

**DOSSIER DE TEXTOS DE LECTURA OBLIGATORIA
PARA LA CURSADA DE TTPP DE LITERATURA
NORTEAMERICANA 2020**

MUJERES EN LA LITERATURA ESTADOUNIDENSE
Miradas desde la crítica, la teoría y la historia¹

¹ Selección de textos a cargo de Andrea Krikún y Patricia L. Lozano. Editado por Patricia L. Lozano, para uso de la Cátedra de Literatura Norteamericana, Agosto de 2020.

Índice

Introducción

Rampton, M. “Las cuatro olas del feminismo”	2
García Rayego, R. “Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo”	9

TP1

Giménez Rico, I. D. “Fin de Siglo y Literatura Femenina”	22
Bretones Martínez, C. “El relato en la narrativa femenina anglosajona finisecular (1880-1895): George Egerton, Kate Chopin y Charlotte Perkins Gilman”	34

TP2

Weekes, K. “El ideal femenino de Poe”	48
Botting, F. “Homely Gothic”	60
Poe, E. A. “La filosofía de la composición”	66
Lovecraft, H.P. “Edgar Allan Poe”	74

TP3

Alvarez Espinoza, N. “El papel de pared amarillo” y la ansiedad por la autoría femenina”	79
“La tradición literaria del Gótico Sureño” (Ap. de Cátedra)	96
McLaughlin, J. “Encontrando el rostro de la madre: un enfoque psicoanalítico de Clytie” de Eudora Welty”	97

TP4

Witter, C. “El Modernismo subalterno de Anzia Yezierska, Tillie Olsen y Grace Paley”	104
Jafni N. F. S. A. y I. B. Bahar “La mística de la feminidad y el mundo patriarcal en “Aquí estoy planchando” de Tillie Olsen”	110
Ferguson, S. “Resistiendo la atracción de la trama: la anti-secuencia de Paley en las historias de “Faith””	122

TP5

Walton, J. “Un momento en una vida: “El día anterior a la revolución” de Ursula K. Le Guin”	129
Hanson, C. F. “Los frutos de la memoria y la ambigüedad utópica en “El día anterior a la revolución” y <i>Los desposeídos</i> de Ursula K. Le Guin”	131
Newell, D. “Labios elocuentes, oídos atentos: La “lengua materna” de Le Guin en las tres primeras novelas de Terramar”	147

TP6

Butler, O. “Fragmentos de una poética. Extractos de entrevistas de Octavia Butler”	158
Holmgren Troy, M. “Pérdida de palabras: “Los sonidos del habla” de Octavia Butler”	163
Lozano, P. L. “Escritura femenina en escenarios (post)-apocalípticos. Dos historias de violencia: “El eslabón vulnerable” de Raccoona Sheldon y “Los sonidos del habla” de Octavia Butler”	169

Literatura Norteamericana

Hollinger, V. “Teoría feminista y ciencia ficción” 175

TP7

Jaber, M. “Violencia y género en los cuentos de Dashiell Hammett” 179

TP8

McDonald, D. R. y K. Newman “Traslado y distanciamiento en la escritura de Hisaye Yamamoto y Wakako Yamauchi” 192

Baxter Mistri, Z., “Diecisiete sílabas: Un haiku simbólico” 199

TP9

Ortiz, E. “La lengua y la historia en dos escritores latinounidenses: Sandra Cisneros y Miguel Méndez” 204

Spoturno, M. L. “Introducción” y “Primera Parte. Capítulo 1” (Fragmentos de Tesis de maestría) 212

TP10

Averbach, M. “Comunidad y solución en la narración de origen indio en los Estados Unidos” 220

Las cuatro olas del Feminismo²

Martha Rampton

Este artículo se publicó originalmente en línea junto con la edición de otoño de 2008 de la revista *Pacific*³. Martha Rampton es profesora de historia y directora del *Centro para la Equidad de Género* de la Universidad del Pacífico⁴. Su especialidad es el período medieval temprano con énfasis en la historia social y las actividades y roles de las mujeres. Tiene una maestría en historia medieval de la Universidad de Utah y un doctorado en historia medieval de la Universidad de Virginia.

Es común hablar de tres fases del feminismo moderno; sin embargo, hay poco consenso sobre cómo caracterizarlas o qué hacer con los movimientos de mujeres antes de fines del siglo XIX. Haciendo que el paisaje sea aún más difícil de navegar, una nueva silueta está emergiendo en el horizonte y tomando la forma de una cuarta ola de feminismo.

Algunas pensadoras han tratado de localizar las raíces del feminismo en la antigua Grecia con Safo (m. C. 570 a. C.), o el mundo medieval con Hildegard de Bingen (m. 1179) o Christine de Pisan (m. 1434). Ciertamente, Olympe de Gouge (m. 1791), Mary Wollstonecraft (m. 1797) y Jane Austen (m. 1817) son precursoras del movimiento moderno de mujeres. Todas estas personas abogaron por la dignidad, la inteligencia y el potencial humano básico del sexo femenino. Sin embargo, no fue hasta finales del siglo XIX que los esfuerzos por la igualdad de derechos de las mujeres se unieron en un movimiento claramente identificable y consciente, o más bien en una serie de movimientos.

La primera ola de feminismo tuvo lugar a fines del siglo XIX y principios del XX, emergiendo de un entorno de industrialismo urbano y política socialista. El objetivo de esta ola fue abrir oportunidades para las mujeres, enfocándose en el sufragio. La ola comenzó formalmente en la Convención de Seneca Falls en 1848 cuando trescientos mujeres y hombres se unieron a la causa de la igualdad de las mujeres. Elizabeth Cady Stanton (m. 1902) redactó la *Declaración de Seneca Falls* que describe la ideología y las estrategias políticas del nuevo movimiento.

En sus primeras etapas, el feminismo se interrelacionó con los movimientos abolicionistas y de lucha contra el alcoholismo masculino, y dio voz a activistas ahora famosas como la Afroamericana Sojourner Truth (m. 1883), que preguntaba: “¿No soy una mujer?” Un Estados Unidos victoriano vio a las mujeres actuar de maneras muy “poco femeninas” (hablar en público, manifestarse, pasar una temporada en la cárcel), lo cual desafió el “culto a la domesticidad”. Las discusiones sobre el voto y la participación de las mujeres en la política condujeron a examinar las diferencias entre hombres y mujeres tal como entonces eran consideradas. Algunas afirmaban que las mujeres eran moralmente superiores a los hombres, por lo que su presencia en la esfera cívica mejoraría el comportamiento público y el proceso político.

La segunda ola comenzó en la década de 1960 y continuó hasta los 90. Esta ola se desarrolló en el contexto de los movimientos contra la guerra de Vietnam, los derechos civiles y la creciente autoconciencia de una variedad de grupos minoritarios en todo el mundo. La *Nueva Izquierda* estaba en ascenso, y la voz de la segunda ola era

¹ Traducción de Gabriel Matelo para uso didáctico de la cátedra de Literatura Norteamericana, FaHCE, UNLP. URL: <https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism> (bajado el 12/3/20)

³ Pacific magazine <http://magazine.pacificu.edu/>

⁴ Center for Gender Equity <https://www.pacificu.edu/about-us/centers/center-gender-equity>

cada vez más radical⁵. En esta fase, la sexualidad y los derechos reproductivos fueron temas dominantes, y gran parte de la energía del movimiento se centró en aprobar la Enmienda de Igualdad de Derechos a la Constitución que garantizara la igualdad social independientemente del sexo.

Esta fase comenzó con protestas contra el concurso *Miss América* en Atlantic City en 1968 y 1969. Las feministas parodiaron lo que consideraban un “desfile de ganado” degradante que reducía a las mujeres a objetos de belleza dominados por un patriarcado que buscaba mantenerlas en el hogar o en trabajos aburridos y mal remunerados. El grupo radical de Nueva York llamado *Redstockings* (medias rojas) organizó un concurso en el que coronaron una oveja como Miss Estados Unidos y arrojaron a la basura artefactos femeninos “opresivos” como sostenes, fajas, tacones altos, maquillaje y pestañas postizas.

Debido a que la segunda ola de feminismo encontró voz en medio de tantos otros movimientos sociales, fue fácilmente marginada y vista como menos apremiante que, por ejemplo, el Poder Negro o los esfuerzos para poner fin a la guerra en Vietnam. Las feministas reaccionaron formando organizaciones exclusivas de mujeres (como NOW⁶) y grupos de “concientización”⁷. En publicaciones como “The BITCH Manifesto”⁸ y “Sisterhood is Powerful”⁹, las feministas abogaron por su lugar bajo el

⁵ La **Nueva Izquierda** (*New Left*) fue un amplio movimiento político principalmente en las décadas de 1960 y 1970 compuesto por activistas del mundo occidental que hicieron campaña en un amplio espectro de cuestiones sociales como los derechos civiles y políticos, el feminismo, los derechos de los homosexuales, el derecho al aborto, los roles de género y las reformas en la política de drogas. Algunos vieron a la Nueva Izquierda como una reacción de oposición a anteriores movimientos marxistas y sindicales por la justicia social que se centraron en el materialismo dialéctico y la clase social, mientras que otros que utilizaron el término consideraron el movimiento como una continuación y revitalización de los objetivos izquierdistas tradicionales. En los Estados Unidos, el movimiento se asoció con los de protesta contra la guerra de Vietnam en los campus universitarios, incluido el Movimiento por la Libertad de Expresión. [Nota del traductor]

⁶ **National Organization of Women** (Organización Nacional de la Mujer): su objetivo fue “tomar medidas para que las mujeres participen plenamente en la sociedad estadounidense ahora, asumiendo todos los privilegios y responsabilidades en una asociación verdaderamente igualitaria con los hombres.” (Betty Friedan). NOW fue la primera organización de derechos de las mujeres creada después del sufragio (1919) y al tomar el control de la reforma feminista del gobierno federal, convirtió el activismo en nombre de las mujeres en su prioridad exclusiva. Si bien NOW tuvo la reputación de dedicar sus energías a elevar el estatus de las mujeres blancas de clase media asegurando su acceso a la política, los negocios y las profesiones, la organización incluyó a las mujeres negras y sus intereses desde el principio. [N. del T.]

⁷ Esta práctica llamada “concientización” (“consciousness-raising” o CR) surge en reuniones de mujeres para contar y analizar sus experiencias, lo cual conduciría a la transformación personal y luego a la acción política. A partir de esta praxis, Carol Hanisch, acuñó el lema “lo personal es político”, señalando que las arenas privadas del hogar, el matrimonio y la familia reflejaban la dinámica de poder de la sociedad en general.

⁸ En el típico gesto político de minorías de tomar un término insultante y apropiárselo, en 1968, Jo Freeman, bajo el pseudónimo de Joreen, escribió “El manifiesto de la Perra” (*The Bitch Manifesto*). Este artículo fue primero publicado en *Notas del segundo año* editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt, 1970. En este manifiesto señala que las mujeres son etiquetadas en la sociedad según tres principios: su personalidad, su aspecto físico y su disposición. Según Freeman: “**1) Personalidad.** Las perras son agresivas, asertivas, dominantes, de mente poderosa, rencorosas, hostiles, directas, contundentes, sinceras, desagradables, insensibles, cabezaduras, crueles, dogmáticas, competentes, competitivas, vociferantes, independientes, tercas, exigentes, manipuladoras, egoístas, impulsivas, buscadoras de logros, abrumadoras, amenazantes, aterradoras, ambiciosas, duras, descaradas, masculinas, bulliciosas y turbulentas. Entre otras cosas. Una perra ocupa mucho espacio psicológico. Siempre se sabe que hay una cerca. Una perra no se banca a cualquiera. Puede que no te guste, pero no puedes ignorarla. **2) Aspecto físico.** Las perras son grandes, altas, fuertes, ruidosas, temerarias, ásperas, incómodas, torpes, desparramadas, estridentes, feas. Las perras mueven sus cuerpos libremente en lugar de restringir,

sol. La segunda ola fue cada vez más teórica, basada en una fusión del neomarxismo y la teoría psicoanalítica, y comenzó a asociar el sometimiento de las mujeres con críticas más amplias del patriarcado, el capitalismo, la heterosexualidad normativa y el papel de la mujer como esposa y madre. El sexo y el género se diferenciaron: el primero es biológico y el segundo es una construcción social que varía de cultura a cultura y con el tiempo.

Mientras que la primera ola de feminismo fue impulsada generalmente por mujeres de clase media, occidentales, cisgénero¹⁰ y blancas, la segunda fase atrajo a mujeres de color y de países en desarrollo, buscando hermandad y solidaridad, alegando que “la lucha de las mujeres es una lucha de clases”. Estas feministas consideraban a las mujeres como una clase social y frases acuñadas como “lo personal es político” y “política de identidad” son un esfuerzo por demostrar que la opresión de raza, clase y género están relacionadas. Iniciaron un esfuerzo concentrado en librar a la sociedad de un sexismo vertical, que abarca desde los dibujos animados de los niños hasta los niveles más altos del gobierno. Una de las tensiones de esta compleja y diversa “ola” fue el desarrollo de espacios exclusivos para mujeres y la noción de que al trabajar juntas las mujeres crean una dinámica especial que no es posible en grupos mixtos, lo cual en última instancia funcionaría en pro del mejoramiento del planeta entero. Algunas pensaban que las mujeres, debido a su largo “sometimiento” o su biología, eran más humanas, colaborativas, inclusivas, pacíficas, educativas, democráticas y holísticas en su enfoque para resolver problemas, que los hombres. El término *ecofeminismo* fue acuñado para capturar la sensación de que, debido a su conexión biológica con la Tierra y los ciclos lunares, las mujeres eran defensoras naturales del ambientalismo¹¹.

refinar y limitar sus movimientos de la manera femenina adecuada. Suben las escaleras y caminan a los trancos y no se preocupan de dónde ponen las piernas cuando se sientan. Tienen voces fuertes y a menudo las usan. Las perras no son bonitas. 3) Disposición. Las perras buscan su identidad estrictamente a través de sí mismas y de lo que hacen. Son sujetos, no objetos. Pueden tener una relación con una persona u organización, pero nunca se casan con nadie ni con nada; hombre, mansión o movimiento. Por lo tanto, las perras prefieren planificar sus propias vidas en lugar de vivir día a día, acción a acción o persona a persona. Son independientes y creen que son capaces de hacer cualquier cosa que se les dé la gana. Si algo se interpone en su camino; bueno, por eso se convierten en perras. Si tienen una inclinación profesional, buscarán carreras y no temerán competir con nadie. Si no tienen una inclinación profesional, todavía buscan la autoexpresión y la autorrealización. Independientemente de lo que hagan, quieren un papel activo y con frecuencia son percibidos como dominantes.” [N. del T.]

⁹ Frase adoptada por el movimiento y que titula la antología de ensayos de Robin Morgan (editora) *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*. Vintage Books A Division Of Random House. New York, 1970.

¹⁰ Cisgénero: sinónimo de ‘heterosexual’ pero desde el paradigma de lo genérico; y cuyo antónimo es “transgénero”. [N. del T.]

¹¹ El Ecofeminismo combina las preocupaciones sobre el medio ambiente con una perspectiva feminista. Acuñado en 1974 por Françoise d'Eaubonne, una feminista francesa, en su ensayo “Le féminisme ou la mort” (El feminismo o la muerte), el término no ganó popularidad en los Estados Unidos hasta marzo de 1980, cuando Ynestra King y otros activistas organizaron “Mujeres y vida en la tierra”, un congreso celebrado en Amherst, Massachusetts. Carolyn Merchant, una importante teórica ecofeminista, explica lo que concluyeron las mujeres: “[C]omo madres, encargadas de la crianza y el cuidado, las mujeres deben dirigir sus energías creativas a sanar el planeta, llevando a la esfera pública el cuidado y la preocupación de las mujeres para toda vida, y que, como feministas, las mujeres deberían trabajar para transformar las instituciones de la sociedad moderna que discriminan a las mujeres y las minorías.” Muchas personas reconocen la deuda del ecofeminismo con el feminismo cultural, que celebra el estatus especial de la mujer como dadora de vida y nutriente. Las ecofeministas culpan a la economía capitalista patriarcal por haber devastado los recursos naturales de la Tierra en su búsqueda de ganancias. Una de las críticas al ecofeminismo es que, al igual que el feminismo cultural, se basa en una comprensión esencialista del género. El “Imperativo ecofeminista” de Ynestra King revela este esencialismo: “Creemos que una

La tercera ola de feminismo comenzó a mediados de los 90 y fue conformada por el pensamiento poscolonial y posmoderno. En esta fase se desestabilizaron muchos constructos, incluidas las nociones de “feminidad universal”, cuerpo, género, sexualidad y heteronormatividad. Un aspecto del feminismo de la tercera ola que desconcertó a las madres del movimiento feminista anterior fue la readopción por parte de las jóvenes feministas del lápiz de labios, los tacos altos y la exposición orgullosa de la división entre los pechos mediante escotes bajos, cosas que las dos primeras fases del movimiento identificaban con la opresión masculina. Pinkfloor expresó esta nueva posición cuando dijo que es posible tener un escote y un cerebro al mismo tiempo. Las “grrls”¹² de la tercera ola subieron al escenario como fuertes y empoderadas, evitando la victimización y definiendo la belleza femenina para sí mismas como sujetos, no como objetos de un patriarcado sexista¹³. Desarrollaron una retórica de mimetismo, que se

cultura contra la naturaleza es una cultura contra la mujer. Sabemos que debemos salir de debajo de los pies de los hombres mientras avanzan en sus proyectos de violencia. Al perseguir estos proyectos, los hombres niegan y dominan tanto a las mujeres como a la naturaleza. Es hora de reconstituir nuestra cultura en nombre de esa naturaleza, y de la paz y la libertad, y son las mujeres quienes pueden mostrar el camino.” La formulación de King invoca categorizaciones esencialistas: después de todo, no todos los hombres son proveedores de violencia y no todas las mujeres son promotoras de la paz. [N. del T.]

¹² A principios de la década de 1990, músicas de punk rock de Olympia, Washington y Washington DC formaron *Riot Grrrl*, un movimiento clandestino ligeramente conectado de chicas y jóvenes en la adolescencia y los veinte años. Frustradas con el sexismo y la misoginia de la escena punk, las músicas de *Riot Grrrl* formaron bandas como *Bikini Kill*, *Bratmobile*, *Huggy Bear* y *Heavens to Betsy*. Tobi Vail, la baterista de *Bikini Kill*, acuñó el término “grrrl”, pretendiendo que fuera un gruñido agresivo y poderoso que desafiara la noción de debilidad femenina. *Riot Grrrls* compartió su música, la ira y la crítica social en grupos de apoyo, así como en conferencias, festivales y talleres. En julio de 1992, en una convención de *Riot Grrrl* de tres días en Washington DC, se presentaron bandas, y las chicas intercambiaron zines y asistieron a talleres sobre temas tan diversos como desórdenes alimenticios, abuso sexual, racismo y defensa personal. En muchos sentidos, el estilo de discusión adoptado en esta convención, en los grupos de apoyo, y en los fanzines de *Riot Grrrl* se asemejaba a la concienciación de la segunda ola, y las similitudes entre el feminismo radical y *Riot Grrrl* no se detienen aquí. Mientras que *Riot Grrrls* se veían más enojadas que sus antepasadas feministas, el estilo de *Riot Grrrl* era similar al enojo de las feministas radicales, aunque su postura de confrontación era tal vez incluso más agresiva. El movimiento *Riot Grrrl* ha sido criticado por enfocarse principalmente en las preocupaciones de las mujeres blancas. Otros miembros de *Riot Grrrl* criticaron la homogeneidad racial del movimiento; en el zine *You might also live*, Lauren dice: “¿Dónde está la revuelta, chica blanca? Y sí, algunas de ustedes dicen que estamos ‘listas para matar la mentalidad del chico blanco’, pero ¿han examinado su propia mentalidad? ¿Su mentalidad de chica blanca de clase media-alta? ¿Qué dirías si dijera que yo también quería matar esa mentalidad? Como movimiento, *Riot Grrrl* disminuyó a mediados de la década de 1990. [N. del T.]

¹³ La banda pop-art británica *Spice Girls*, cuyo primer single, “Wannabe”, fue lanzado en 1996 con un enorme éxito comercial, estaba compuesto por cinco mujeres, cada una de las cuales representaba una figura diferente de la femineidad: Scary Spice (Melanie Brown), Posh Spice (Victoria Adams), Baby Spice (Emma Bunton), Sporty Spice (Melanie Chisholm) y Ginger Spice (Geri Halliwell). Las *Spice Girls* enviaban un mensaje contradictorio. Por un lado, escasamente vestidas con minifaldas, blusas reveladoras y tacones altos, las miembros de la banda confiaban en su sexualidad para vender su música. Por otro lado, cantaban sobre la amistad femenina y afirmaron que su “girl power” era la versión del feminismo de la década. Las *Spice Girls*, que adoptaron el empoderamiento feminista y la cultura de la belleza sexualizada, presentan una versión del feminismo de la tercera ola, que se describe con frecuencia en términos de su capacidad para aceptar contradicciones y oposiciones. Si las *Spice Girls* pertenecen a la tercera ola (y muchas feministas argumentarían que no) serían parte de lo que se conoce como “girlie feminism” (“feminismo femenino”) un segmento del movimiento que se apropia de todo lo que se considera femenino, baby dolls, esmalte de uñas, remeras pequeñas, estuches de lápices de Hello Kitty, sin mencionar la palabra “girl” en sí misma, utilizada por mucho tiempo como un insulto desdenoso para infantilizar a las mujeres adultas. Como Jennifer Baumgardner y Amy Richards declaran en *Manifesta*, “Al mantenerse firmes con lo que una vez simbolizó su opresión, las motivaciones de las Girlies son similares a las de los homosexuales en Chelsea llamándose ‘raros’ (*queers*) o hombres y mujeres negrxs

apropió de términos despectivos como “puta” y “perra” para subvertir la cultura sexista y privarla de armas verbales. La web es una herramienta importante del “feminismo femenino”. Las revistas electrónicas han proporcionado “cybergrrls” y “netgrrls” como otros tipos de espacio exclusivo para mujeres; al mismo tiempo, repleto de la ironía del feminismo de la tercera ola ya que el ciberespacio es incorpóreo, permite a todos los usuarios la oportunidad de cruzar las fronteras de género, por lo que la noción de género se ha desequilibrado de una manera que fomenta la experimentación y el pensamiento creativo.

