Movements for Women’s Rights and Feminism in India 1800-1900*. Zubaan.

37 ¿Por qué debemos estudiar a autores poscoloniales?

38 Porque ellos representan el futuro.

Liddle, J., & Joshi, R. (1985). Gender and Imperialism in British India. *Economic and Political Weekly*, 20(43), WS72-WS78. Recuperado el 16 de noviembre de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/4374973>

Menon-Sen, K., & Kumar, A. K. (2001). *Women in India: How free? How equal?* Office of the United Nations Resident Coordinator.

Mohanty, C. T. (1984). *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. UTHINK University of Minnesota Libraries.

Nerpagar, D.J. (2012, 2 febrero). The Confessional Tone in Kamala Das's Poetry. *Research Spectrum India*. Recuperado el 20 de abril de 2014, de

Poems of Kamala Das. (2013, 28 marzo). Poemhunter.com. Recuperado el 1 de abril de 2014, de <https://www.poemhunter.com/kamala-das/poems/page-1/?a=a&l=1&y=>

Poets.org - Academy of American Poets. (2014, 20 febrero). *A Brief Guide to Confessional Poetry*. Academy of American Poets. Recuperado el 2 de mayo de 2014, de <http://www.poets.org/text/brief-guide-confessional-poetry>

Raghumantha, A., & Thomas, E. (1999). *Myths of otherness: Feminism, postmodernism and postcolonialism*. QMW. University of London.Lecture.

Spivak, G. C. (1995). Can the subaltern speak? En B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin. *The Postcolonial Studies Readers*. Routledge.

The women's movement in India: Action and reflection. (n.d.). *Third World Network – NEWS, TECHNOLOGY AND MORE*. <https://www.twinside.org.sg/title/india1-cn.htm>

Weedon, C. (1996). *Feminist Practice and Poststructuralist theory*. Oxford: Blackwell Publishing.

Bibliografía adicional

Ahmad, A. (1995). Jameson's rhetoric of otherness and the 'National Allegory'. En B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin. *The Postcolonial Studies Readers*. Routledge.

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2004). *The Empire Writes Back*. Routledge.

Boehmer, E. (1995). *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.