Esto está en consonancia con la celebración por parte de la tercera ola de la ambigüedad y el negarse a pensar en términos de “nosotras-ellos”. La mayoría de los que no están en la tercera posición se niegan a identificarse como “feministas” y rechazan esa palabra que consideran limitante y excluyente. El Grrl-feminismo tiende a ser global, multicultural, y evita respuestas simples o categorías artificiales de identidad, género y sexualidad. Su política transversal significa que las diferencias como las de etnia, clase, orientación sexual, etc. se celebran y reconocen como dinámicas, situacionales y provisionales. La realidad se concibe no tanto en términos de estructuras fijas y relaciones de poder, sino en términos de un desempeño dentro de contingencias singulares. La tercera ola del feminismo rompe fronteras.

La cuarta ola de feminismo sigue siendo una silueta cautivadora. Una escritora de la revista *Elle* me entrevistó recientemente sobre las olas del feminismo y me preguntó si la segunda y la tercera pudieron haber “fallado o reducido” ya que sus logros sociales y económicos habían sido solo chispas, con poca sustancia; y si, en algún momento, las mujeres reemplazaron la igualdad de derechos por una carrera profesional y un ser atomizado. Respondí que la segunda ola de feminismo no debería caracterizarse como una falla, ni fue brillo todo lo que generó. Todo lo contrario; se cumplieron muchos objetivos de la segunda ola: más mujeres en puestos de liderazgo en educación superior, negocios y política; derecho al aborto; acceso a la píldora que aumentó el control de las mujeres sobre sus cuerpos; mayor expresión y aceptación de la sexualidad femenina; conciencia pública general sobre el concepto y la necesidad de los “derechos de la mujer” (aunque nunca se lograron por completo); un campo académico sólido en estudios de feminismo, género y sexualidad; mayor acceso a la educación; organizaciones y legislación para la protección de las mujeres maltratadas; grupos y organizaciones de apoyo para mujeres (como NOW y AAUW¹⁴); una industria en la publicación de libros de y sobre mujeres/feminismo; foros públicos para la discusión de los derechos de las mujeres; y un discurso social a nivel masivo sobre la represión de las mujeres, los esfuerzos de reforma y una crítica al patriarcado. Entonces, en cierto sentido, si la segunda ola pareció haberse “reducido”, en muchos aspectos la calma se debió más al éxito del movimiento que a cualquier ineficacia. Además de la sensación de que se habían satisfecho las necesidades de muchas mujeres, el silencio percibido del feminismo en la década de 1990 fue una respuesta a la exitosa campaña de reacción violenta por parte de la prensa y los medios conservadores, especialmente contra la palabra *feminismo* y su supuesta asociación con el ataque a los hombres y el extremismo.

Sin embargo, la segunda ola solo se calmó en el foro público; no desapareció sino que se retiró al mundo académico donde está viva y bien, incubando en la academia. Los centros de mujeres y los estudios de mujeres/género se han vuelto esenciales en prácticamente todas las universidades y la mayoría de los institutos

usando el término 'nigga'.” Las feministas girlie muestran abiertamente su sexualidad, casi como una manera de contrarrestar el estereotipo de feministas como asexuales y frías.

¹⁴ *American Association of University Women*, fundada en 1981. [N. del T.]

preuniversitarios en los EE. UU. y Canadá (y en muchas otras naciones alrededor del mundo). Las becas en estudios de mujeres, estudios feministas, estudios de masculinidad y estudios queer son prolíficas, institucionalizadas y prósperas en prácticamente todos los campos académicos, incluidas las ciencias. La especialización académica en estudios de mujeres, feministas, masculinidad y queer han producido miles de estudiantes con títulos en esas especialidades. Sin embargo, generalmente esos programas han generado teóricos en lugar de activistas.

Volviendo a la columnista de la revista *Elle*, preguntó también sobre la tercera ola y el éxito o el fracaso de sus objetivos. Es difícil hablar sobre los objetivos de la tercera ola porque una característica de esa ola es el rechazo de objetivos sociales y estandarizados. La tercera ola no reconoce un “movimiento” colectivo y no se define como un grupo con agravios comunes. Las mujeres y hombres de la tercera ola están preocupadas por la igualdad de derechos, pero tienden a pensar que los géneros han alcanzado la paridad o que la sociedad está en camino de otorgársela. La tercera ola hizo retroceder a sus “madres” (con gratitud a regañadientes) de la forma en que niños y niñas se alejan de sus padres para lograr la independencia que tanto necesitan. Esta ola apoya la igualdad de derechos, pero no tiene un término como *feminismo* para articular esa noción. Para la tercera ola, las luchas son más individuales: “Ya no necesitamos el feminismo”.

Pero los tiempos están cambiando y hay una cuarta ola en el aire. Hace unos meses, una estudiante de secundaria se acercó al personal del *Centro para la Equidad de Género* de la Universidad del Pacífico y reveló en un tono algo confesional: “¡Creo que soy feminista!” Era como si saliera del armario. Bueno, tal vez esa sea la forma de ver la cuarta ola del feminismo.

Los objetivos del segundo movimiento feminista nunca se cimentaron hasta el punto en que pudieran sobrevivir a la complacencia de la tercera ola. La cuarta ola de feminismos está surgiendo porque (en su mayoría) las mujeres y hombres jóvenes se dan cuenta de que la tercera ola es demasiado optimista o está obstaculizada por anteojeras. El feminismo ahora está volviendo de regreso de la academia al ámbito del discurso público. Los temas que fueron centrales en las primeras fases del movimiento de mujeres están recibiendo atención nacional e internacional por parte de la prensa y los políticos: problemas como el abuso sexual, la violación, la violencia contra las mujeres, la desigualdad salarial, la deshonra de las putas, la presión sobre las mujeres para cumplir con un tipo de cuerpo único y poco realista, y la toma de conciencia que gana en representación femenina en la política y los negocios. Ya no se considera “extremo”, ni propio del ámbito de intelectuales enrarecidas hablar sobre el abuso social de la mujer, la violación en el campus universitario, el Título IX¹⁵, la homofobia y la transfobia, la remuneración injusta y las condiciones de trabajo, y el hecho de que Estados Unidos tiene uno de los peores registros de licencia parental legal y beneficios por maternidad en el mundo.

Algunas personas que desean subirse a esta nueva cuarta ola tienen problemas con la palabra “feminismo”, no solo por sus antiguas connotaciones de radicalismo, sino

¹⁵ La aprobación del Título IX de la Ley de Educación Superior en 1972 prohibió la discriminación sexual en las escuelas que reciben fondos federales. En términos prácticos, el Título IX abrió el atletismo a las niñas y mujeres jóvenes. En 1974, la aprobación de la *Ley de equidad educativa para las mujeres* (*Women's Educational Equity Act*) significó que el dinero federal se podría gastar para comprar materiales e implementar programas que desafiaran el sexismo. Uno de los beneficiarios de esta legislación fue el nuevo campo de estudios de la mujer, un esfuerzo académico interdisciplinario destinado a examinar la desigualdad de género en términos sociales, históricos y culturales. La formación de la Asociación Nacional de Estudios de la Mujer en 1977 ofreció una organización profesional para aquellas involucradas en tales actividades académicas. [N. del T.]

porque la palabra parece estar respaldada por suposiciones de un binarismo de género y un subtexto excluyente: “solo para mujeres”. Muchas personas de la cuarta ola que están completamente de acuerdo con el movimiento encuentran el término “feminismo” irritante y se preocupan de que resulte difícil transmitir su mensaje con una etiqueta que genera disgusto en un público más amplio. Sin embargo, la palabra está triunfando. La generación que ahora está llegando a la mayoría de edad ve que nos enfrentamos a problemas serios debido a la forma en que la sociedad tiene género y produce géneros, y necesitamos una palabra fuerte “directa a la cara” para combatir esos problemas. El feminismo ya no solo se refiere a las luchas de las mujeres; es una llamada de atención sobre la equidad de género.

Las participantes emergentes de la cuarta ola no son solo reencarnaciones de sus abuelas de la segunda ola; traen a la discusión importantes perspectivas enseñadas por el feminismo de la tercera ola. Hablan en términos de interseccionalidad mediante la cual la represión de las mujeres solo puede entenderse completamente en un contexto de marginación de otros grupos y géneros: el feminismo es parte de una conciencia más amplia de opresión junto con el racismo, la edad, el clasismo, la discriminación por discapacidad, y la orientación sexual (no hay ningún “ismo” que vaya con eso). Entre los legados de la tercera ola se encuentra la importancia de la inclusión, la aceptación del cuerpo humano sexualizado como no amenazante y el papel que Internet puede desempeñar en las jerarquías que tuercen y nivelan la noción de género. Parte de la razón por la que puede surgir una cuarta ola es porque el pronunciamiento de estas millennials como “feministas” es propio: no es un legado de sus abuelas. La belleza de la cuarta ola es que hay un lugar para todos, juntos. El aparato académico y teórico extenso y bien perfeccionado en la academia, está listo para apoyar un nuevo activismo de base amplia, en el hogar, en el lugar de trabajo y en las calles.

En este punto todavía no estamos seguras de cómo va a mutar el feminismo. ¿Se materializará completamente la cuarta ola? ¿En qué dirección? Siempre ha habido muchos feminismos en el movimiento, no solo una ideología, y siempre ha habido tensiones, puntos y contrapuntos. Los movimientos feministas políticos, sociales e intelectuales siempre han sido caóticos, multivalentes y desconcertantes; y esperemos que sigan siendo así, es una señal de que están prosperando.

Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo¹⁶

Rosa García Rayego

En el principio de democratismo de Rousseau es donde la inferioridad moral de las mujeres iniciará su andadura. En *El Emilio* o *De la Educación* (1762), Rousseau muestra su ideal de ciudadano, derivado de la teoría del sujeto, procedente del racionalismo, como postura fundante de la Modernidad. Según Rousseau, las mujeres no podían ser consideradas sujetos, ya que no eran imparciales, ni equitativas y no podían universalizar, por ello, sólo podían ser educadas como complemento del hombre ya que al ser moralmente inferiores no podía reconocérseles dicho estatuto. Su función había de desarrollarse, por tanto, en el espacio doméstico y, desde ahí, debían ser las reproductoras de aquellos que eran iguales, sin serlo ellas mismas. La mujer personificaba, asimismo, el mal, que es la pasión, el instinto, en cuanto a “lo otro” de la razón. Si deseo-naturaleza-instinto no podían extirparse, al menos, podían domeñarse a través de la razón: razón y medida habían de dominar la pasión y el deseo sin límites “natural” en la mujer (Amorós, 1995). La fidelidad y la castidad de la mujer - relegadas a la esfera de lo privado, en el matrimonio y defendidas a ultranza por Rousseau y sus seguidores - ya habían sido previamente explicitadas en *Moll Flanders* (1722): aquí Daniel Defoe mostró el fatal destino al que conducía el concepto de mujer independiente encarnado en el personaje de Moll Flanders que da título a la novela. También Daniel Defoe en *Robinson Crusoe* (1719) había propuesto una metáfora de las relaciones matrimoniales perfectas ya que el personaje del nativo Viernes - a quien Robinson pone nombre, a semejanza de Dios que creó al hombre en Viernes - aparece totalmente feminizado en la novela. Dicha feminización se hace patente en la propia interacción entre él (como metáfora de la mujer fiel) y Robinson (como metáfora del esposo dictador benevolente). El balance de la relación amo-criado puede verse aquí como metáfora del matrimonio y, en palabras de Domínguez Martín, esto debió convencer a Rousseau de que esta novela era “el mejor tratado de educación natural”, el primer texto que leería su *Emilio* (Domínguez Martín, 24-5). La presentación de un mundo en el que la diferencia entre sexos quedaba ya firmemente establecida tiene en la pintura de Jacques-Louis David, *El Juramento de los Horacios* (1785), plena realización. No sólo existen en esta obra

“claras distinciones entre las figuras varoniles que, erguidas y con los músculos tensos, juran fidelidad ante las espadas desenvainadas, y las figuras femeninas desmayadas y llorosas, sino que la composición entera reforzaba la separación en la obra en esfera masculina y esfera femenina” (Chadwick, 1996 [1990], 171-72).

Las figuras femeninas se hallan en este cuadro comprimidas en un porche, cuyo espacio poco profundo las reduce a un solo arco, mientras las figuras masculinas ocupan el espacio central de la composición. El amplio despliegue de imágenes de la familia y el cambio que, en la iconografía de la pintura, sufría la sensual libertina de comienzos del XVIII, transformada, a finales del mismo siglo, en una tierna madre demostraba el calado del mensaje de Rousseau (op. cit., 166-68).

Contra las ideas de Rousseau se alzarán, en el siglo XVIII, las voces de la primera ola del Feminismo; además de la de Olympia de Gouges¹⁷ que, en su

¹⁶ *Cuadernos de Trabajo*, 1, 19, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Declaración de Derechos, reivindica el Feminismo como género discursivo político desde un democratismo igualitarista, también la de Mary Wollstonecraft, vindicando el género y afirmando que no es legítima ninguna exclusión en razón del sexo, ya que éste no aparta a las mujeres de lo humano.

La misoginia de Rousseau, aliada con el Naturalismo de Shopenhauer daría lugar a las prácticas de estereotipia que conocemos - ya en el siglo XIX - con el nombre de misoginia romántica. Y es, precisamente en el siglo XIX, cuando los grandes pensadores se ocuparán de la dimorfía sexual y declararán natural la desigualdad entre lo sexos (Valcárcel, 1998). La figura de la mujer doméstica en Rousseau se encarnará literariamente en la *Pamela* de Richardson, en su *Clarissa*, o en las múltiples tipologías del alma bella, abnegada y melancólica que se detectan en los personajes femeninos de las novelas del XVIII como la Otilia y Carlota en *Las Afinidades Electivas*, de Goethe. El ideal rousseauiano de “lo femenino”, madre y esposa virtuosa del sujeto-ciudadano-varón, es decir, *El Ángel del Hogar* (Coventry Patmore, 1885), con las virtudes de renuncia, domesticidad y castidad definirían estereotipadamente al sexo femenino en el siglo XIX. La pintura victoriana destaca en este siglo los aspectos moralizantes sobre la vida cotidiana: cuadros sobre la vida hogareña, noviazgos, virtudes cristianas y los peligros de su transgresión conformaban actitudes firmemente asentadas. El encierro de la mujer en el hogar como en un santuario contribuyó a la aparición de representaciones femeninas a modo de *madonnas* al tiempo que la estabilidad de los hogares victorianos se asentaba en parte en la existencia de la prostitución (Chadwick, 1996 [1990], pp. 180-88).

“Las imágenes de la prostitución, igual que los sentimientos moralizantes de la pintura de interior, centraron la atención en una de las facetas más complejas y ambivalentes del pensamiento victoriano: la actitud hacia la sexualidad femenina. Esta cuestión convergerá también con los discursos sobre medicina, vivisección, pornografía e imagería animal - las representaciones de animales simbolizan con frecuencia los vicios y virtudes femeninos - y dejarán al descubierto algunos de los modos en que funcionó la representación en la construcción de la sexualidad femenina” (op.cit., 189).

En esta época las escritoras británicas y norteamericanas se vieron obligadas a encontrar medios indirectos que, sin cuestionar abiertamente la ideología social de la época, lograran traducir su disconformidad y malestar con la naturaleza sagrada de los papeles de esposa y madre. Así, la escritura oblicua, irónica y subversiva, que era preciso leer entre líneas; los recursos esquizoides de imagería al principio, y de lenguaje y voz narrativa más tarde; el encarcelamiento de las protagonistas en mansiones ancestrales y su locura psicótica, irían traduciendo con fuerte intensidad dramática el dilema psico-social de la búsqueda de auto-identidad de las mujeres dentro del patriarcado (Christ, 1980). Dentro de esta escritura, cabe encuadrar - siguiendo la orientación crítica, ya clásica, de Gilbert y Gubar (1979) - a escritoras como Mary Shelley en *Frankenstein*, Emily Brontë en *Cumbres Borrascosas*, Charlotte Brontë en *Jane Eyre* y la obra de la poeta norteamericana Emily Dickinson; así como ya en el siglo XX el *Orlando* de Virginia Woolf y el poemario *Ariel* de Sylvia Plath¹⁸.

¹⁷ Véase el interesante estudio que Oliva Blanco Corujo hace de esta autora. *Olimpia de Gouges (1748-1793)*. Biblioteca de Mujeres, nº 21. Madrid: Ediciones del Orto.

¹⁸ El volumen *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, junto con el de Ellen Moers, *Literary Women* (1976) y el de Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977) son los estudios clave, que a finales de los setenta constituyen, en palabras de Toril Moi, “La mayoría de edad de

Es precisamente a finales del siglo XIX, tras la influencia del movimiento sufragista (Seneca Falls, 1848), y debido a la influencia de psiquiatras, psicólogos y ginecólogos, cuando la imagen del “ángel victoriano”, aquella mujer sumisa, promovida también por los prerrafaelistas, se transformará en la fantasía masculina en la del “ser inválido”. A este respecto, cabe citar el relato “El Empapelado Amarillo”, 1892, de la escritora norteamericana Charlotte Perkins Gilman. En este texto, autobiográfico, se describe el caso de una crisis nerviosa que sufre la narradora y, que tras los cuidados de su marido, médico, terminará en locura (García Rayego, 1999, 16-17)¹⁹.

El movimiento sufragista sacó a la luz los numerosos problemas a los que se enfrentaban las mujeres desde ámbitos sociales, económicos y psicológicos e hizo que se llevase a cabo un gran esfuerzo para documentar la situación de las mismas, al tiempo que se alzó contra la ciencia, la política y la jurisprudencia, avalistas de la exclusión “natural” de las mujeres. No obstante, y aunque a finales del XIX, las mujeres irían ya rechazando su papel “sagrado”, la publicación de *El Despertar* de la novelista norteamericana sureña Kate Chopin en 1899 vino a demostrar hasta qué punto la visión imperante condenaba que este papel “sagrado” se cuestionara de manera explícita. La doble rebelión, física y moral de Edna Pontellier, personaje central de la novela, y su intento de búsqueda de identidad que culminan en el suicidio, muestran el riesgo que conllevaba el despertar social y sexual de las mujeres. Así, dos clásicos de la literatura norteamericana de la época, *El Despertar* y “El Empapelado Amarillo” son aún bastante pesimistas acerca de la integración de las mujeres de pleno derecho en el universo (Gilbert y Gubar, 1985, 968)²⁰.

Las imágenes de “ángel” y “mujer-locu” cederían paso - a finales del XIX y principios del XX - a otras dos: la de “mujer fatal” y “mujer nueva”. La figura de la “mujer fatal” se hereda de la tradición libertina de Sade, de cuya imagen de la mujer profana y prostituta son deudoras tanto la óptica de la misoginia romántica, así como la de la mujer profetizada en el surrealismo francés. Los estereotipos positivos y negativos en torno a la mujer en el movimiento surrealista responden a una idea de la misma como objeto del deseo del hombre y funcionan como símbolos de lo que se halla prohibido para ellas: poder, trabajo y creatividad (Villegas, 2000, 90). Así, dentro del polo positivo aparece la imagen de la mujer-flor, asociada a la naturaleza, estereotipo éste que se dará también en el movimiento expresionista y en las pinturas de Matisse y Derain, en los que la mujer y el paisaje (sol, agua, etc) “actúan como metáforas del paraíso” (L.F. Cao, 2000, 35). La asociación mujer/naturaleza, esencial en el arte del siglo XIX, se da en los cuadros de Gauguin y Klimt, pero en el último caso permanecen

la crítica feminista anglosajona”. Dichos trabajos resaltan que la literatura escrita por mujeres constituye una tradición literaria específicamente femenina que dichas autoras entienden como una “subcultura”.

Toril Moi (1988) en *Teoría Literaria Feminista*, Madrid: Cátedra, lleva a cabo un trabajo de revisión de la crítica feminista angloamericana (pp. 35-101), así como de la teoría literaria feminista francesa (101-174).

¹⁹ Este ser inválido se corresponde con el modelo de “mujer histérica”. Como afirma Asun Bernárdez “con la formalización de la histeria se reduce a patología todo el comportamiento desviado femenino. [Según la teoría de Freud] la histeria se debe a la incapacidad de las mujeres para sublimar las represiones sexuales en la creación artística o en los trabajos intelectuales”. Bernárdez Asun en “Espacio Expresivo y Cuerpo extremo...” p. 35 (citado en la bibliografía).

²⁰ Beatriz Porqueres ha estudiado a las mujeres artistas del siglo XVIII y XIX en *Reconstruir una tradición. Las Artistas en el Mundo Occidental*. Entre las pintoras más destacadas del XVIII Porqueres se refiere a Elisabeth Vigée-Lebrun y Adélaïde Labille-Guiard (Francia). Asimismo, Rosalba Carriera y Giulia Lama - italianas -, Angelica Kauffman - suiza - y Anna Dorothea Lisiewska-Therbusch -alemana-, entre otras, las pintoras reseñadas por esta autora (pp. 114-124). En lo que respecta al XIX destacan las figuras de las impresionistas Berthe Morisot y Mary Cassatt, entre otras (pp. 125-130). Véase, asimismo, CHADWICK, Whitney, 1999 (1990) *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino (pp. 139-251)

“encerradas en la propia naturaleza, como en las vitrinas de los museos de ciencias naturales” (op. cit.). La imagen de la virgen-niña, mujer-fruto de la naturaleza, es decir, objeto de consumo, se halla bien reflejada, por otra parte, en la poesía del surrealista Paul Elouard.

Dentro del polo negativo y en el marco del surrealismo el espectro de estereotipos es amplio: así, la mujer-vidente que tiene poderes fatales, emparentada con la mujer-bruja, dueña de un poder mágico que embruja al hombre. También, la mantis-religiosa, como en las pinturas y dibujos de Max Ernst, Hans Bellmer, Renè Magritte y Salvador Dalí, figura que aterroriza a los hombres y, finalmente, la mujer fatal representada en los cuadros de Dalí (Villegas, 2000, 90-92).

Las famosas muñecas del pintor y dibujante surrealista Bellmer, reflejo de un universo perturbador, remiten a la “muñequización” de las mujeres para reflejar temores ancestrales. Ya en el siglo XIX Freud eligió la muñeca Olympia del cuento de Hoffman “El hombre de arena” para realizar un estudio de “lo siniestro” (Bernárdez, 2000)²¹. La idea de la mujer como creación del hombre nos remite a épocas míticas. Así, Atenea surge de la cabeza de su padre, Zeus; Galatea fue inventada por Pigmalión y a Pandora le insufló vida el hijo de Zeus, Hefesto. Pandora, la primera mujer, “perdición para los hombres”, “el bello mal”, abrirá, sin permiso, la caja que había recibido de los dioses diseminando por el mundo los males de la Vejez, Fatiga, Enfermedad, Locura, Vicio, etc...; males que vienen afligiendo desde entonces al género humano (Domínguez Martín, 2000).

La poderosa imagen de la mujer fatal y su asociación con la esencia misma del “eterno femenino”, reforzada por los estudios de Freud sobre psicopatología sexual femenina, encuentran también eco en la adaptación operística que Strauss hace de la Salomé de Oscar Wilde, “criatura turbulenta, movida por los impulsos sexuales, incontrolable y peligrosa” que se halla representada en numerosos cuadros de la época como “alegoría de la muerte” (Sancho, 1995, 112).

La segunda figura mencionada, la “mujer nueva”, se heredó del movimiento sufragista y se caracterizaba como la intelectual liberada, escritora o artista, que solía llevar la destrucción, implícita en su propia ambición. Piénsese, por ejemplo, en el personaje de Gudrun Brangwen en *Mujeres Enamoradas* de D.H. Lawrence, que conducirá a la muerte a uno de los personajes masculinos centrales de la novela. Esta mujer nueva “es una mujer activa que lleva el pelo y la falda más cortos, una mujer que practica el deporte, que conduce coches, que baila el charleston o el tango y que manifiesta en todo una independencia de criterio inaudita hasta entonces” (Serrano, 2000, 63). Este tipo de mujer se halla inmortalizado, entre otras, en las novelas e historias cortas de Scott Fitzgerald.

Imágenes de mujeres ajadas, cercanas a la prostitución y en total decadencia configuran el estereotipo de la segunda generación de artistas expresionistas y de la figuración realista alemana de los años 30 - Grosz, Dix, Beckman -, personificando simbólicamente un sistema capitalista que necesita urgentes cambios sociales (L.F. Cao, 2000, 39). Pérez Gauli en su artículo “El pintor y la modelo, historia de una desigualdad” ha destacado cómo, asimismo, algunos movimientos vanguardistas de principios de siglo - expresionismo, surrealismo - habían utilizado la imagen de niñas adoptando un rol de adultas; es el caso del pintor Degas (2000, 85).

Paralelamente, las imágenes de las mujeres como seres frustrados se extendía a finales del XIX y principios del XX, aplicada, especialmente, al caso de las escritoras y,

²¹ Véase también a este respecto Bernárdez, Asun (1999) en “Espacio Expresivo y Cuerpo Extremo...” donde resalta la visión siniestra de lo orgánico que transmiten los artistas como un rasgo esencial en lo que se refiere a las representaciones del cuerpo (p. 37).

sobre todo, al de las poetisas, así como al de las mujeres músicas que en la composición fueron ignoradas, ridiculizadas o tachadas de insípidas²². La composición musical se utilizaba también para representar las imágenes de las mujeres desde la imaginación masculina: “imágenes idealizadas” o “imágenes de maldad”, miedos, nostalgias y ansiedades de los hombres se proyectaban en la música a través de asociaciones verbales, destacando el principio masculino - grandes intervalos e instrumentos de percusión y aire-, y el principio femenino - melodías líricas, flautas, arpas, música de cámara e instrumentación delicada (Rieger, 1985, 139-40). Asimismo, en las artes plásticas, las mujeres eran copistas esforzadas, imitadoras fieles, pero nunca creadoras, genios, innovadoras. Las formas redondas, colores suaves, exceso de adorno, de decoración, de sentimentalismo, debilidad en el trazo, blandura, tamaños reducidos, etc... son, en palabras de Amparo Serrano (2000, 25), las categorías estilísticas atribuidas a las mujeres desde el canon masculino.

Las imágenes de mujeres dominadas por el instinto sexual - como en el caso de Molly Bloom, en *Ulises* de James Joyce - o las figuras de las prostitutas del escritor norteamericano Henry Miller, denominadas “coños” irían apareciendo en la fantasía masculina de los escritores angloamericanos en la etapa modernista. Cobra también importancia en esta época la figura de la “mujer-fuerte”, la “madre-castradora”, como en algunos personajes femeninos de las novelas de D.H. Lawrence.

Mientras estas falsas imágenes iban ocupando el espacio de la fantasía de los varones, las mujeres exploraban el mundo profesional, político y económico, así como el mundo del arte. Escritoras modernistas como Virginia Woolf, May Sinclair o Dorothy Richardson rehacían la creatividad de forma que reflejara sus propias experiencias, al tiempo que revisaban las convenciones patriarcales. En *Al Faro*, V. Woolf reflexiona sobre el tiempo y la creación artística por medio de la pintora Lily Briscoe. Con este personaje nos adentramos en los conflictos del proceso creativo y, particularmente, en los problemas de la mujer artista, en la dificultad de conciliar ambas realidades. Así, ajenas a la teorización que los movimientos vanguardistas tenían sobre ellas, las artistas se volvieron hacia su propia realidad; las surrealistas Leonora Carrington, Frida Kahlo, Maruja Mallo o Remedios Varo y la pintora ultraísta Norah Borges, así como las poetisas españolas del 27, recurrieron a sus propias vivencias para plasmar sus representaciones artísticas, realizando “un arte con mucha fantasía, fluidez y fuerza narrativa” (Villegas, 2000, 92)²³. Las mujeres artistas representaron un papel activo en la transición de la vieja guardia a la vanguardia. Una parte de estos cambios se halla en los tipos de temas que las mujeres creyeron poder abordar con libertad - sobre

²² Para el caso de las mujeres poetisas, véase García Rayego, Rosa “Líneas críticas en torno a la poesía angloamericana escrita por mujeres” (pp. 13-27) en García Rayego, Rosa y Sánchez-Pardo, Esther *De Mujeres, Identidades y Poesía*. Madrid: horas y HORAS. Este ensayo, que abre el volumen, revisa la poética femenina angloamericana del siglo XX y arranca desde el siglo XIX cuando las mujeres poetisas, asimiladas a la naturaleza y excluidas de la cultura, debido fundamentalmente al mito de la trascendencia romántica, hubieron de luchar por intentar alcanzar su propia identidad poética. La etapa modernista, los años 50 y 60, así como los años 70 en el panorama de la poesía angloamericana escrita por mujeres se hallan compendiadas en el citado ensayo. Para el caso de las mujeres músicas véase ADKINS CHITI, Patricia, 1995. *Las Mujeres en la Música* (pp. 205-396). Aquí se recogen las biografías de mujeres músicas (cantantes, compositoras, instrumentistas, etc... desde la Antigüedad hasta nuestros días. Asimismo, el apéndice de María Luisa Ozaita (pp. 399-434) recoge a las compositoras españolas desde el siglo XIX hasta la actualidad.

²³ A este respecto puede consultarse la *Antología de Poetisas del 27*. Edición, introducción y notas de Emilio Miró. Madrid: Castalia. Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y Carmen Conde son las poetisas antologadas por Emilio Miró. Beatriz Porqueres en *Reconstruir una tradición...* subraya “el tratamiento subordinado a uno o varios hombres que reciben las artistas” refiriéndose en particular a varias de las aquí mencionadas (pp. 60-71).

todo, el desnudo -. Es el caso de las pinturas de Suzanne Valadon, Lotte Lorestein y Alice Neel. Asimismo, los autorretratos de Alice Bailly, Gabriele Münster y Frida Kahlo transmiten las opiniones particulares de estas artistas respecto a lo que debía ser un retrato (Fisher Sterling, 1995, 120-21)

Mientras tanto, y siguiendo a Annete Khun, la narrativa clásica de Hollywood intentaba devolver a la mujer “a su sitio”: conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar, enamorarse, “atrapar a su hombre”, casarse, o aceptar cualquier otro papel femenino “normativo” (1991, 48-49). Por otro lado, el cine ofrece al mismo tiempo imágenes de mujeres extraordinarias y emancipadas encarnadas por M. Dietrich, K. Hepburn, J. Crawford o B. Davis, cuyo status de mujeres excepcionales debilitaba su valor político. Entre ambas imágenes Molly Haskell observa una tercera: la mujer corriente que se convierte en extraordinaria y que siendo víctima de circunstancias discriminatorias logra afrontar su destino controlando su vida. Es el caso de la novela stendhaliana o el de *Emma Bovary* y el de *Anna Karenina*, versiones que al ser llevadas al cine han singularizado el alma solitaria frente a la identidad colectiva (1999, 24)

El impulso simultáneo de sexualizar y deshumanizar a las mujeres permeabilizó el pensamiento masculino a partir de los años 40 y 50. Sin embargo, en 1949 Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* explicitaría ya “la importancia crucial del tema de la subjetividad para un discurso feminista, ya que desde la perspectiva filosófica de De Beauvoir las mujeres habían sido condenadas a la inmanencia y no a la trascendencia” (Posada, 2000). Conviene recordar aquí el caso de las expresionistas abstractas durante la década de los 50. El arte de Lee Krasner, Elaine de Kooning y Dorothy Dehner fue considerado menos serio que el de sus maridos, más célebres: Pollock, De Kooning y Smith.

“La suposición de que no podía tomarse en serio a una mujer había calado de tal manera que incluso una pintora experta como Grace Hartigam decidió darse a conocer como *George* en los primeros tiempos de su carrera. Los trabajos de estas artistas [así como los de Helen Fankenthaler y Joan Mitchell] llegaron a alcanzar por lo general una estima amplia, aunque mucho más tarde que sus homólogos masculinos” (Fisher Sterling, 1995, 194).

En 1963, *La Mística de la Feminidad* de Betty Friedan (segunda ola del Feminismo), dejó al descubierto las dificultades que, propiciadas por el culto a la domesticidad, se habían venido convirtiendo para las mujeres en “el problema que no tiene nombre”. B. Friedan socavó los sentimientos de ese vacío metafísico que se hallaba asociado - en el caso de las mujeres - a los papeles de esposa y consumidora. Las mujeres artistas habitaban una cultura hostil, plagada de imágenes de mujeres erotizadas, cuyas energías se consumían en hacer el amor y preparar el café. La protesta social contra la mística de la feminidad de los años 50 se halla bien reflejada en la única novela de la poeta norteamericana Sylvia Plath *La Campana de Cristal*, 1963. En la novela asistimos a un comentario externo y social que refleja lo que la América de los cincuenta suponía en cuanto a los roles asignados a las mujeres (García Rayego, 1999, 18)²⁴.

También en el mundo cinematográfico predominaba la construcción cultural de la mujer ideal - joven, con buen tipo, vestida y maquillada cuidadosamente, a la moda,

²⁴ Para la narrativa angloamericana escrita por mujeres resulta especialmente interesante y básico el libro de Pilar Hidalgo *Tiempo de Mujeres* 1995. Madrid: horas y HORAS, que analiza dicha narrativa desde finales de los 60 hasta los años 80.

atractiva -. Imágenes legitimadoras devenidas del soporte social de una construcción ideológica que presentaba a las mujeres como objetos (Khun, 1991, 19-20)²⁵.

El arte pop de los años 60 daría, asimismo, ejemplo de la objetualización de las mujeres y de la “muñequización” de las mismas, a la que anteriormente aludimos. Dicha “muñequización” ha seguido viva especialmente a partir de los años 60, época desde la que la tecnología ha venido desempeñando, especialmente en el cine, un papel decisivo en la creación de seres artificiales. Bien sean muñecas, autómatas o replicantes, el cine, al igual que la literatura y otras artes se ha encargado de reflejar a la mujer como símbolo de temores ancestrales (*El Casanova* de Fellini) o como objeto de deseo inalcanzable, como el ideal femenino que se pliega a los deseos de totalidad amorosa y permite recrear todo tipo de sueños eróticos (*Tamaño Natural* de Berlanga) y, en definitiva, reproduciendo los esquemas clásicos en cuanto a la representación de la feminidad (*Blade Runner* de R. Scott) (Bernárdez, 2000).

Ya en los años setenta, la fantasía masculina fue centrando su atención en el cuerpo femenino, iniciándose entonces la tendencia a reducir a las mujeres a partes del cuerpo: pechos, nalgas, piernas, etc... Este fetichismo se observa en novelas como *El pecho* (1971) de Philip Roth, en la que el narrador contempla con terror su transformación en un pecho de mujer y, tiene, quizás, su culminación en lo que Gilbert y Gubar denominan la “teología del coño” de Henry Miller. Así, transformadas en bienes de consumo sexual, en definitiva, reducidas a la categoría de sexo, las mujeres - en palabras de Monique Wittig - se convirtieron en “el sexo”, incluso en “el sexo mismo” (1985, 1668).

La gran emergencia teórica del Feminismo en los años setenta, y en su tercera ola, vino a cuestionar el tema de la jerarquía sexual. *Política sexual* de K. Millet, *La Dialéctica del Sexo* de Shulamith Firestone, y *Feminismo y Psicoanálisis* de J. Mitchell se erigirían en un importante cuerpo teórico dentro de la perspectiva feminista. Asimismo, el modelo revisionario de mitos y estereotipia sexual propugnado por la poeta y ensayista norteamericana Adrienne Rich en “Cuando las Muertas Despertamos: Escribir como Revisión” (1971), ha venido definiendo parte de la escritura feminista en los años 70²⁶. También a mediados de los 70, la crítica feminista de arte en Estados Unidos tenía establecidas varias propuestas: ataque a la discriminación; cuestionamiento de normas y valores establecidos; recuperación de artistas olvidadas; aplicación de valores feministas al arte femenino; crítica revisionista de la imagen de la mujer en el arte y crítica de la hegemonía patriarcal (L.F. Cao 2000, 41).

Los acercamientos feministas conscientes al cine comienzan a desarrollarse a ambos lados del Atlántico en la década de los 70. En 1972, la revista norteamericana *Women & Film* planteó desde su editorial que las mujeres se hallaban oprimidas por la industria cinematográfica. Estereotipadas en imágenes de objetos sexuales víctimas o vampiros, y discriminadas dentro de la teoría del cine y, por todo ello, esta editorial se propuso tres objetivos: transformar en la práctica la manera de hacer cine; poner fin a una ideología opresiva y estereotipada canalizada en las falsas imágenes atribuidas a las

²⁵ Lourdes Ventura en *La Tiranía de la Belleza...* y en el capítulo “Representaciones de la Delgadez” destaca como en los años 50 y 60 el cuerpo femenino pasaría a simbolizar el ideal estético de la delgadez en las mujeres como valor social. Dicho ideal fue llevando a la anorexia en los años 90 (pp. 58-66). También Asun Bernárdez en “Espacio Expresivo y cuerpo extremo...” reincide en el tema de la anorexia en el apartado “Postmodernidad, mujer y cuerpos anoréxicos” (pp. 40-42).

²⁶ Consúltense aquí Sánchez Gómez, Soledad (2000) *Adrienne Rich*. Biblioteca de Mujeres, Madrid: Ediciones del Orto.

mujeres desde la mirada de los hombres; y, finalmente, crear una estética feminista crítica (Thornham, 1999, 9-10)²⁷.

La investigación musical de orientación feminista comenzó su andadura en los años 80 y agrupó su objeto de estudio en cinco puntos: construcciones musicales de género y sexualidad; aspectos de género de la teoría musical tradicional; género y sexualidad en la narrativa musical; música como un discurso de género y, finalmente, estrategias del discurso de las mujeres músicas (Piñero Gil, 1999)²⁸.

El año 1975, declarado por la ONU Año Internacional de la Mujer, puede verse como punto de inflexión tanto de la teoría como de la práctica feministas y daría paso a dos tendencias globales de la teoría feminista que difieren entre sí: el feminismo de la igualdad y el de la diferencia. Siguiendo a Luisa Posada, el primero tiene sus raíces teóricas en la reivindicación ilustrada de la igualdad, “enfatisa lo que es común a ambos sexos y quiere desvelar las diferencias de género como construcciones de una razón patriarcal”. Desenmascarar el interés patriarcal volcado en los moldes genéricos que perpetúan la estereotipia, que no favorece en nada a las mujeres, es uno de los objetivos prioritarios de dicha corriente feminista. El feminismo de la diferencia surge a finales de los 70 en Francia, en clave filosófica y psicoanalítica. Su máxima representante, Luce Irigaray retoma el concepto de diferencia de la filosofía post-estructuralista de Deleuze y del filósofo posmoderno Derrida y vincula esta defensa de lo diferente como lo “no-idéntico” a la investigación feminista. Utilizando el psicoanálisis de Lacan sobre el orden simbólico, Irigaray analiza la exclusión de las mujeres de dicho orden, en tanto son definidas como “lo otro”, “lo diferente”, lo “no-idéntico” (Posada, 2000)²⁹.

Junto a estas dos tendencias, se incorpora también al amplio espectro del feminismo el concepto de “género” que surge a partir de la idea de que lo masculino y lo femenino responden a construcciones culturales, que van más allá del sexo - puramente biológico -. Asimismo, y ya al inicio de los 90 asistimos al debate entre feminismo y posmodernismo en Norteamérica. Judith Butler retoma las ideas de Foucault para hacer del género una categoría que puede ser deconstruida o invertida mientras Seyla Benhabib no renuncia a un discurso del sujeto en el feminismo, sujeto que quedaría disuelto en las estructuras y categorías del universo teórico de Butler. El feminismo estatal de las noruegas (años 80); el feminismo neoliberal norteamericano - pasando por la realidad del multiculturalismo de Nancy Fraser - ; el ecofeminismo - Mary Daly - ; el feminismo de la igualdad y el posmoderno feminismo de la diferencia (Posada, 2000) articularán, todos ellos, de forma compleja las líneas críticas sobre las que se estructuran las teorías feministas del arte y de la literatura.

Desde los años 70, la crítica feminista viene realizando una revisión histórica de la presencia de las mujeres en el mundo del arte³⁰. Dicha presencia se ha concretado en la estereotipia que ha representado a la mujer como “objeto” y ha hecho, por tanto, explícita su ausencia como “sujeto”. En 1971 Linda Nochlin en su artículo “¿Por qué no

²⁷ En el contexto español contamos con el interesante estudio realizado por Pilar Aguilar 1998. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid: Fundamentos.

²⁸ En España hay que destacar junto a la labor de Cecilia Piñero Gil - historiadora de la música- El trabajo de recopilación de Marisa Manchado 1995. *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid: horas y HORAS.

²⁹ Para una ampliación del feminismo de la diferencia que encarna Irigaray véase Toril Moi 1998. *Teoría literaria Feminista* (pp. 136-58), Madrid: Cátedra. Asimismo, un estudio del feminismo de la diferencia, desde el punto de vista filosófico, lo constituye el libro de Luisa Posada Kubissa 1998. *Sexo y Esencia. De esencialismos encubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*, Madrid: horas y HORAS.

³⁰ Véase, además de los estudios de Amparo Serrano de Haro y Marian L.F. L.F. Cao, el libro de Bea Porqueres 1994 *Reconstruir una Tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid: horas y HORAS.

ha habido grandes mujeres artistas?” ya cuestionaba esta “ausencia” de las mujeres como sujetos artísticos³¹. A partir de los años 70 han ido saliendo a la luz el arte hecho por mujeres y la nueva conciencia de las mismas como sujetos de sus propias creaciones artísticas. Los temas que marcan dicho arte giran en torno al cuerpo, al género, a la sexualidad y también en torno a las dimensiones económicas y políticas que configuran el espacio de la mujer en nuestras sociedades (Jiménez, 2000, 16)³². Amparo Serrano ha resumido los rasgos que han venido caracterizando la creación artística feminista, aun cuando no sean exclusivos de la misma. Así, un deseo de expresar lo personal; la importancia del fondo sobre la forma; la relación entre arte y experiencia cotidiana; la relación entre arte y naturaleza para subrayar su unión; la búsqueda de lo femenino (esencia y símbolo); el papel de la crítica como elemento activo dentro del propio arte; y la revalorización del fragmento, o del detalle aislado, son, según esta crítica de arte, las características que, alejadas de cualquier planteamiento totalizante, pueden identificar el arte contemporáneo realizado por mujeres (2000, 109-110). Muchas de estas obras, siguiendo a Amparo Serrano, podrían englobarse en lo que esta teórica llama las mitologías domésticas - utilización del entorno y de los objetos de uso doméstico como reflejo de una determinada situación (social, psicológica), además de como iconos, símbolos - y, asimismo, en otra temática que gira en torno a los límites del cuerpo, es decir, centrada en una revisión y cuestionamiento de la estereotipia de la mujer como objeto sexual.

En la primera tendencia cabe agrupar obras de las artistas norteamericanas Judy Chicago y Miriam Shapiro, así como las de la suiza Meret Oppenheim y, asimismo, gran parte de la obra escultórica y pictórica de Louise Bourgeois. En la segunda temática - los límites del cuerpo - se agrupan obras relacionadas con la asociación mujer-naturaleza (Georgia O’Keeffe, Judy Chicago, Ouka Lele, Ana Mendieta), así como otras obras artísticas que tratan de la difícil relación de las mujeres con su propio cuerpo - anorexias, operaciones estéticas, embarazos, violencia doméstica, etc -. En esta tendencia cabe situar a Cindy Sherman y a las españolas Carmen Gandía, Begoña Montalbán y Esther Mena, entre otras (Serrano, 2000, 113-134).

La teoría feminista musicológica se ha desarrollado sobre todo en el mundo anglosajón. Siguiendo a Teresa Cascudo, la preferencia por una historia de los procesos musicales encuadrados en el ámbito social fue el objetivo y método de las investigaciones publicadas en torno a los años 70, siguiendo la perspectiva del feminismo de la igualdad. Dentro de la estrategia de recuperación de compositoras olvidadas destacan, según Teresa Cascudo, los estudios sobre mujeres compositoras de la Alemania romántica: Clara Schumann y Fanny Hensel, realizados por Nancy Reich (1985, 1990, 1991).

Una segunda perspectiva, la de la diferencia, dio prioridad a la distinción de la naturaleza de la música hecha por mujeres de la hecha por hombres. En el ala crítica de este enfoque destacan los controvertidos trabajos de Susan McClary, que en su estudio *Feminine Endings, Music, Gender & Sexuality* (1991), parte de la idea de que la negación del significado musical es lo que ha bloqueado cualquier intento de crítica feminista. También desde los estudios de género se han llevado a cabo trabajos

³¹ Véase Bea Porqueres en *Reconstruir una tradición...* (pp. 48-59) donde alude al concepto de “genio” y a las distintas aproximaciones llevadas a cabo para definir dicha categoría. También recoge en estas páginas el debate en torno a la relación entre genio y género.

³² Para una ampliación de la perspectiva feminista en el mundo del arte véase Deepwell, Katy 1998. *Nueva Crítica Feminista del Arte. Estrategias Críticas*, Madrid: Cátedra (Feminismos) ; POLLOCK, Griselda, 1998 *Vision and Difference. Femininity, Feminism and histories of Art*. Londres-Nueva York : Routledge ; PARKER, Rosika y POLLOCK, Griselda, 1987 *Framing Feminism. Art and the Women’s Movement. 1970-1985*. Londres: Pandora.

importantes como los de Maria Citron *Gender & the Musical Canon* (1991) y Cecilia Reclaimed *Feminist Perspectives on Gender & Music* (1994) editado por Susan C. Cook y Judy S. Tsoy. Dichos trabajos abordan la superación de la dicotomía masculino/femenino promulgada por el feminismo de la diferencia, superación que se ve también potenciada por los discursos gays y lesbianos. Igualdad, diferencia y estudios de género se sitúan en el centro del enfoque feminista en torno a los estudios contemporáneos de musicología (Cascudo 1995, 179-188, Piñero Gil, 1999).

El especial énfasis que las compositoras han puesto en la innovación es, según Cecilia Piñero, lo que destaca en la creación musical realizada por mujeres. En algunas compositoras dicho énfasis ha tenido un carácter subversivo. En otras, destaca el interés por los lenguajes eclécticos y una actitud pragmática. Y, por último, hay un grupo de las mismas que se sigue aferrando a la pequeña forma, ya que las obras de gran formato no tendrían posibilidades de ser interpretadas (Piñero Gil, 1999).

También las teóricas feministas del cine han llevado a cabo la labor de rescate de cineastas. Así, destacan los trabajos de Claire Johnston y Pam Cook que, a mediados de los 70, estudiaron la obra de Dorothy Arzner, una de las escasísimas mujeres que trabajaron como directoras de cine en la época dorada de Hollywood de los años 20 a 40 (Khun, 1991, 103). Desde el estructuralismo y el psicoanálisis de los 70, pasando por la teoría post-colonial y los estudios gays y lesbianos, hasta el post-modernismo de los 90, la teoría feminista cinematográfica se ha venido haciendo eco, igual que las demás artes, del debate teórico feminista y ha ido elaborando sus propias teorías. La escuela británica de crítica cinematográfica feminista representada por Claire Johnston y Laura Mulvey -basada en la semiología, el psicoanálisis, el análisis textual y las teorías de la ideología -se inició en los años 70 y dominaría la teoría feminista en torno al cine a lo largo de los 80. Asimismo, el trabajo de Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* publicado en 1984 elaboraría, aun con divergencias, la estructura teórica iniciada por Laura Mulvey. El enfoque sociológico se añade a la teoría feminista cinematográfica de la mano de Christine Gledhill, Valerie Walkerdine, Jacky Stacey y Annete Khun en los años 80. Y, a finales de los 80, un nuevo enfoque psicoanalítico basado en los trabajos de Laplanche y Pontalis será el punto de partida de las teóricas Carol J. Clover, Barbara Creed y Linda Williams. Por último, el punto de vista de las mujeres negras y lesbianas quedaría integrado en este debate teórico en los estudios de Jane Gaines, Tania Nodelsky y algunos de los trabajos de Judith Butler (Thornham 1999, 1-12 ; 51-57 ; 111-114 ; 161-165 ; 229-233 ; 287-292). En lo que respecta al mundo de la literatura³³ es “en la lucha constante por transformar significados heredados [donde] radica la fuerza real y la especificidad de la escritura de mujeres del siglo XX” (Sánchez-Pardo, 1999, 217). La identidad única y visible calificada de falocéntrica por el feminismo posmoderno de la diferencia y su lucha por la deconstrucción de la identidad, que al igual que el discurso ha de convertirse en múltiple y fluida, caracteriza la prosa experimental de escritoras como Monique Wittig que, al igual que Luce Irigaray “insiste en que el lenguaje es ajeno a las identidades de las mujeres” (Sánchez-Pardo, 1999, 216). Por otro lado, el criterio genérico se ve, en opinión de muchas escritoras, trascendido por otros, como el de la tradición de una lengua o cultura

³³ Para un debate en el contexto literario español, véase Laura Freixas 2000. *Literatura y Mujeres. Escritoras, público y crítica en la España Actual*, Barcelona: Destino. Entre otros temas, este interesante ensayo aborda la cuestión de la existencia o no de una tradición literaria femenina. Puede también consultarse Mercedes Monmany 1998. *Vidas de Mujer*, prólogo de Mercedes Monmany (pp. 7-18) seguida de una antología que comprende 19 relatos de narradoras españolas desde los 70 a los 90 (Madrid: Alianza Editorial). En el ámbito de la poesía resulta imprescindible la antología *Ellas tiene la palabra. Dos décadas de poesía española* 1997. de Noni Benegas y Jesús Munárriz; prólogo de Noni Benegas (pp. 9-88), Madrid: Hiperión.

determinadas. Asimismo, y como ha señalado Esther Sánchez-Pardo, hay escritoras que han permanecido excluidas no sólo del canon masculino sino del femenino - Gertrude Stein, H.D. o las coetáneas Susan Howe o Kathleen Fraser, entre otras -. Finalmente, el análisis feminista radical que se desprende de la obra poética de Adrienne Rich, en los años 90, y que se concreta en el reconocimiento de los factores históricos, geográficos, raciales y culturales - feminismo de la “posicionalidad”, relacionado con la condición posmoderna actual - requiere que la mujer sea consciente de su situación en un contexto sometido a permanente cambio, y que a la vez asuma la responsabilidad de que sus acciones pueden también alterar dicho contexto (Sánchez Gómez, 1999, 171). Adrienne Rich así lo explicita en el ensayo *Sangre, pan y poesía* (1986):

A veces creo que he mirado tanto tiempo desde tantos ángulos desconectados - blanca, judía, antisemita, racista, anti-racista, casada una vez, lesbiana, de clase media, ex-matriada del sur, partida de raíz - que nunca los llegaré a reunir. Me habría gustado, en este ensayo, unir los significados del antisemitismo y el racismo como yo los he experimentado y como creo que se cruzan en el mundo que hay más allá de mi vida. Pero no soy capaz de hacerlo todavía... Sé que durante el resto de mi vida, en la próxima mitad de siglo más o menos, todos los aspectos de mi identidad tendrán que estar comprometidos. La chica blanca de clase media a la que se enseñó a pagar el privilegio con obediencia. La judía lesbiana criada para ser una gentil heterosexual. La mujer que oyó nombrar y analizar la opresión por primera vez en la lucha por los Derechos Humanos Negros. La mujer con tres hijos, la feminista que odia la violencia masculina. La mujer que cojea con un bastón, la mujer que ha dejado de menstruar, es también responsable. La poeta que sabe que el lenguaje bello puede mentir, y que el lenguaje del opresor a veces tiene un bello sonido. La mujer que intenta como parte de su resistencia, purificar sus actos³⁴.

Ampliar las fronteras del arte para dar cabida a visiones nuevas ha sido y continúa siendo el objetivo de las mujeres artistas, puesto que ya no necesitamos preguntarnos “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. La cuestión para el siguiente milenio será: ¿Cuándo alcanzarán las mujeres la igualdad artística y social plenas? (Fisher Sterling, 1995, 251)

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Celia, 1995. *10 Palabras clave sobre mujer*. “Igualdad”, Ángeles Jiménez Perona (119-151) ; “Ilustración” Cristina Molina Petit (189-217). Pamplona: Verbo Divino.
- BERNÁRDEZ, Asun, 1999. “Espacio expresivo y cuerpo extremo: una experiencia del límite” en BERNÁRDEZ, Asun (coord.) *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- 2000. “Te quiero muñeca. Una representación de las mujeres inorgánicas en el cine”. Séptima edición del seminario “Género y Comunicación: la metáfora como lugar estratégico”. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (Mayo).
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa, 1995. “Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994” en MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora) *Música y mujeres. Género y poder* (pp. 179-191). Madrid: horas y HORAS.

³⁴ Rich, Adrienne 1986. *Blood, Bread & Poetry* (pp. 122-23) ; citado en Sánchez Gómez, Soledad 2000. *Adrienne Rich*, Biblioteca de Mujeres, Madrid: Ediciones del Orto (pp. 85-86).

Literatura Norteamericana

- CHRIST, Carol, 1980. *Diving deep and surfacing*. Boston: Beacon Press.
- DOMÍNGUEZ MARTÍN, Rafael, 2000. "La mujer concupiscente y el hombre económico racional. Las metáforas de género en la historia del pensamiento económico". Ponencia presentada a la Séptima edición del seminario "Género y Comunicación: La metáfora como lugar estratégico". Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (Mayo).
- FISHER STERLING, Susan, 1995. *Mujeres artistas*. National Museum of Women in the Arts. Traducción de Jose Luis Gil Aristu. Abbeville Press y Ediciones Cátedra.
- FREIXAS, Laura, 2000. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA RAYEGO, Rosa, 1999. "Líneas críticas en torno a la poesía angloamericana escrita por mujeres" en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá* (pp. 13-29). Madrid: horas y HORAS.
- GILBERT, S y GUBAR, S., 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- (eds.), 1985. *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: Norton
- HASKELL, Molly, 1999. "The Woman's Film" en THORNHAM, Sue (ed.) *Feminist film theory. A reader* (pp. 20-31). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JIMÉNEZ, José, 2000. "La afirmación de la diferencia", prólogo a SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad* (pp. 9-19). Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- KHUN, Annete, 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- L. F. CAO, Marian, 2000. "La creación artística: un difícil sustantivo femenino" en L.F. CAO, Marian (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 13-47). Madrid: Narcea.
- PÉREZ GAULI, J. Carlos, 2000. "El pintor y la modelo, Historia de una desigualdad" en L.F. CAO, Marian (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 73-86). Madrid: Narcea.
- PIÑERO GIL, Cecilia, 1999. I y II Muestra Internacional de Música de Mujeres (1999, 2000). Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid.
- PORQUERES, Bea, 1994. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: horas y HORAS.
- POSADA KUBISSA, Luisa, 1998. *Sexo y Esencia. De esencialismo sencubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*. Madrid: horas y HORAS
- 2000. "Teoría feminista y construcción de la subjetividad" en HERNANDO, Almudena (editora) *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y A. C. Al-Mudayna (en prensa).
- RIEGER, Eva, 1985. "Dolce semplice? On the changing role of women in music", en ECKER, Gisela (editor) *Feminist Aesthetics* (pp. 135-50). Londres: The Women's Press Limited. *Estética Feminista*. Barcelona : Icaria.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Soledad, 1999. "La obra poética de Adrienne Rich: de la victimización a la individuación" en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther *De mujeres, identidades y poesía* (pp.157-77). Madrid: horas y HORAS.
- 2000. *Adrienne Rich*. Biblioteca de Mujeres, Madrid: Ediciones del Orto.
- SÁNCHEZ-PARDO, Esther, 1999. "Reflexiones sobre la poética femenina en lengua inglesa del siglo XX", en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther *De mujeres, identidades y poesía* (pp.199-224). Madrid: horas y HORAS.
- SANCHO VELÁZQUEZ, Ángeles, 1995. "Disonancia y misoginia. Salomé de Strauss y el mito de la mujer fatal" en MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora) *Música y mujeres* (pp. 103-135). Madrid: horas y HORAS.
- SERRANO DE HARO, Amparo, 2000. *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- THORNHAM, Sue (ed.), 1999. *Feminist film theory. A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Literatura Norteamericana

- VALCÁRCEL, Amelia, 1998. Ponencia presentada al seminario “Reivindicar el Feminismo/ Teorizar la Igualdad”. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (Marzo).
- VENTURA, Lourdes, 2000. *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Modelos de Mujer, Madrid: Plaza y Janés Editores.
- VILLEGAS MORALES, Gladys, 2000. “Mujeres y Surrealismo” en L.F. CAO, Marian (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 87-105). Madrid: Narcea.

Fin de Siglo y Literatura Femenina

Isabel Durán Giménez Rico

La "New Woman"³⁵

En los años 1880 las virtudes de la rectitud victoriana --que conllevaba integridad moral, ortodoxia religiosa, reserva sexual, trabajo duro, y una creencia confiada en el progreso personal y social-- ya se estaban cuestionando y se habían sustituido por una nueva seriedad más objetiva y neutral. Y es que a partir de los años 80 los valores victorianos, las creencias y los standards de comportamiento social y personal ya habían encontrado rival en una nueva generación de escritores e intelectuales. La literatura de los últimos 20 años del siglo XIX se enreda en un discurso extenso y variado que trata de reevaluar los criterios de los años 60 y 70 y de resolver las implicaciones de nuevos conceptos de liberación y de desarrollo evolutivo. Fundamental para el desmembramiento de las normas victorianas durante este período volátil e inseguro fue el papel que jugaron las mujeres al articular, a través de su vida y su obra, argumentos contemporáneos en torno al sexo, el matrimonio, y el género femenino.

Aunque la ideología prevaleciente durante este período siguió siendo la de las "esferas separadas", público y masculino, privado y femenino, los años 1880 y 90 ofrecieron muchos retos a esta ética. Empezaron a debatirse temas sobre la relación entre los sexos, y muchas mujeres encontraron una tribuna desde la que expresarse, a través de su literatura o de columnas periodísticas en las muchas revistas femeninas que surgieron, o a través de campañas feministas de toda índole. Los movimientos por los derechos de la mujer del siglo XIX y de principios del XX estaban compuestos, en su mayoría, por mujeres de clase media. Fueron ellas quienes experimentaron de manera más acusada la privación de los derechos que los hombres de su misma clase habían conseguido o estaban consiguiendo. Durante varias décadas, el movimiento inglés por los derechos de la mujer fue el modelo para otros movimientos europeos por la igualdad de derechos. Allí, miles de mujeres lucharon durante más de 70 años (1850-1920) para conseguir leyes más justas en lo referente a la custodia de los hijos y el divorcio, leyes que permitieran a las mujeres casadas controlar sus propios ingresos y propiedad, por la educación superior y por el derecho al voto y a la participación política. En 1851 Harriet Mill, la esposa de John Stuart Mill publicó un ensayo a favor del sufragio femenino en un periódico radical, reclamando una plena ciudadanía política y legal para las mujeres inglesas. Como sus contemporáneas feministas americanas, Mill comparaba a los hombres con los dueños de esclavos y a las mujeres con los esclavos. Y si la abolición de la esclavitud era una cuestión tanto moral como política, no lo era menos la abolición de la opresión de la mujer. Aunque Harriet Mill no ejerció ninguna actividad política, su marido, John Stuart Mill basó su ensayo, *La Esclavitud Femenina* (1869), clásico del pensamiento feminista, en las ideas de su esposa. También en los Estados Unidos, aunque ya en el siglo XX, gran número de mujeres se sumaron a la causa de la igualdad sexual dentro del matrimonio y en el trabajo, o bien lucharon para garantizar el voto en las elecciones federales. Basten como ejemplo Margaret Sanger, que se arriesgó a sufrir malos tratos y a ser detenida por promover el control de la natalidad; Emma Goldman, inmigrante recién llegada, que recorrió todo el país en su campaña en favor de su visión anarquista de la liberación humana, hasta que la deportaron a Rusia a finales de la

³⁵ "Mujer nueva". Notas aclaratorias y traducciones de Patricia L. Lozano para la Cátedra de Literatura Norteamericana, FaHCE, UNLP, Julio de 2012.

Primera Guerra Mundial; o Jane Adams, que creó Hull House, un refugio para los pobres de Chicago, y extendió el alcance de esta institución hasta abarcar toda la gama de reformas sociales y políticas que agitaban Estados Unidos a principios del siglo XX. También la Women's Trade Union League se creó en 1903 para garantizar a las mujeres el derecho de asociacionismo sindical.

Pero, ¿qué significaba ser una artista del *Fin de siècle*, con todo lo que implica esta frase francesa tan voluptuosamente apocalíptica?. Superficialmente, la frase *fin de siècle* significaba, para hombres y mujeres escritores, un tipo de sofisticación de salón -- fumar cigarrillos turcos, subscribirse al periódico vanguardista londinense *The Yellow Book*, leer y traducir a los franceses... En términos más integradores, el *fin de siècle* se asociaba con los artistas e intelectuales revolucionarios como Aubrey Beardsley y Oscar Wilde, junto con sus precursores, Swinburne, Pater, Whitman, Wagner o Baudelaire.

Sin embargo, para las mujeres, los 90 también significaron una nueva idea de "amor libre" y de "mujer nueva", una mujer que podía elegir ser autónoma profesional, política y emocionalmente. Se la llamó "Novissima", "New Woman", "Odd Woman", "Wild Woman", "Superfluous Woman"³⁶ en los periódicos ingleses y norteamericanos de los años 1880 y 90. La "new woman" de final del siglo XIX y principios del XX era un término prácticamente sinónimo al término "feminista" actual - para algunos un término de burla y desdén, para otros un grito desesperado. El término fue utilizado por primera vez por la novelista radical Sarah Grand, en un artículo publicado en el *North American Review* en Mayo de 1894. Se blandió una tremenda polémica sobre ella por no elegir el camino convencional de la mujer burguesa del matrimonio y la maternidad. En verdad, se la acusó de ser la instigadora de la segunda caída del hombre por sus transgresiones contra las distinciones de sexo, género y clase.

La "new woman" típicamente se representaba en la prensa satírica al uso como una mujer joven, de clase media y casi siempre soltera. Había descartado la moda del momento, en favor de una vestimenta más masculina y de un peinado más sencillo. Era culta, había recibido una educación inusual para la época y era una devota de Ibsen y de la literatura "progresista". Económicamente independiente de padre y marido, a menudo vivía de su salario como profesora, escritora o periodista. Tenía costumbres emancipadas, pertenecía a los clubs femeninos, y perseguía la igualdad con los hombres, y ya de paso estaba dispuesta a dar un giro a las convenciones y a las nociones aceptadas sobre feminidad. Era, en definitiva un reto al pensamiento establecido y, como tal, suponía una amenaza; algo que debía ridiculizarse y contenerse. Obviamente, esta imagen caricaturesca de la "new woman" surgió de las páginas de *Punch* (publicación inglesa de corte satírico, con ilustraciones caricaturescas) y otros libros de ficción, pero sus ideas sí existieron de verdad. En el número de *Punch* de Mayo de 1894 apareció el siguiente "poema" aludiendo al término recién acuñado:

There is a New Woman, and what do you think?
She lives upon nothing but Foolscap and ink!
But though Foolscap and Ink are the whole of her diet,
This nagging New Woman can never be quiet!³⁷

En realidad, el término "new woman" no describe a la feminista ardiente, ni a un intelecto poco ortodoxo tratando de entender su situación anómala, ni a las pocas mujeres que habían logrado forjarse una carrera profesional. Tampoco sugiere

³⁶ "Nuevísima", "Mujer nueva", "Mujer rara", "Mujer salvaje", "Mujer superflua".

³⁷ "Hay una Mujer Nueva, y ¿se lo imaginan?//Se sustenta sólo con papel y tinta!//Más aunque papel y tinta son toda su dieta.//¿Está fastidiosa Mujer Nueva no puede estar quieta!".

militancia ni extremismo. Quizás más que otra cosa el término describe a una generación de mujeres jóvenes de clase media que reaccionaron enérgicamente contra el sistema tradicional de proteccionismo paterno primero y marital después. La nueva mujer quería caminar sola por las calles y viajar en el tren sin chaperona; quería una educación más práctica y moderna, más experiencia de la vida, más ejercicio al aire libre, quería montar en bicicleta, escalar montañas y nadar. Quería llevar ropa más cómoda y sobre todo, quería tomar sus propias decisiones.

Elaine Showalter, en su libro sobre literatura femenina *A Literature of their Own* distingue tres grandes fases dentro de la literatura femenina inglesa. La primera fase sería la de imitación de las formas establecidas por la tradición dominante; una interiorización de sus normas artísticas y de sus visiones de los roles sociales, y una tímida y solapada crítica contra esas visiones. En segundo lugar, hay una fase de protesta abierta y explícita contra esas normas y valores, y una reivindicación de los derechos y los valores de la minoría oprimida. Finalmente, llegó a la historia literaria femenina la fase de autodescubrimiento, de búsqueda de la propia identidad. Showalter propone tres nombres para designar a las escritoras de estas tres fases: Literatura Femenina (*Feminine*), Feminista (*Feminist*), y "de mujeres" (*Female*), aunque, por supuesto, las fases se solapan.

Pues bien, aunque Showalter se refiere a la tradición inglesa, su tipología es fácilmente aplicable a la tradición literaria femenina norteamericana. La fase femenina habría sido la de las predecesoras en la literatura norteamericana del siglo XIX: las autoras de 'best-sellers' Louisa May Alcott, Susan Warner o Harriet Beecher Stowe, que, si bien escribieron ficción antisurreccionista³⁸, era un tipo de novela que idealizaba los valores de la mujer virtuosa, decorosa y hogareña, en su esfera doméstica. La fase feminista, sería, pues, la que nos ocupa en este tema, la que va de 1880 a 1930; escritoras que tenían un alto sentido de pertenencia a una hermandad de mujeres. Algunas escritoras feministas, como Lady Florence Dixie en Inglaterra y Charlotte Perkins Gilman en los Estados Unidos llegaron incluso a imaginar utopías feministas, mundos gobernados por mujeres, como *Gloriana* (1890), la mujer política por excelencia de Dixie, revoluciones feministas, y nacimientos de vírgenes. En *Herland* Perkins Gilman imaginó una utopía de Amazonas en la que las mujeres se reproducían de forma espontánea en una meritocracia maternal.

Pero aparte de estas fantasías utópicas, las mujeres empezaron a explorar la experiencia femenina y a exponer actitudes patriarcales no de forma solapada, sino abierta y directa. Surgió un nuevo género realista, que se ha llegado a llamar "regionalismo femenino" (Elliott 590) en el que algunas escritoras presentaban relaciones tumultuosas entre hombres y mujeres, problemas del matrimonio desde el punto de vista de la mujer, experiencias y derechos sexuales, o visiones alternativas sobre la maternidad. El matrimonio, destino de toda novela decimonónica, y la resolución de todos sus problemas y, supuestamente, los de la heroína, se convierte ahora en el origen de la narrativa y de todos los problemas de aquella. A partir de los años 1890, la "new woman" llenó de fuerza e inspiración a las novelas y relatos de Kate Chopin, Alice James, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Ellen Glasgow, y Willa Cather.

Estas nuevas mujeres escritoras que rechazaron la domesticidad, entraron en los círculos literarios bajo la rúbrica del "Regionalismo" o "Color Local". Hasta que la crítica feminista revalorizó a estos nombres, Sarah Orne Jewett y Mary Wilkins Freeman eran consideradas las cronistas de una Nueva Inglaterra decadente; Ellen

³⁸ Probable error de tipeo del original, posiblemente debería decir anti-secesionista.

Glasgow del Sur virginiano, Willa Cather de la Nebraska de los pioneros, y Chopin de la Louisiana criolla francesa. Y lo eran, al menos aparentemente. Pero, bajo la cubierta del regionalismo estas mujeres exploraron el territorio de las vidas de las mujeres, y la geografía de la mente femenina. La premisa que defendían a través de sus obras era que la mujer sólo puede estar en posesión de su propia vida si es también poseedora de su mente. Sabían que el mito de la "mujer perfecta" había sido creado por el patriarcado para suprimir la consciencia y la ambición femeninas, y así, en su ficción iconoclasta, censuraban el 'status quo' y los valores que servían para mantenerlo. Y lo hicieron buscando nuevas formas y estructuras que fueran adecuadas para la mentalidad de la "nueva mujer", y que se alejaran del *bildungsroman* masculino urbano, industrial o científico.

Kate Chopin y Charlotte Perkins Gilman

El *bildungsroman*, o novela de aprendizaje, se define como una novela que relata la juventud de un protagonista sensible que intenta aprender la naturaleza del mundo, descubrir su significado, y adquirir una filosofía de la vida y del arte de vivir. Pero, mientras que el *bildungsroman* masculino traza el aprendizaje moral e intelectual del héroe, y su adquisición de una filosofía de la vida, el *bildungsroman* femenino suele ser sobre un despertar a las limitaciones agobiantes que rodean a la mujer. Las protagonistas de lo que se ha dado en llamar "Novelas del Despertar", tan comunes entre las nuevas mujeres, tienen que encontrarse a sí mismas en un mundo definido por el amor y el matrimonio, y todas ellas emprenden un viaje hacia el interior; hacia un mejor autoconocimiento, que les revela la disparidad entre ese nuevo Yo que han descubierto, y la naturaleza del mundo exterior.

*The Awakening*³⁹, de Kate Chopin (1851-1904), encaja perfectamente en este modelo de novelas del despertar, ya que constituye una franca exploración de cómo una mujer de finales del siglo XIX despierta a las limitaciones de su vida e inicia una transformación en la que intenta alcanzar la independencia sexual y emocional. Casada con un hombre de negocios bastante mayor que ella, la protagonista, Edna Pontellier "despierta" al hecho de que no está viviendo para sí misma, sino para obedecer a los roles sociales de esposa y madre dictados por la época y la clase social. Inspirada por la atmósfera sensual de la Costa del Golfo durante unas vacaciones de verano y por su encantamiento con Robert Lebrun, un joven sensible y encantador, Edna gradualmente deja de atender sus deberes como dama de la burguesía de Nueva Orleans y al final abandona el hogar conyugal para mudarse a una casa propia. O, por decirlo de otra manera, deja de ser 'Mrs. Pontellier' para empezar a ser 'Edna'. A medida que el deseo sexual de Edna comienza a expresarse, también se despierta su deseo de autoexpresión artística. La música y la pintura se le aparecen como una buena forma de explorar la represión y la opresión. Pero ella misma debe descubrir su potencial, que lleva tantos años escondido bajo un mero disfrute del arte, socialmente aceptable. Así, el creciente deseo de Edna de pintar no es sólo un deseo de escapar del apabullante tedio que impregna su pequeña sociedad; es también un deseo de expresar una percepción distinta del Yo, en un medio libre de las inscripciones verbales de la ideología.

Volcada en su nueva faceta de artista, Edna sueña con el regreso de su amado Robert, que se fue a México para huir de ella, mientras tiene un affair extramatrimonial con el seductor Alcée Arobin. Tras su reencuentro con Robert, Edna comprende que no hay posibilidad para la mujer de alcanzar la autonomía que ansía, y acude a buscar

³⁹ *El despertar*.

consuelo al lugar donde se sintió libre por primera vez: el mar. Allí pondrá fin a su vida, dejándose abrazar por las aguas del Golfo.

La publicación de *The Awakening*, en 1899, fue un auténtico escándalo. Y es que aunque la "new woman" de finales del siglo XIX que exigía igualdad social, económica y política ya era un tema corriente en las discusiones y en la ficción de la época, el retrato de una mujer tan sensual e impenitente como Edna Pontellier era más de lo que los críticos podían permitirse pasar. Kate Chopin, una viuda de 33 años con 6 hijos, ya era conocida por ser independiente, fumar, y coquetear con Albery Sampite. Sacó a flote el negocio de su marido, hizo dinero, y después regresó a Nueva Orleans para convertirse en escritora. A los 39 años publicó por primera vez sus relatos, sobre mujeres independientes y rebeldes, y durante su corta vida como escritora (poco más de diez años), escribió dos novelas, más de 150 relatos y sketches, bastante poesía, reseñas y crítica literaria. Desde el comienzo de su carrera, sus relatos fueron estudios sobre la emancipación femenina. Estilísticamente, además, eran relatos más avanzados y vanguardistas que los relatos escritos por otras mujeres de la época, y es que Chopin bebió de las fuentes de naturalistas como Zola o Howells, y, sobre todo, de los relatos "directos y sencillos" de Maupassant, al que definió como "un hombre que ha escapado de la tradición y la autoridad, que se ha metido dentro de sí mismo y ha mirado hacia la vida a través de su propio ser y con sus propios ojos". En todo caso, *The Awakening* fue descrito como "veneno trivial y sórdido", "esencialmente vulgar" y "enfermizamente introspectivo y de sentimientos mórbidos". Chopin se sintió herida por estas críticas y por el ostracismo social que le acarrearón, y no volvió a publicar ninguna otra novela: como en tantas otras ocasiones, la autora había sido castigada por el comportamiento de su heroína.

A lo largo de la historia de la novela, la muerte siempre ha sido un bastión de la ficción amorosa, repartida no sólo entre las culpables de crímenes extramaritales flagrantes, sino entre las heroínas que pretendían salir de la pasividad. Ya en 1791 y 1797, dos de las primeras novelistas americanas, Susanna Rowson y Hannah Foster utilizaron la extendida fascinación popular por "los fatales efectos de la seducción" en sus novelas *Charlotte Temple* y *The Coquette*, con las que lograron excitar a su audiencia, a la vez que servían en bandeja la necesaria catarsis de compasión por la muerte de las heroínas. En estas novelas la joven ingenua, desviada hacia el mal camino por el aburrimiento que le producen los pretendientes socialmente aceptables y su vida de sofocante rutina, se escapa con un galán hacia una nueva vida que promete ser emocionante, para encontrarse después arruinada y castigada con la muerte, bien por suicidio, o bien al parir un hijo ilegítimo consecuencia de esos amores ilícitos. Esta fórmula se repite no sólo en las novelas de escritoras poco conocidas de los siglos XVIII y XIX, sino también en las de varias escritoras canonizadas. La necesidad de impulsar a una heroína hacia aspiraciones más humanas conduce, con frecuencia, a desenlaces tan trágicos como inesperados. Y, habiendo dicho esto, nos encontramos ante la eterna pregunta: ¿acaso el escape de tradiciones confinadoras sólo puede ser la muerte?. De hecho, frecuentemente se compara a *The Awakening* con *Madame Bovary* por la similitud del tema. Ya en 1899, cuando se publicó, Willa Cather reseñó el libro para Pittsburgh Leader la denominó "la Bovary Criolla".

Pero, mientras que muchos lectores han visto el muy debatido suicidio de Edna como el castigo decimonónico por la transgresión femenina contra la moralidad, las más recientes lecturas feministas lo consideran un abrazo heroico y transcendentalista con la independencia, y una simbólica resurrección hacia el mito. A partir de los años 70, Edna empezó a ser leída no como una mujer egoísta e inmoral, sino como una persona inmersa en un momento histórico específico, y con unos rasgos personales que

influirían en el curso de su vida y su muerte. Algo que en el siglo XIX era impensable en una mujer que abdica de sus responsabilidades domésticas en favor de sus propias aspiraciones y necesidades. Es decir, la crítica feminista ve esta conclusión como una forma de escapar del cliché por el cual las mujeres que transgredían las normas sociales debían ser castigadas con la muerte (Emma Bovary, Tess, Lily Bart en *The House of Mirth*, de Edith Wharton, Maggie Tulliver, Anna Karenina...). Así leído, el final sería una experiencia transcendente en la que Edna alcanza la reconciliación consigo misma, y no como el poder de la sociedad contra la rebeldía femenina.

Obviamente, el mar es un elemento esencial de la imaginería de la novela, y una fuerza dominante en la experiencia de Edna. La metáfora central para expresar la lucha por la libertad en *The Awakening* es nadar en el mar. Edna aprende a nadar durante su estancia veraniega en el Golfo y poco a poco supera su miedo al agua. Durante el primer baño nocturno de la novela, ya vemos evidentes signos de este simbolismo: "She wanted to swim far out, where no woman had swum before... As she swam she seemed to be reaching out for the unlimited in which to lose herself"⁴⁰ (Chopin 46, 47). Además, el momento que podríamos catalogar de epifánico, tiene lugar en la playa, porque, nos dice la narradora, "The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation"⁴¹ (32). Es la voz del mar, entonces, la que en este brevísimo capítulo VI le revela a Edna "her position in the universe as a human being, and... her relations as an individual to the world within and about her"⁴² (31-32). Una carga demasiado pesada, quizás, para descender sobre el alma de una joven mujer de 28 años, porque, continua la narradora, implica más sabiduría "than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman"⁴³ (32).

Evidentemente, muchas novelas escritas por mujeres en el siglo XIX y XX tienen configuraciones metafóricas comunes en torno a espacios, especialmente la habitación, la casa, la tierra y el mar. Más concretamente la oposición dormitorio o casa / mar es un principio estructurador de mucha ficción femenina. La habitación a menudo se utiliza como metáfora del confinamiento físico y psicológico al que se ven sometidas las mujeres. En ninguna obra femenina se ve tan clara esta metáfora como en *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). El tema de este relato es la crítica a lo que se llamaba "confinamiento solitario", una práctica que se creía positiva para el paciente, pero que en realidad no hacía sino incrementar su ansiedad y que, a menudo, llegaba a provocar el suicidio. Gilman narra la patética historia de una mujer que sufre depresión postparto y es encerrada, por prescripción de su marido médico, en una habitación empapelada en amarillo, con la prohibición de usar papel y pluma, que, según él, sólo provocarían más excitación. La siniestra implicación es que el deseo de escribir en una mujer es anormal, y puede destruir sus tendencias "naturales" hacia la domesticidad y la maternidad. La mujer artista es, por tanto, algo abominable. La cura de reposo y reclusión es, por descontado, peor que la enfermedad, y el estado mental de la enferma empeora progresivamente. En sus delirios claustrofóbicos, la narradora tiene visiones de una mujer encerrada tras el papel amarillo

⁴⁰ "Quería nadar muy lejos, hasta donde ninguna mujer había nadado antes ... Mientras nadaba parecía esforzarse por alcanzar lo infinito para perderse allí".

⁴¹ "La voz del mar es seductora; no cesa nunca, susurrando, clamando, murmurando, invitando al alma a vagar por un momento en abismos de soledad; a perderse en laberintos de autocontemplación".

⁴² "(...) su posición como ser humano en el universo, y... sus relaciones como individuo con el mundo interior y exterior".

⁴³ "(...) de la que usualmente el Espíritu Santo se complace en conceder a cualquier mujer".

que cubre la pared, y que se desliza desesperadamente de un extremo a otro, intentando encontrar una fisura por la que escapar.

El resto de la ficción de Gilman tiene un programa concreto, y presupone que una sociedad reestructurada puede aliviar y hasta eliminar el dolor psíquico de la mujer. Sus relatos "When I was a Witch", "If I Were a Man", "The Cottagette", o "Turned", además de su novela utópica *Herland* (1915) muestran las posibilidades y los buenos resultados obtenidos cuando se modifican ciertos ambientes domésticos (cocinas y guarderías, por ejemplo), o cuando se mejoran las relaciones interpersonales, y las posibilidades laborales para ambos sexos.

Siguiendo con la metáfora de la confinación, encontramos en el polo opuesto la sensación de espacio y libertad, representado en los espacios abiertos y en el mar. Los "sentimientos oceánicos" es una metáfora con bases religiosas, psicológicas, y literarias. Se utiliza para expresar la sensación de libertad y de desprendimiento del cuerpo o de la materia, y de la aprehensión de la unicidad universal que a menudo se experimenta en los mares abiertos. Y ya desde épocas antiguas los poetas nos han ofrecido narraciones de esta experiencia, a menudo de boca de marineros que se hacían a la mar. Es decir, si el reconocimiento implícito de las restricciones y el confinamiento social se expresa a través de metáforas de reclusión; la sensación de un Yo existente más allá de esas restricciones se expresa en mucha ficción femenina, y, desde luego en *The Awakening*, a través de metáforas de fluidez y escape de esas fronteras. No es casualidad que Edna Pontellier sólo es feliz cuando está en la costa, y que, al final del verano, cuando regresa al hogar conyugal en la ciudad siente que le falta la respiración; manifiesta deseos de destruir todos los objetos a su alrededor (de hecho rompe un jarrón en pedazos), y todo lo que ve en torno a su hogar le parece "parte y parcela de un mundo extraño que ahora era su antagonista". El Matrimonio, para las mujeres creativas de *The Awakening* y *The Yellow Wallpaper* es un encierro cada vez más sofocante. Por eso las habitaciones, las casas, y las fronteras son importantes en los argumentos de ambas obras, como metáforas de la manera en que la sociedad rehusa dejar a las mujeres ir más allá de la "habitación" cultural y convencional del matrimonio y la maternidad (no olvidemos a Nora, de *Casa de Muñecas*, de Ibsen).

Lógicamente, por tanto, el último baño de Edna Pontellier en el mar es fácilmente interpretable como el traspaso de ese umbral, de esa frontera elevada por la cultura y por el discurso; es un acto que metafóricamente disuelve la construcción social y lingüística del Yo. De ahí que las interpretaciones más líricas y metafísicas consideren que Edna entra en relación amorosa con el sol y el mar, los factores primigenios elementales, y obtiene la plenitud con el No-Yo Emersoniano, con la Naturaleza, con el Universo. Edna sólo puede pensar una manera de eludir una sociedad que sigue intentando colocarla en su lugar doméstico apropiado, y esta es su muy debatido suicidio. Si vemos su último baño como una simple acción realista, tenderemos a desaprobársela, o a verla como una derrota, una regresión cobarde, y así lo ha interpretado Elaine Showalter. Es posible, sin embargo, especular que, en términos míticos, Edna nada no hacia su muerte, sino hacia su vida verdadera, hacia su propia visión, hacia la imaginación abierta de su infancia. De hecho, Edna nunca acaba inmovilizada ni en un estado premortal desagradable, como Madame Bovary o Lily Barth, sino que siempre está moviéndose, nadando, cuando la vemos por última vez, nunca se detiene a que le llegue la muerte. Es lógico, en términos realistas, pensar que el agotamiento la sobrevendrá y se ahogará, sin embargo, Chopin está decidida a regenerar a Edna a través del mito; a enviarla a un Edén imaginario en el que las escenas de su infancia que la reconfortan; al paraíso preadolescente; al yo presexual. Como nos revelan las últimas palabras de Chopin, Edna nada hacia lo eterno, lo paradisíaco:

*Se looked into the distance, and the old terror flamed up for an instant, then sank again. Edna heard her father's voice and her sister Margaret's..... There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air*⁴⁴ (137).

Finalmente, recordaremos que en su discusión del "Complejo de Ofelia", el fenomenólogo Gaston Bachelard traza las conexiones simbólicas entre mujer, agua y muerte. Ahogarse, nos explica Bachelard refiriéndose a la muerte de la Ofelia de Shakespeare, siempre ha estado relacionado con lo femenino, con la fluidez femenina, en contraposición a la aridez masculina. Ahogarse se convierte en la muerte verdaderamente femenina en los dramas de la literatura y de la vida; un tipo de muerte que es una preciosa inmersión dentro del elemento femenino. "El agua es símbolo profundo y orgánico de la mujer líquida cuyos ojos se inundan de lágrimas con tanta facilidad, como también su cuerpo es el depósito de sangre, líquido amniótico, y leche". Pero para entender mejor *The Awakening* vamos a tratar de situarlo dentro de la tradición a la que pertenece, porque es una novela que recibe la influencia de tres tradiciones sucesivas: El sentimentalismo doméstico, Los escritores de "color local" de la postguerra, y Las "new women" escritoras, o feministas del final del XIX.

1) La cultura americana femenina de los años 1850 y 60, llamada por algún historiador "el mundo femenino de amor y de ritual" se definía por la veneración de la maternidad, por las intensas relaciones madre-hija, y por íntimas relaciones de amistad entre mujeres. La "novela sentimental" femenina celebraba las instituciones matriarcales e idealizaba el período de feliz unión entre madre e hijo, y estaba colmada de artefactos, espacios e imágenes de la cultura americana doméstica del siglo XIX: la cocina, siempre acogedora con su desgastada silla mecedora; el jardín Edénico de la madre, lleno de flores y abejas que van a la miel, y el pájaro cantor enjaulado, que representa a la mujer creativa en su esfera doméstica. La satisfacción sexual parecía llegar sólo amamantando a los bebés, y las hermandades literarias exclusivamente femeninas eran la respuesta a los "clubs" a los que huían los maridos bajo cualquier excusa. Retazos de este espíritu aparecen en la figura de Madame Ratignolle, la íntima amiga de Edna, que es descrita en la novela como "mother-woman": "Eran mujeres que idolatraban a sus hijos, que veneraban a sus maridos y que consideraban un privilegio sagrado poder desaparecer como seres individuales y crecer alas como ángeles de la guarda". Es Adèle Ratignolle la que, instantes después de parir a su cuarto hijo, e intuyendo que Edna ha elegido otro tipo de vida, le susurra: "Think of the children, Edna. Oh think of the children! remember them!"⁴⁵ (132).

2) Tras la Guerra Civil el mundo homosocial de la cultura femenina empezó a disolverse, a medida que las mujeres iban teniendo acceso a la educación, el trabajo y la política. Las escritoras de color local que empezaron a publicar historias sobre la vida regional americana en los 70 y 80 se consideraban hijas de padres, no solo de madres, literarios. La gran diferencia entre estas escritoras y sus predecesoras es que se empieza a considerar el "egoísmo", es decir, la habilidad de anteponer las ambiciones literarias a los quehaceres domésticos. Los años 70 y 80 fueron "una época de solteras" con estilos de vida solitarios e individualistas. Estas escritoras escribían sobre los conflictos entre

⁴⁴ "Miró a lo lejos, y el viejo terror se alzó de nuevo por un instante, luego volvió a desplomarse. Edna escuchó las voces de su padre y su hermana Margaret... Había un zumbido de abejas, y el aroma almizclado de las clavelinas llenaba el aire".

⁴⁵ "Piensa en los niños, Edna. ¡Oh piensa en los niños! ¡Recuérdalos!".

maternidad y creatividad literaria, llegando a la conclusión de que la realización literaria exigía el sacrificio de los impulsos maternos. También las escritoras de color local impregnan sus imágenes tradicionales con significados míticos. Así, en sus historias, el jardín materno se convierte en el santuario paradisíaco, el pájaro enjaulado se convierte en una garza real blanca, o heroína de la naturaleza; la casa se hace emblema del cuerpo femenino, siendo la cocina el vientre; y los utensilios domésticos son ahora objetos totémicos. Esta influencia aparece en *The Awakening* en la figura de la mujer artista Mmelle Reisz, soltera e independiente, y en el despertar de Edna al mundo del arte. Madame Ratignole y Mademoiselle Reisz representan los dos roles alternativos de la mujer-madre o la mujer-artista, pero también sugieren diferentes desenlaces para la novela. La historia de Adèle sugiere que Edna abandonará su rebelión, regresará a su matrimonio, tendrá otro bebé, y poco a poco valorará y llegará a amar a su marido (este es el final de muchas novelas sentimentales del siglo XIX). La historia de Mmelle Reisz sugiere que Edna perderá su belleza y su encanto, su marido y sus hijos, y lo habrá sacrificado todo por su arte y su orgullo. Chopin rechaza estas dos conclusiones cerradas y se escapa de las tradiciones literarias que representan, al ofrecernos ese final abierto a todo tipo de interpretaciones y opiniones.

3) La "new woman" escritora de los 90 ya no anhelaba los lazos femeninos ni los santuarios del pasado. Producto del escepticismo Darwiniano y de la sofisticación estética, tenían una relación ambigua e incluso hostil con la cultura femenina que les precedió. También sus actitudes hacia la sexualidad femenina eran revolucionarias, y exigían libertad e innovación en la forma y en el contenido. Cambiaron la novela realista en tres partes sobre el cortejo y el matrimonio, por largos interludios a los que denominaban "fantasías", "alegorías", "monocromos", o "sueños". Estas narrativas impresionistas eran intentos de explorar la consciencia femenina, la "terra incognita" que de sí misma sólo conocía la escritora.

Vemos cómo la evolución literaria de Kate Chopin la llevó por estas tres fases de la cultura y de la escritura femenina americana. Nacida en 1850, creció con los best-sellers de las sentimentalistas americanas e inglesas, y también tomó como modelos literarios a coloristas locales como Sarah Orne Jewett y Mary Wilkins Freeman que habían escrito historias sobre la soledad y la frustración femeninas. Pero enseguida se lanzó a buscar otros modelos más ambiciosos. Sus gustos literarios no eran precisamente provincianos: leía a Darwin, a Spencer, a Aristófanes, a Flaubert, a Whitman, a Ibsen y a Maupassant. Identificándose con las New Women, Chopin simplemente intentó plasmar, a su modo y con su propia voz, esa "terra incognita" de la vida interior de una mujer, con todo el cúmulo de dudas, miedos, confusiones y ambigüedades. Además Edna rechaza el "imperio de la madre" y el mundo de sororidad de la cultura femenina al ser presentada sin madre ni hijas, e incluso al rehusar asistir a la boda de su hermana. Para una generación que había crecido leyendo *Little Women* (la novela de Louisa May Alcott), esto era realmente chocante. Formalmente, la novela también se aleja de las técnicas realistas hacia un ritmo impresionista de epifanías y cortes bruscos. Chopin abandona los títulos para cada capítulo y escribe 39 capítulos numerados de longitud muy desigual. Los capítulos se mantienen unidos por su constante enfoque en la consciencia de Edna, y por las imágenes y los motivos que se repiten: la música, el mar, las sombras, nadar, los amantes, y nacer.

Una imagen que me gustaría comentar es la del hombre desnudo. Durante una *soirée* musical en casa de Mmelle Reisz, una de las piezas que interpreta la pianista y que Edna titula "Solitude", evoca en su mente la imagen de un hombre desnudo en la

orilla del mar. Esta imagen del hombre desnudo, sugiere la solitaria angustia espiritual del hombre en su búsqueda metafísica del autoconocimiento, y aparece en claro contraste con el carácter sociable de mujeres y niños que aparecen en otras de sus "visiones". Estas imágenes mentales son las tradicionales creaciones de la ideología, que presentan al hombre como el pensador solitario, mientras que la mujer se le aparece como el elemento social y relacional. Es, pues interesante, que su comportamiento antes de su último baño marino recrea esta imagen del hombre desnudo junto al mar:

*... for the first time in her life she stood naked in the open air, at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her. How strange and awful it seemed to stand naked under the sky! how delicious! She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known*⁴⁶ (136).

Es decir, Edna se ha atribuido el rol del filósofo y ha rechazado los roles femeninos prescritos por la sociedad. Pero esto es sólo la culminación de toda una serie de reacciones fóbicas hacia el papel tradicional de esposa y madre. Un ejemplo es el capítulo en que Edna no puede resistir cuando su amiga la reclama durante el acto más femenino posible: parir un hijo, y tiene que abandonar la habitación pues odia ver a la mujer sufriendo. Más chocante todavía resulta uno de los últimos párrafos de la novela, cuando Edna se encamina hacia la playa para darse su último baño, que describe un sentimiento antimaternal absolutamente repulsivo para la época: "The children appeared before her like antagonists who had overcome her; who had overpowered and sought to drag her into the soul's slavery for the rest of her days"⁴⁷ (136).

Según Annis Pratt, la última fase de los viajes femeninos hacia el renacer es la aparición de personalidades transformadas, andróginas y poderosas de las mujeres que al principio eran perfectamente sumisas y complacientes con la sociedad; y por lo tanto, con frecuencia terminan con el castigo a la mujer buscadora, o su liberación, según leamos ese final, por su éxito en este peligroso y revolucionario viaje hacia su interior. Esta Edna transformada y andrógina sería la que se baña desnuda, emulando al hombre de sus visiones, y ya liberada de pudores y miedos se lanza a disfrutar del íntimo y sensual abrazo del mar. Y los lectores nos quedamos con el consuelo de que, para Edna Pontellier, sí ha merecido la pena despertar. Así se lo había dicho al Dr. Mandelet:

*"Yes"... "The years that are gone seem like dreams -if one might go on sleeping and dreaming- but to wake up and find -oh well! perhaps it is better to wake up after all, even to suffer, rather than to remain a dupe to illusions all one's life"*⁴⁸ (133).

Bibliografía

Albinski, Nan Bowman, *Women's Utopias in British and American Fiction*. London: Routledge, 1988.

Amons, Elizabeth. *Conflicting Stories: American Women Writers at the turn of the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

⁴⁶ "...por primera vez en su vida se irguió desnuda al aire libre, a merced del sol, de los golpes de la brisa, y de las olas que la invitaban. ¡Qué extraño y horroroso parecía estar de pie desnuda bajo el cielo! ¡Qué delicioso! Se sentía como una recién nacida, abriendo sus ojos en un mundo familiar que no conocía."

⁴⁷ "Los niños aparecían frente a ella como antagonistas que la habían vencido; que la habían dominado y tratado de hundirla en una esclavitud del alma por el resto de sus días".

⁴⁸ "Sí"... "Los años que pasaron parecen sueños –si uno pudiera continuar durmiendo y soñando- pero despertarse y encontrar –oh bueno! Tal vez sea mejor despertar después de todo, aún al sufrimiento, en lugar de seguir siendo víctima de ilusiones toda su vida".

Literatura Norteamericana

- Ardis, Anne, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. London: Rutgers, 1990.
- Bachelard, Gaston, *El Agua y los sueños*. Mexico: Fondo de Cultura económica, 1978 (1942).
- Baym, Nina. *Woman's Fiction: a Guide to Novels by and about Women in America*. Urbana: U. of Illinois Press, 1993.
- Bercovitch, Sacvan, *The Cambridge History of American Literature*. Vol. III. Cambridge University Press, 1996.
- Bloom, Harold (ed.). *Kate Chopin*. New York: Chelsea, 1987.
- Bronfen, Elizabeth. *Over her dead body: Death, Femininity and the Aesthetic*. London: Routledge, 1994.
- Calder, Jenny, *Women and Marriage in Victorian Fiction*. Thames & Hudson, 1976.
- Chopin, Kate. *The Awakening* (ed. Nancy A. Walker). New York: St. Martin's Press, 1993.
- Conn, Peter, *Literatura Norteamericana* (trad. Carmen Franci). Cambridge University Press, 1998.
- Cunliffe, Marcus. *The Literature of the United States*. London: Penguin, 1954.
- Davidson, Cathy and Linda Wagner-Martin (eds.) *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. New York: Oxford U. Press, 1995.
- Delbanco, Andrew. *Required Reading: Why Our American Classics Matter Now*. New York: Farrar, 1997.
- Elliott, Emory (ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988.
- (ed.) *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia U. Press, 1991.
- Ford, Boris (ed.) *American Literature: a Guide for Readers. The New Pelikan Guide to English Literature, Vol. 9*. London: Pelican Books, 1984.
- Gilbert, Sandra. & Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale U. Press, 1979.
- (eds.) *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: Norton, 1985.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Horner, Avril. *Landscapes of Desire: Metaphors in Modern Women's Fiction*. New York: Harvester, 1990.
- Lee, Brian. *American Fiction 1865-1940*. Longman, 1987.
- Martin, Wendy (ed.) *New Essays on The Awakening*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Pérez Gállego, Cándido. *Literatura Norteamericana: una visión crítica*. Madrid: Palas Atenea, 1992.
- *Historia de la Literatura Norteamericana*. Madrid: Taurus, 1988.
- Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press, 1982.
- Ruland, Richard. and Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism*. London: Penguin, 1991.
- Segal, Naomi. *The adulteress' Child: Authorship and Desire in the 19th Century Novel*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Shaw, Marion (ed.) *An Introduction to Women's Writing*. Prentice Hall, 1998.
- Showalter, Elaine. *Sister's choice: Tradition and change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- *A Literature of their Own*. London: Virago, 1973.

Literatura Norteamericana

Spiller, Robert. *Literary History of the United States (3 vols)*. New York: MacMillan, 1967.
Walker, Marshall. *The Literature of the United States of America*. London: Macmilan, 1983.
Wharton, Edith, *The House of Mirth* (ed. Shari Benstock). New York: St. Martin's Press, 1994.

El relato en la narrativa femenina anglosajona finisecular (1880-1895): George Egerton, Kate Chopin y Charlotte Perkins Gilman⁴⁹

Carmen Bretones Martínez

Durante la mayor parte del siglo diecinueve la novela fue el medio predominante en la prosa, pero en las décadas de 1880 y 1890 el relato se volvió crecientemente popular. Las escritoras estuvieron en el corazón de este desarrollo y lo consideraron una forma propicia y liberadora.⁵⁰

Stephanie Forward, en la introducción a su colección de relatos escritos por mujeres durante las décadas de 1880 y 1890, titulado *Dreams, Visions and Realities*, realiza un breve análisis de la importancia que el relato adquirió durante estos años, así como de la decisiva aportación de las escritoras de la época a su desarrollo. El número de historias cortas que se publicaron durante estos años y la calidad de muchas de ellas confirman que, efectivamente, esta forma literaria se convirtió en el gran descubrimiento de muchos de los escritores del final de siglo y que las mujeres fueron las que lo utilizaron con mayor profusión y especial maestría.

El objetivo del presente artículo va a consistir en desentrañar cuáles fueron las causas de este interés por parte de escritoras finiseculares en lengua inglesa, como fueron el caso de la británica George Egerton (1859-1945) o las norteamericanas Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) y Kate Chopin (1850-1904). Para ello, me dispongo a realizar un análisis que compare los rasgos distintivos del relato con los intereses sociales, culturales y literarios de estas artistas, que pertenecieron a los movimientos de vanguardia del momento, profundizando en la posible relación existente entre la propia naturaleza del relato y la creatividad femenina.

Para abordar este estudio es necesario enfrentarse previamente a un problema de compleja solución como es la propia definición del término «relato». Numerosos han sido los teóricos que han intentado concretar y consensuar las características propias y distintivas del género sin llegar a una conclusión definitiva, pues como afirma Walter Allen en su trabajo *The Short Story in English*: «Estamos en un ámbito donde una definición estricta es difícilmente posible»⁵¹. La dificultad del problema radica no sólo en la definición de su naturaleza sino en el estudio de su propia génesis y evolución.

El nacimiento del relato moderno se produjo durante la segunda mitad del siglo XIX de la mano de grandes maestros de la Literatura Universal, sobre todo de origen francés, ruso y norteamericano, como fueron Zola, Flaubert, Dostoievski, Hawthorne o Edgar Allan Poe, y algunos escritores de la generación posterior, como Chejov y, sobre todo, Guy de Maupassant. Los investigadores contemporáneos coinciden en señalar que esta nueva forma presenta una realidad literaria distinta, a pesar de sus convergencias, muchas de ellas heredadas, con otros géneros literarios. Sin embargo, la mayoría de esos investigadores no se ponen de acuerdo a la hora de precisar cuáles son los orígenes del relato y cuál ha sido su proceso de evolución. Para algunos, como John Bayley, la génesis del relato se encuentra en la poesía y en las leyendas de la época romántica; otros, como Walter Allen, la sitúan en los romances de Walter Scott, otros defienden que el origen del relato se encuentra en los cuentos medievales del *Decameron* de Boccaccio; e incluso hay quien lo remonta a las parábolas del Antiguo Testamento y

⁴⁹ Revista *Clepsydra*, 13; marzo 2015, pp. 79-95; ISSN: 1579-7902. Traducción de las citas originales en inglés de Patricia L. Lozano, para la Cátedra de Literatura Norteamericana, Septiembre de 2018.

⁵⁰ S. Forward, *Dreams, Visions and Realities*. Birmingham: University of Birmingham, 2003, p. xi.

⁵¹ W. Allen, *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 21.

hasta a las historias contadas por la tradición oral⁵². Sea como fuere, lo cierto es que este nuevo género combina rasgos propios de la literatura moderna con otros más tradicionales heredados de géneros tan dispares como la poesía, el cuento, la parábola, la fábula o la novela.

Si el estudio acerca de la génesis y evolución del relato es una tarea compleja no lo es menos la labor de precisar las constantes semánticas y retóricas que lo definen y distinguen como un género literario propio e independiente. De hecho, diferentes opiniones y posiciones han enfrentado a numerosos intelectuales y escritores en las últimas décadas los cuales, sin embargo, no han cejado en su empeño hasta alcanzar ciertas conclusiones que puedan resultar más o menos prescriptivas.

En primer lugar y, por obvio que pueda parecer, nos encontramos ante una forma literaria breve y en este punto no existe controversia alguna. Es más, para algunos teóricos, ésta es la única característica estrictamente definitoria del género. Este es el caso de Valerie Shaw, Norman Friedman y Allan H. Pasco que definen el relato, simplemente, como una pieza narrativa artística y de extensión reducida⁵³. La brevedad de esta forma literaria en su versión moderna resultó ser, precisamente, una de las principales causas de su nacimiento durante la segunda mitad del xix y, sobre todo, de la popularidad que alcanzó unas décadas después. La velocidad del mundo urbano finisecular favoreció su lectura por parte de un público cada vez más numeroso, gracias a unos mayores índices de educación, pero también muy ocupado. De hecho, estas historias cortas se podían leer en el tren o en el tranvía mientras la gente accedía a sus trabajos o durante el escaso tiempo libre del que disfrutaban. Su distribución y comercialización también resultaba más fácil gracias a las mejoras de los transportes y de la red de carreteras en los principales países occidentales. En Gran Bretaña, la *short story* comenzó a publicarse en la prensa lo que favoreció su accesibilidad al lector y, consecuentemente, el número de producciones incrementó⁵⁴. Así lo veía la escritora e intelectual de la época Mrs. H.R. Haweis:

Me parece, dado que la tendencia de la forma literaria moderna va en la dirección de la condensación, de la brevedad (...) que los libros extensos están dando lugar a los libros cortos, los libros cortos se están volviendo más cortos y más pequeños en todos los sentidos pero (...) como las Obras, ese querido y anticuado estándar, las perspectivas del periodismo, de la prensa diaria y mensual, son muy brillantes. Como los lectores dependen cada vez más de los periódicos, por lo tanto los periódicos están formando el gusto del público e impulsando el progreso del público (...) es una cuestión de tiempo⁵⁵.

Observamos así, como escritores británicos de muy diversa índole reconocieron rápidamente las grandes ventajas literarias y económicas que el nuevo género les ofrecía y, por ello, comenzaron a imitar a sus homólogos franceses, americanos y rusos.

Junto con la brevedad, los investigadores señalan otras características que, sin ser obligatorias, sí que resultan comunes en la mayoría de relatos y que, por tanto,

⁵² J. Bayley, *The Short Story. Henry James to Elizabeth Bowen*. Brighton: The Harvester Press, 1988 y W. Allen, *op. cit.*

⁵³ V. Shaw, *The Short Story. A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Longman, 1983, N. Friedman, «Recent short story theories: Problems in definition», en S. Lohafer (ed.), *Short Story Theory in Crossroads*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, pp. 13-31, y A. Pasco, «On defining short stories». *New Literary History*, vol. 22, núm. 2 (1991), pp. 409-424.

⁵⁴ El término *short story* fue utilizado por primera vez por el escritor norteamericano Brander Matthew (1852-1929) en un artículo publicado en *The Saturday Review* en 1884. A partir de entonces su uso se extendió para las historias cortas publicadas por autores anglosajones.

⁵⁵ H.R. Haweis, «Women as writers», en *Words to Women: Addresses and Essays*. Londres: Burnet & Isbister, 1900, p. 69.

pueden considerarse como definitorias del género literario. Para algunos teóricos dos de estas características distintivas son su intensidad y capacidad evocadora. Así lo sugieren Francine Prose y Suzanne Ferguson que destacan que la limitación espacial obliga al escritor de relatos a ser preciso y a evitar elementos superfluos confiriendo a cada palabra un valor único e indispensable⁵⁶. Por estas razones, la narración no se centra en la acción, como en la novela, sino en un momento que produce un efecto único, como declara Walter Allen en *The Short Story in English*: «Reconocemos un relato como tal porque sentimos que estamos leyendo algo que es fruto de un único momento, de un único incidente, una percepción única»⁵⁷.

Este momento o incidente no sólo se narra con una intensidad especial sino que debe escogerse cuidadosamente para crear otra de las características prototípicas del relato, que es su capacidad evocadora. De esta forma, a través de este particular instante, el autor transporta al lector a un mundo que va más allá de la propia narración y lo introduce en el reino de la fascinación. El escritor Hanif Kureishi incide en este punto, al recordar en la introducción que hace a sus obras dramáticas, sus primeras aproximaciones al género:

Aprendí pronto que si quería felicidad literaria, escapar hacia una dicha garantizada, podía leer un relato (...). Me hizo mirar algo complicado pero verdadero acerca de la vida, algo elusivo, que tal vez había sentido pero no reconocido concretamente hasta ese momento. Así que observé que la buena escritura podía evocar lo no dicho, evidenciando lo misterioso y enigmático. El lenguaje podía señalar hacia donde el lenguaje no podía ir⁵⁸.

Para muchos de estos investigadores, las características de evocación e intensidad confieren al relato un marcado carácter artístico; de ahí que lo entronquen con otras formas literarias como la poesía, como también afirma Allen: «parezco tembloroso a punto de decir que el escritor de relatos modernos es un poeta lírico en prosa; y ciertamente, el efecto en el lector de muchos relatos modernos, está más cerca del que suscita la poesía lírica que del originado por la novela o los relatos más antiguos»⁵⁹.

Otros van más allá, afirmando que el relato no sólo posee características propias de la poesía sino de otros géneros literarios y producciones artísticas. Por ejemplo, el escritor Victor S. Prichett destaca su naturaleza ecléctica mientras que Valerie Shaw lo asocia con manifestaciones artísticas contemporáneas, como la fotografía o la pintura impresionista:

Dado que el relato tiene que ser sucinto y tiene que sugerir cosas que han sido «excluidas», (...) este arte requiere que se mezclen las habilidades del veloz corresponsal con buen ojo para los incidentes y buen oído para el habla real, los instintos del poeta y el hacedor de baladas, y la secreta disciplina de la forma del escritor de sonetos⁶⁰. El impacto de muchos relatos modernos se parece al efecto que tiene mirar un cuadro impresionista porque deja la sensación de algo completo y sin embargo inacabado, una sensación que vibra en la mente del lector o del espectador y le exige que participe en el intercambio artístico entre el artista y su tema⁶¹.

⁵⁶ F. Prose, «What makes a short story short?», en T. Bailey (ed.), *On Writing Short Stories*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2000, y S. Ferguson, «Defining the short story. Impressionism and form». *The New Short Story Theories* (1994), p. 218-230.

⁵⁷ W. Allen, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁸ H. Kureishi, *Plays I*. Londres: Faber and Faber, 1992, p. ix.

⁵⁹ W. Allen, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁰ V.S. Prichett. *The Oxford Book of Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1981, p. xiv.

⁶¹ V. Shaw, *op. cit.*, p. 13.

Shaw y Pritchett conectan, de este modo, el relato con otras artes visuales lo que le confiere al género un nuevo rasgo distintivo, el de la flexibilidad.

Este carácter flexible permitió a los escritores de la época liberarse de muchas de las limitaciones que les imponía la novela la cual solía depender de una trama por resolver. Así, mientras ésta última presenta un esquema más o menos rígido, el nuevo género da paso con mayor facilidad a la fragmentación, a la imaginación y a la experimentación. El desarrollo temporal se quiebra, la acción se pierde frente al encuentro o a la impresión y los finales quedan, en muchas ocasiones, abiertos. Como afirma Tom Bailey en *On Writing Short Stories*: «El relato siempre trata de o evitar un final, o de sugerir que no hay ninguno»⁶². La narración, pues, deja paso a una serie de elipsis que sólo la imaginación del lector puede completar.

Si la novela se había convertido en el género literario por antonomasia durante la mayor parte del siglo XIX, la naturaleza fragmentada del relato comulgó a la perfección con el nuevo espíritu finisecular. En unos años en los que muchos conceptos y valores que parecían inquebrantables, como el origen divino del hombre, el positivismo científico, el capitalismo o el patriarcado, comenzaban a ponerse en tela de juicio, la pluralidad y la flexibilidad de este género ofreció al lector y al autor un nuevo medio de expresión más acorde con los tiempos. Por ello, los escritores más conservadores manifestaron sus reticencias a esta nueva forma literaria que huía de la convención, tal fue el caso de la escritora antifeminista Eliza Lynn Linton, que la definió como «miel ponzoñosa robada a Francia»⁶³. Los más vanguardistas, sin embargo, adoptaron el nuevo género con gran profusión, pues éste aceptaba como ningún otro la experimentación retórica que muchos de ellos ansiaban poner en práctica. Así, innovaciones técnicas como la fragmentación episódica y temporal, el impresionismo, la multiplicidad de voces, el mito, el sueño o la epifanía, recursos considerados como iconos de la literatura moderna, se introdujeron en estos años principalmente a través del relato.

Esta fragmentación y pluralidad hizo del relato un género muy versátil, lo que se convirtió en otro de sus rasgos distintivos. La versatilidad permitió dar cabida a un amplio espectro de tendencias y temáticas, lo que fue otra de las causas de su gran auge durante esta época. No en vano, los considerados como grandes maestros del relato moderno pertenecían a países, culturas y movimientos literarios diferentes. Por ello, encontramos historias de corte realista, como las de Flaubert, Maupassant, Dostoiévski y Turgenev, naturalistas, como las de Zola, Ibsen y Hamsum, o simbolistas, tal es el caso de las de Huysmans, Rimbaud y Verlaine. Del mismo modo, los escritores británicos abordaron el género también desde diferentes perspectivas literarias, por lo que durante las dos últimas décadas del siglo se sucedieron este tipo de publicaciones en su versión gótica, decadente, de aventuras, realista, naturalista y pre-modernista, las cuales trataron temas y motivos muy diversos.

Vistas las características distintivas más generales del relato así como las causas de su gran éxito durante las décadas de 1880 y 1890, retomo la cita con la que se iniciaba este artículo en la que Stephanie Forward señalaba el entusiasmo con el que las escritoras finiseculares acogieron al nuevo género. En este punto deberíamos preguntarnos acerca de las causas de este interés: ¿cuáles son las ventajas que estas artistas vieron en el relato? ¿Existe alguna relación entre la naturaleza de esta forma literaria y la creatividad femenina? ¿Utilizaron estas escritoras las características propias del género en beneficio propio? Y si fue así ¿en qué sentido?

⁶² T. Bailey (ed.), *op. cit.*, p. 39.

⁶³ E.L. Linton, «The Year in Review». *Athenaeum* (1894), p. 17.

Para contestar a estas preguntas, es necesario realizar un exhaustivo análisis que compare los rasgos distintivos del relato, anteriormente expuestos, con las circunstancias y los intereses particulares de algunas de las escritoras finiseculares en lengua inglesa más vanguardistas.

La primera y más aceptada de las características apuntadas como definitorias del relato es la de la brevedad. A pesar de que las autoras de finales del siglo xix publicaron bastantes novelas, algunas de ellas muy largas, lo cierto es que la concisión de muchas de las historias que escribieron les permitió tener gran prolijidad, lo que les reportó pingües beneficios económicos. Hay que tener en cuenta que muchas de ellas eran mujeres solteras, viudas o divorciadas que no contaban con la protección económica de ningún hombre y que, por tanto, se ganaban la vida gracias exclusivamente a su trabajo. En algunos casos, incluso, tuvieron que hacerse cargo de familias extensas. Este es el caso de la norteamericana Kate Chopin, que tras enviudar a la temprana edad de treinta y cuatro años, tuvo que sacar adelante a sus seis hijos ella sola, y de la cosmopolita y liberal George Egerton, que se vio obligada a mantener durante toda su vida a su padre, a sus dos hermanos, a su hijo y a diferentes parejas sentimentales. A ambas, el gran número de historias que publicaron les garantizó la solvencia que necesitaban y, en el caso de Chopin, le permitió poder compaginar la labor literaria con su atareada vida como ama de casa⁶⁴.

La posibilidad de poder publicar sus relatos en la prensa fue otra de las ventajas que estas artistas vieron en el género ya que, a pesar de que en ocasiones tuvieron que hacer frente a duras críticas por parte de ciertos sectores periodísticos, también es cierto que durante la década de 1880 y 1890 nacieron muchas revistas que aceptaban con entusiasmo sus artículos y relatos. Además, este medio garantizaba a escritores y editores beneficios económicos inmediatos que, en muchos casos, duplicaban posteriormente al contar con las mismas historias para diferentes colecciones de libros. Asimismo, la prensa facilitó a las escritoras de la época su acceso al gran público frente a un mundo editorial que no siempre les era favorable. Por ejemplo, Charlotte Perkins Gilman, cansada de las restricciones que los editores imponían a sus escritos, decidió fundar su propia revista, *The Forerunner*, donde durante siete años publicó con total libertad la mayor parte de su obra periodística y literaria, incluidos sus relatos. Otras, como las británicas Ella Hepworth Dixon (1855-1932) o Ella D'Arcy (1851-1939), llegaron a tener puestos de responsabilidad en revistas de la época, lo que favoreció que muchos escritos de autoría femenina vieran la luz⁶⁵.

Si la brevedad y su accesibilidad ofrecieron a estas artistas ventajas desde el punto de vista pragmático y económico, la versatilidad del género les brindó una oportunidad única para poder tratar un gran número de temas. Así, estas historias pudieron abordar cuestiones de carácter personal o social que preocupaban especialmente a estas autoras, como eran el matrimonio, la maternidad, la educación, la política o el voto femenino y lo hicieron mediante la denuncia, la crítica o la reivindicación. Además, la versatilidad del género también les permitió presentar todos estos temas a través de distintas perspectivas y estilos. El relato, pues, dio cabida a aproximaciones estéticas muy diversas, por lo que escritoras como Egerton, Chopin y Gilman, que combinaron en sus obras elementos y recursos propios del realismo, simbolismo, esteticismo y hasta pre-modernismo, encontraron en este género el espacio que necesitaban para desarrollar su creatividad narrativa y formal.

⁶⁴ Chopin publicó en vida más de ochenta historias cortas. Algunas de ellas las escribió, según sus biógrafos, en pocas horas.

⁶⁵ Dixon fue editora de *The English Woman* y D'Arcy ejerció de co-editora de *The Yellow Book*.

Pero si hubo algo que a estas escritoras les fascinó del relato fue su capacidad para explorar el mundo femenino desde su interior. Como afirma la crítica Adrienne Gavin los relatos escritos por mujeres revelan «lo ‘no dicho’ y lo ‘no visto’ de la experiencia femenina»⁶⁶. Esta introspección en la psicología femenina fue una de las señas de identidad de las historias publicadas por muchas autoras finiseculares en lengua inglesa las cuales, al afrontar temas tan comprometidos y complejos como la sexualidad, la creatividad o la imaginación femenina, dotaron a sus obras de gran exuberancia y poder de evocación.

Abordar este viaje hacia el interior supuso un reto literario no sólo desde el punto de vista temático sino estético. Para ello, estas escritoras se valieron de recursos estilísticos, como el sueño y la epifanía, y de técnicas retóricas, como el monólogo interior, el soliloquio o la interrupción, para conseguir desnudar el inconsciente de la heroína. La incursión de estas estrategias literarias requería de una estructura poco rígida que dotara de libertad al artista para transmitir esta realidad subjetiva y personal. En este sentido el relato resultaba idóneo, pues su particular estructura admitía tanto la fragmentación del texto como la organización irregular:

Uno de los ejemplos más representativos de este modelo lo encontramos en «El empapelado amarillo» de Charlotte Perkins Gilman. El marco estructural de la obra es un diario que la protagonista escribe cada vez que tiene oportunidad de estar sola en la habitación donde la tiene encerrada el marido, por lo que el discurso aparece interrumpido, repleto de frases cortas y párrafos breves y a veces inconclusos: «¡No me extraña que no les gustara a los niños! Yo, si tuviera que vivir mucho tiempo en esta habitación, también lo odiaría. Ahí viene John. Tengo que esconder esto. Le irrita que escriba. (...) veo una especie de figura extraña, provocativa, amorfa, que parece acechar por detrás de ese dibujo principal tan tonto y llamativo. ¡Ahí viene la hermana subiendo las escaleras!»⁶⁷. El resultado es una forma literaria irregular formada por episodios de extensión desigual. Junto con «El empapelado amarillo», los relatos de Egerton cuentan también con este tipo de estructura. «A Cross Line», «Under Northern Sky», «A Psychological Moment at Three Periods» y «Wedlock» están organizados en una serie de secuencias cuyo nexo común es la historia de sus protagonistas⁶⁸. Algunos críticos contemporáneos, como Sally Ledger, Lyn Pykett y Gerd Bjørhovde, se basan en esta peculiar forma organizativa para catalogar la obra de esta escritora como impresionista y pre-modernista, pues las distintas secuencias van apareciendo de forma inconexa sin seguir, aparentemente, un orden lógico⁶⁹.

Muchos de estos relatos tienen como protagonistas a mujeres con graves problemas psicológicos, lo que fomenta la anarquía estructural del relato. No hay que olvidar la importancia que los estudios del psicoanálisis ejercieron durante estos años no sólo en el campo estrictamente científico sino en la vida social y en las manifestaciones artísticas. Efectivamente, la teoría y los métodos de Freud aparecieron en las producciones literarias de la época donde se incluyeron técnicas como las del flujo del pensamiento, la expresión del subconsciente, la imaginación o el sueño. La propia Egerton reconoció

⁶⁶ A. Gavin, «Living in a world of make-believe: Fantasy, female identity, and modern short stories by women in the British tradition», en F. Iftekharudin (ed.), *Postmodern Approaches to the Short Story*, Westport & Londres: Paeger, 2003, pp.121-132.

⁶⁷ C.P. Gilman, *The Yellow Wallpaper*. Athens: Ohio University, 2006, p. 36.

⁶⁸ Todos los relatos de George Egerton mencionados en el presente artículo (con excepción de «A Nocturne») pertenecen a sus colecciones *Keynotes* y *Discords*. La edición sobre las que baso las citas es la de G. Egerton, *Keynotes and Discords*. S. Ledger (ed.), Birmingham: University of Birmingham Press, 2002.

⁶⁹ S. Ledg, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press, 1997; L. Pykett, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*. Nueva York: Saint Martin's Press, 1995; y G.B. Orhovde, *Rebellious Structures. Women Writers and the Crisis of the Novel*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.

la relación entre ambos fenómenos en «Keynotes to Keynotes»: «si bien no conocía la jerga técnica de Freud y el psicoanálisis corriente hoy en día, sí sabía algo de los complejos e inhibiciones, las represiones e impulsos subconscientes que determinan las acciones y las reacciones. Los usé en mis relatos»⁷⁰.

Egerton fue, sin duda, una de las escritoras finiseculares que más empleó en sus historias técnicas asociadas al psicoanálisis. Ya «A Cross Line», el primer relato de *Keynotes*, nos desvela que esta técnica va a ser una de las más empleadas en las historias de la colección. «A Cross Line» se inicia con una descripción de la mente de su protagonista, a la que se define como *picturesque*: «Su mente no es nada sino pintoresca, su activo cerebro, con todas sus capacidades ahogadas por mil fantasías vagabundas, está produciendo constantemente imágenes y encontrando asociaciones entre los objetos más improbables» y continúa con una exposición anárquica de sueños, pensamientos y hechos según se suceden en la mente de su protagonista, pues, como la voz narradora afirma: «los fantasmas bailan en las celdas de su memoria» (*Keynotes*, 21).

En la siguiente historia, «Now Spring Has Come» es la propia protagonista la que reconoce el carácter caprichoso que tiene el funcionamiento de la mente: «Es extraño como una cosa trivial agitará un eslabón en una cadena de asociaciones y lo hará vibrar hasta que nos ponga cara a cara con escenas y personas olvidadas, aprisionadas hace mucho en una celda de nuestro propio cerebro» (*Keynotes*, 38). El elemento psicológico introducido a través del flujo de la conciencia se convierte, así, en uno de los motivos principales de todas las historias de *Keynotes*, especialmente de la última, «Under Northern Sky».

En «Under Northern Sky» se relata la agonía, muerte y posterior funeral del protagonista masculino a través, casi exclusivamente, de la corriente del pensamiento de la viuda y de cada uno de los personajes que aparecen. Así, la sirvienta prepara la ropa del entierro aunque su mente está más preocupada por saber cómo combinar su vestido con otros complementos, el cura predica en latín mientras se pregunta a cuánto ascenderá su donativo, y durante la celebración del sepelio la imaginación de la protagonista viaja, inconexamente, por momentos vividos en su niñez con su madre, en su juventud con su primer amor, hasta los últimos y más dramáticos, al lado de su marido. Todo ello mezclado con comentarios en los que la mujer se dirige a sí misma y que hacen referencias a sensaciones físicas como el dolor de pies, su fastidio por las moscas, su cansancio o apetito: «Ella puede ver el camino verde: lo siguieron de acuerdo con la costumbre con ramas de abeto y de pino, un río verde, un río del color del pasto verde (...) ¡Qué cansados están sus pies; falta media milla todavía; se ha quedado sin tobillos; ¡qué gracioso! Solo tiene muletas hechas con su voluntad. Se tropieza. La vaquera se esfuerza hasta adelantarse a la casera, y camina con cuidado» (*Keynotes*, 178).

En *Discords*, el lector accede de nuevo al inconsciente de las heroínas y, con ello, profundiza en el hastío de la mujer de la primera historia, que se titula sintomáticamente «A Psychological Moment at Three Periods» en el sufrimiento de los personajes femeninos que aparecen en «Wedlock» y «Gone under» en la desesperación de la protagonista de «Virgin Soil» y en la esperanza de la de «The Regeneration of Two».

Chopin fue otra de las escritoras que incluyó la introspección psicológica en sus relatos. Algunos ejemplos de estos relatos los podemos encontrar en «La historia de una

⁷⁰ «Keynote to Keynotes» es la introducción que la propia Egerton hizo a su colección de relatos. La podemos encontrar en J. Gawsorth (ed.), *Ten Contemporaries: Notes towards Their Definite Bibliography*. Londres: E. Benn Limited, 1932, pp. 57-60.

hora», «Un cigarillo egipcio» y «Un par de medias de seda»⁷¹. En las dos primeras historias el mundo interior de las heroínas se introduce a través de la ensoñación, mientras que en la tercera se realiza a través de la descripción de las sensaciones y sentimientos que la protagonista experimenta al tacto de sus nuevas medias de seda:

Allí, en una esquina apartada, cambió sus medias de algodón por las nuevas de seda que había comprado. No razonó, no pasó por ningún proceso mental ni se esforzó por explicarse el motivo de su proceder. No pensó en absoluto. Por un momento, pareció estar tomando un descanso de sus laboriosas y agotadoras tareas para abandonarse un poco a ese impulso mecánico que dirigió sus acciones y la liberó de responsabilidades. // ¡Qué agradable era el contacto de la seda con su piel! // Se sintió como reclinada en un sillón mullido y disfrutó durante algún tiempo de ese lujo. Se quedó quieta para disfrutarlo. (562)

En este fragmento vemos cómo se presenta la emoción de la protagonista a través de la alternancia de la narración en tercera persona del primer párrafo y el monólogo interior indirecto del segundo.

Junto a la introspección, también se utilizaron otros recursos para aportar subjetividad a las historias, como fueron la elección del tiempo psicológico frente al real y la incorporación de la elipsis. Con ellos estas escritoras se alejaron de la narración cronológica para aprehender un estilo menos objetivo y ordenado. Egerton, por ejemplo, combinó en la mayoría de sus relatos los momentos del presente y del pasado, como podemos comprobar en estos dos fragmentos de «Now Spring Has Come» o «Her Share»:

Así cavila la niña veinte años después, transcurrida ya su primera juventud, con solo los ojos y la sonrisa inalterados, mientras yace sobre una piel de oso frente al fuego, en un anochecer gélido a finales de la primavera, y rememora una experiencia reciente. Una sonrisa medio divertida con un toque de burla ronda sus labios mientras dice- «Veinte años atrás. ¡Qué raro como todo encaja después de tanto tiempo! (*Keynotes*, 38) El trébol trae todo al presente, trae una cara desde la negrura del pasado. Es extraño, no creo que me haya dado cuenta de lo que significaba hasta hoy. Ahora se destaca vívidamente en mi memoria, como el recuerdo de una señal ignorada en una ruta solitaria cruza como un destello frente al ojo de la mente del viajero, mostrándole que ha errado el camino. (*Discords*, 73)

La narración de estas historias no sigue, pues, una línea cronológica que cuente los hechos según suceden empíricamente, sino que tiene continuos saltos prospectivos y retrospectivos, lo que le aporta dinamismo. En algunas ocasiones, incluso, Egerton incluyó estas analepsis y prolepsis de un modo abrupto desestabilizando el desarrollo del relato. Así ocurre en «An Ebb Tide» cuando durante la celebración del sepelio se introducen en estilo directo las palabras agónicas del marido moribundo: «Y el juvenil sacerdote guarda su cheque, y se lo lleva, y deja en su lugar una bendición, y sigue la estela del doctor del pueblo. ‘Envíame a Johann, querida, deja que me vista, trataré de morir al sol’» (*Keynotes*, 159). Esta manipulación del tiempo exige una actitud activa por parte del lector que debe estar atento y ordenar los hechos si quiere encontrar sentido a los pensamientos y acciones de los personajes.

Asimismo, el uso de la elipsis también requiere este comportamiento por parte del lector, pues en algunas ocasiones las autoras no nos dan datos suficientes para comprender muchas de las cosas que ocurren y, por tanto, debemos inferirlas. Por ejemplo, sabemos que la protagonista de «A Psychological Moment at Three Periods»

⁷¹ Todos los relatos cortos publicados por Kate Chopin fueron recopilados por su biógrafo, Per Seyersted en 1969. Las citas que aparecen en el artículo pertenecen a su edición: P. Seyersted (ed.), *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.

es víctima durante toda la historia de un chantaje pero no llegamos a comprender cuál es la naturaleza de dicho chantaje, tampoco sabemos por qué es rico y alcohólico el personaje masculino de «Under Northern Sky», ni cuál es el motivo de que la pareja protagonista de este relato viva en Noruega. Todas estas omisiones dan un carácter marcadamente impresionista a los relatos de Egerton.

Pero la elipsis no sólo forma parte del análisis narrativo sino que aparece como técnica que interrumpe el discurso, tal es el caso en «El empapelado amarillo», donde esta figura se combina con otras de carácter sintáctico, como la repetición, el asíndeton, el polisíndeton y el hipérbaton para presentar un texto extremadamente desordenado:

Hasta cuando salgo a cabalgar, si de repente giro la cabeza, lo sorprende. ¡Y qué raro es! (...) Hay una marca muy rara en la pared, muy abajo, cerca del zócalo. Una raya que recorre toda la habitación, Pasa por detrás de los muebles, excepto la cama; una *mancha* larga, recta y uniforme, como si hubiese sido frotada una y otra vez. Me pregunto cómo la hicieron, quién la hizo, y para qué la hizo. Vueltas, vueltas y vueltas. Vueltas, vueltas y vueltas. ¡Me marea! (43)

Observamos cómo la autora, con la elección de todas estas figuras, hizo del relato un texto anárquico, lo que le sirvió para hacer explícito el deteriorado estado mental de su protagonista-narradora.

Pero si las técnicas utilizadas para el desarrollo de todas estas historias tienen un carácter innovador y desestabilizador, también lo son las empleadas en los finales. Por ejemplo, la mujer de «El empapelado amarillo», en último término inicia un proceso de desdoblamiento entre el personaje-protagonista y el personaje-narrador. Esta disociación supone la aprehensión de una personalidad múltiple, que se consigue representar en el texto con la alternancia del soliloquio y el estilo directo:

¡John está del otro lado de la puerta!
¡Es inútil, jovencito, no podrás abrirla!
¡Qué berridos, y qué golpes!
¡Ahora pide un hacha a gritos!
¡Sería una lástima destrozar una puerta tan bonita!
—¡John, querido! —dije con la voz más amable. ¡la llave está al lado de la escalera de entrada, debajo de una hoja!
Luego ha dicho (con mucha serenidad) : ¡abre la puerta, cariño!
No puedo —le contesté— ¡la llave está al lado de la puerta principal, debajo de una hoja!
Luego lo repetí varias veces, muy amable y lentamente; lo dije tantas veces que tuvo que bajar a comprobarlo, y la encontró por supuesto, y volvió a entrar. Se quedó a un paso del umbral.
—¿Qué pasa? —gritó—. Pero por el amor de Dios ¿qué estás haciendo? (47)

Con la combinación de estas dos técnicas el final de la historia alcanza la esquizofrenia narrativa y queda abierto desde todos los puntos de vista, ya que no sabemos qué sucede con ninguno de los personajes después de la sublevación de la protagonista.

Este tipo de finales son, de hecho, muy comunes en los relatos publicados por estas escritoras finiseculares, pues ¿a dónde va la protagonista de «The Virgin Soil» de Egerton cuando, después de echar en cara a su madre que años atrás la hubiera obligado a casarse con un hombre autoritario y hacer así de ella una mujer infeliz, coge un tren en dirección contraria a su hogar conyugal? o ¿qué hace la protagonista de «Un par de medias de seda» cuando dilapida el poco dinero que tiene en pequeños lujos banales? En muchos casos, incluso, las heroínas acaban abandonando el mundo de lo real para trasladarnos al de los sueños, como ocurre en las historias de Egerton «Wedlock» o «An Empty Frame», con lo que el grado de subjetividad de los finales es aún mayor.

En otras ocasiones las historias acaban de un modo totalmente impredecible. Este es el caso de «Un vuelco» de Gilman, cuya última imagen presenta el tándem formado por la esposa y la amante de un hombre, las cuales, lejos de competir entre ellas, deciden iniciar una vida juntas para defenderse y protegerse mutuamente:

El miró a una y a otra mudo de asombro.
La mujer que había sido su esposa preguntó con serenidad:
—¿Qué es lo que tienes que decirnos?⁷²

En estos párrafos finales contemplamos el estupor del personaje masculino que, en vez de ser el verdugo de la historia, se convierte en la víctima de las dos mujeres de su vida.

Igualmente, Chopin acabó «La historia de una hora» y «Una mujer respetable» de la forma menos probable, con ironía incluida. Además, estos finales inesperados se presentan a través de los pensamientos y deseos de las protagonistas y, por tanto, permanecen ocultos para el resto de los personajes. De este modo el lector se convierte en confidente del narrador (o narradora) y, por tanto, en el único capaz de entender la ironía de las últimas frases.

Este tipo de finales es una característica prototípica de la literatura moderna cuyas obras ofrecían a los lectores preguntas más que respuestas, creando, así, discursos contradictorios y complejos. De hecho, algunos de los relatos publicados por escritores modernistas, como «El agente secreto» (1907) de Joseph Conrad, «La dama de ideas avanzadas» (1911) de Katherine Mansfield, o «Los muertos» (1914) de James Joyce, comparten los finales ambiguos, irónicos y abiertos de muchas de las historias creadas por las New Women.

Igualmente los inicios de muchos de estos relatos son diferentes a los de las historias convencionales y, en ocasiones, resultan incluso impactantes. Algunos ejemplos los encontramos en «A Nocturne» y «A Little Grey Glove» de Egerton, que comienzan de una forma disruptiva y eludiendo la presentación de la situación que posteriormente cuenta la historia. Así, el primero parte de una reflexión personal del narrador sobre las sensaciones que el monumento situado a orillas del Támesis le inspira para, posteriormente, relatar su encuentro con una mujer que había intentado arrojar al río y «A Little Grey Glove» abre con una cita de Oscar Wilde, contestada por la voz de la propia escritora:

Tengo unos aposentos bastante agradables. Los conseguí el año pasado, justo después de que te fueras por ese chanchullo egipcio. Están en el terraplén, con vista a la Aguja de Cleopatra. Me gusta el anacronismo de ese monumento; ejerce cierta fascinación sobre mí. Puedo verlo a la noche, si me asomo a la ventana (...) estaba asomado una noche en noviembre, en un momento en que se calmó la lluvia (...) cuando noté una mujer que se levantaba de su asiento allá abajo.⁷³
(«A Nocturne», 187)

«El libro de la vida comienza con un hombre y una mujer en un jardín y termina con el Apocalipsis». Oscar Wilde.

Sí, se puede decir que el libro de la vida de la mayoría de los hombres comienza con el capítulo en el que aparece la mujer; el mío empezó así. («A Little Grey Glove», *Keynotes*, 91)

En estas citas podemos comprobar cómo las historias se introducen de una forma poco ortodoxa, pues lo hacen con reflexiones de sus protagonistas o narradores las cuales, aparentemente, no tienen nada que ver con el desarrollo de los hechos que luego

⁷² «Turned», en A. Richardson (ed.), *Women who Did Stories by Men and Women 1890-1914*, Londres: Penguin Classics, 2005, pp. 349-358.

⁷³ G. Egerton, «A Nocturne», en A. Richardson (ed.), *op. cit.*, pp. 187-196.

se relatan. Algunos de estos relatos comienzan *in medias res*, como es el caso de «Un vuelco», que se inicia con la imagen de dos mujeres llorando simultáneamente en sus respectivos dormitorios para contar, posteriormente, el origen de las lágrimas de las dos protagonistas. Existen también ejemplos en los que los propios personajes hacen referencia a historias acaecidas en el pasado, bien porque las han vivido personalmente o porque se las han contado. George Egerton empleó esta técnica en «Her Share», «The Spell of the White Elf», Gilman en «Una madre antinatural» y Chopin en «La mentira del doctor Chevalier», por mencionar sólo unos pocos casos. Este recurso, utilizado desde la Antigüedad en cuentos y parábolas, permitió a las autoras tomar distancia de sus personajes y dar a su discurso un carácter más subjetivo, al prescindir del narrador omnisciente.

La combinación de distintos tipos de narrador es otra de las características que aportó modernidad y relativismo a estas obras. Así, junto con el relato en primera persona también se utiliza la tercera persona del singular sin carácter omnisciente. Este es el caso de «An Empty Frame», cuyo narrador es un personaje que está incluido en la historia pero que no participa en ella, ya que es un observador externo que contempla la escena relatada desde la ventana de su casa. Este ejemplo de *voyeurismo* sirve para presentar un punto de vista personal y limitado. En «Wedlock», Egerton también empleó esta técnica, pues uno de los personajes que cuenta la historia es un albañil que trabaja en la casa contigua a donde suceden los hechos.

Vemos, así, que, a pesar de que en la mayoría de los casos estas escritoras se valieron de narradoras, ya fuera a través de sus protagonistas o de voces que realizan una función de *alter-ego*, a veces también contaron con narradores. Con este recurso no sólo lograron presentar un punto de vista alternativo al de la nueva mujer sino retratar los distintos prototipos masculinos de la época y las diferentes posturas que éstos podían (o solían) adoptar en los asuntos más relevantes del momento. De este modo, hay casos en los que los narradores representan la ansiedad y el temor de algunos hombres ante los nuevos tiempos, como en «A Lost Masterpiece» de Egerton, el paternalismo, como en «La mentira del Doctor Chevalier» y «El divorcio de Madame Célestin» de Chopin, o las virtudes del nuevo hombre como en «A Nocturne» de Egerton. En algunas ocasiones, incluso, las voces narradoras femeninas y masculinas se conjugan en el mismo relato. Este es el caso de «Wedlock», donde junto con el albañil encontramos a otros dos narradores, una nueva mujer que vive en el vecindario y la propia protagonista que describe su situación en primera persona. Con este recurso se avanza un poco más en la percepción relativista que marcó el final de siglo, pues la realidad puede ser muy diferente según el enfoque que se adopte, con lo que el lector comprende que, en la mayoría de los casos, no existe sólo una versión sino multitud de ellas, de ahí la dificultad de emitir un juicio único. Por ejemplo, en el caso de «Wedlock» la historia del crimen de la protagonista resulta muy distinta si la cuenta un personaje anónimo o si lo hace ella misma.

En esta multiplicidad narrativa Egerton fue también la escritora más vanguardista de todas las mencionadas, pues no sólo introdujo las voces de distintos narradores sino que llegó incluso a combinarlas con las de los personajes, sin indicar quién es el que habla en cada momento, como se corrobora en el siguiente pasaje de «Under Northern Sky»:

«Mis pies se han extraviado en los caminos de la vanidad y el pecado, ahora déjame caminar el sendero de Tus mandamientos (...) Perdóname, O Señor, todos los pecados que he cometido con mis caóticos pasos (...)» «¡Pasos!» Eso quiere decir pies, «ojos que han visto cosas vanas», eso significa la vista (...) «¡La lengua ha ofendido de numerosas maneras!», el habla: ¿porqué está

mencionando los siete sentidos, o no son siete? ¿o son cinco? Ella debe entregarle el sobre con el cheque antes de que se vaya (...) No tiene un vestido negro, ni uno (...) (*Keynotes*, 158)

En este fragmento observamos que no se establece diferencia entre los distintos interlocutores, que se mezclan a través de la yuxtaposición y de la puntuación irregular. Así, en lugar del estilo directo se utiliza la alternancia en los tiempos verbales y en el registro para señalar el cambio de hablante, con lo que las voces y los pensamientos de distintos personajes se combinan a través de un discurso bastante complejo y anárquico. En otras ocasiones, los relatos se presentan con un punto de vista contrario al que sus autoras quieren defender. Este es el caso de «Una madre antinatural», que comienza con la frase: «¡Qué madre de verdad abandonaría a su propia hija, sea por el motivo que sea!» (59), para después contar la historia de una mujer que sacrificó a su propia hija para salvar a todo un pueblo. Gilman usó, de este modo, la ironía para desacreditar a los vecinos que, a pesar de la heroicidad de la protagonista, la condenan por ser una madre desnaturalizada⁷⁴.

La elección de todas estas técnicas y recursos formales hicieron de los relatos de escritoras como Egerton, Chopin y Gilman piezas literarias atrevidas e innovadoras, pues con ellos consiguieron experimentar desde el punto de vista formal mucho más que con sus novelas, como afirma Ledger en la introducción a su edición de *Keynotes* y *Discords*: «Mientras que las novelas de mujeres generalmente se mantenían apegadas a los códigos estéticos del realismo o el naturalismo literarios, fue con el relato que las escritoras feminista comenzaron a empujar los límites de los códigos genéricos dominantes del siglo diecinueve y a forjar lo que se convertiría a principios del siglo veinte en una estética literaria modernista hecha y derecha»⁷⁵.

De este modo, vemos como escritoras como Egerton, Chopin y Gilman introdujeron en sus relatos elementos innovadores para explorar con mayor libertad recursos y técnicas alternativas al canon convencional. Además, su prolijidad a la hora de publicar este tipo de historias contribuyó a convertirlas en las formas literarias por excelencia durante las décadas de 1880 y 1890.

El auge del relato pareció desvanecerse en los últimos años del siglo, al igual que ocurrió con la popularidad de muchas de estas escritoras, pero volvió a resurgir con la consolidación de los escritores modernistas. Así, unas décadas después, el género vivió un nuevo florecer y, de hecho, algunos de los publicados por escritores como James Joyce o Katherine Mansfield se encuentran entre los más reconocidos por la Literatura Universal. Hoy en día, a pesar de haber sufrido ciertas modificaciones en su proceso de evolución, sigue siendo una de las formas literarias más trabajadas y demandadas.

La relación entre el relato y algunas escritoras finiseculares fue, en definitiva, muy fructífera. Por un lado, éste les ofreció un espacio idóneo para abordar sus preocupaciones sociales y psicológicas, por otro, estas autoras llevaron al género a alcanzar cotas altas de calidad y popularidad. Asimismo, la innovación retórica conseguida ayudó a situar a estas escritoras en la vanguardia artística de su época y las convirtió en precursoras de una nueva sensibilidad estética.

Bibliografía

Allen, Walter, *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

⁷⁴ C.P. Gilman, «The Unnatural Mother», en A. Lane (ed.), *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, pp. 57-69.

⁷⁵ G. Egerton, *Keynotes and Discords*, p. xv.

Literatura Norteamericana

- Ardis, Ann, *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.
- Bailey, Tom, *On Writing Short Stories*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Bayley, John, *The Short Story. Henry James to Elizabeth Bowen*. Brighton: The Harvester Press, 1988.
- Beer, Janet, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman. Studies in Short Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2005.
- (ed.), *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004.
- Bjørhovde, Gerd, *Rebellious Structures: Women Writers and the Crisis of the Novel 1880-1900*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.
- Camastra, Nicole, «Venerable sonority in Kate Chopin's 'The Awakening'». *American Literary Realism*, vol. 40, núm. 2 (2008), pp. 154-166.
- Chopin, Kate, *The Awakening and Other Stories*. Ed. Nina Bayn. Nueva York: Modern Library New York, 1981.
- , *The Awakening and Selected Stories*. Ed. Sandra Gilbert. Nueva York: Penguin Books, 1984.
- Daly, Nicolas, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle Popular Fiction and British Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Dowling, Linda, «The decadent and the New Woman in the 1890's». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 33, núm. 4 (1979), pp. 434-53.
- Egerton, George, *Keynotes and Discords*. Ed. Martha Vicinus. Londres: Virago Modern Classics, 1983.
- , *Keynotes and Discords*. Ed. Sally Ledger. Birmingham: University of Birmingham Press, 2002.
- Eldestein, Sari, «Charlotte Perkins Gilman and 'The Yellow Newspaper'». *A Journal of American Woman Writers*, vol. 24, núm. 1 (2007), pp. 72-92.
- Ferguson, Suzanne, «Defining the short story. Impressionism and form». *The New Short Story Theories* (1994), pp. 218-230.
- Forward, Stephanie (ed.), *Dreams, Visions and Realities*. Birmingham: University of Birmingham, 2003.
- Gawsworth, John (ed.), *Ten Contemporaries: Notes towards Their Definite Bibliography*. Londres: E. Benn Limited, 1932.
- Gilbert, Sandra & Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1984.
- Gilman, Charlotte Perkins, *The Living of Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*. Nueva York y Londres: D. Appleton-Century Co., 1935.
- Golden, Catherine (ed.), *The Captive Imagination. A Casebook on «The Yellow Wallpaper»*. Nueva York: The Feminist Press at the City University of New York, 1992.
- Haweis, H.R., «Women as Writers» *Words to Women: Addresses and Essays*. Londres: Burnet & Isbister, 1900.
- Hedges, Elaine, *Afterword. «The Yellow Wallpaper». By Charlotte Perkins Gilman*. Nueva York: The Feminist Press, 1973.
- Iftekharrudin, F. (ed.), *Postmodern Approaches to the Short Story*. Westport & Londres: Paeger, 2003.
- Jump, Harriet, *Short Stories by Women of Nineteenth Century*. Nueva York & Londres: Routledge, 1998.
- Knight, Denise, *Charlotte Perkins Gilman and Her Contemporaries*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.
- Kureishi, H., *Plays I*. Londres: Faber and Faber, 1992.
- Lane, Ann J. (ed.), *The Charlotte Perkins Gilman Reader*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- Ledger, Sally, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Literatura Norteamericana

- , *Introduction. Keynotes and Discords. By George Egerton*. Birmingham: Birmingham University Press, 2003.
- Linton, H.L., «The Year in review». *Athenaeum* (1894), pp. 17-18.
- Lee Manos, Nikki, & Meri-Jane Rochelson, *Transforming Genres. New Approaches to British Fiction of the 1890s*. Nueva York: St. Martin's, 1994.
- Lohafer, Susan (ed.), *Short Story Theory in Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- O'Connor, Frank, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. Cork: Cork City Council, 2003.
- O'Toole, Tina, «Keynotes from Millstreet, Co. Cork: Egerton's Transgressive Fictions». *Colby Library Quarterly*, vol. 36, núm. 2 (2000), pp. 145-156.
- Ouida, «The New Woman». *North American Review*, vol. 158 (1894), pp. 610-19.
- Pasco, Alan H., «On defining short stories. The new short story theories». *New Literary History*, vol. 22, núm. 2 (1991), pp. 409-424.
- Petry Hall, Alice (ed.), *Critical Essays on Kate Chopin*. Nueva York: G. K. Hall, 1996.
- Prichett, Victor Saudon, *The Oxford Book of Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Pykett, Lyn, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*, Nueva York: Saint Martin's Press, 1995.
- Rankin, Daniel, *Kate Chopin and Her Creole Stories*. Filadelfia: Philadelphia University Press, 1932.
- Richardson, Angelique (ed.), *Women Who Did. Stories by Men and Women 1890-1914*. 2002. Londres: Penguin Classics, 2005.
- Roth, Mary, «Gilman's arabesque wallpaper». *Mosaic*, vol. 34, núm. 4 (2001), pp. 145-62.
- Shaw, Valerie, *The Short Story. A Critical Introduction*. Londres & Nueva York: Longman, 1983.
- Seyersted, Per, *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1977.
- (ed.), *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siècle*. Londres: Virago Press, 1993.
- (ed.), *Scribbling Women. Short Stories by Nineteenth Century American Women*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- Smith, Joan, *Femmes de Siècle. Stories from the '90s: Women Writing at the End of Two Centuries*. Londres: Chatto & Windus, 1992.
- Stetz, Margaret Diane, «George Egerton: Woman and Writer in the Eighteen Nineties». Diss. Harvard University, 1982. Ann Arbor: University Microfilms International, 1982.
- Toth, Emily, *Unveiling Kate Chopin*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- Tuttle, Jennifer S. & Carol F. Kessler (eds.), *Charlotte Perkins Gilman: New Texts, New Contexts*. Ohio State University Press, 2011.
- Venegas, M^a Luisa, Juan Ignacio Guijarro & M.^a Isabel Porcel, *Fin de Siècle: Relatos de Mujeres en Lengua Inglesa*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Vicinus, Martha, *Introduction. Keynotes & Discords. By George Egerton*. Londres: Virago Modern Classics, 1983.

El ideal femenino de Poe⁷⁶

Karen Weekes

La visión del ideal femenino de Poe aparece a lo largo de toda su obra, en su poesía y sus relatos, y en sus ensayos críticos, sobre todo en “La filosofía de la composición.” Especialmente en su poesía, idealiza la vulnerabilidad de la mujer, representación que se extiende a su ficción en historias como “Eleonora” y “La caída de la casa Usher.” En estos cuentos, y más aún en “Morella” y “Ligeia,” las inesperadas capacidades de las heroínas para seguir viviendo después de la muerte indican que las mujeres pueden tener más fuerza e iniciativa que los delicados modelos de sus versos. El rasgo más significativo de su ideal, empero, es su rol como catalizador emocional para su compañero. La mujer idealizada es mucho más significativa por su impacto sobre los narradores de Poe que por derecho propio.

La idea de usar a las mujeres meramente como medios para un fin (del hombre) aparece explícitamente en “La filosofía de la composición,” donde Poe también proporciona su filosofía de la belleza: “Cuando los hombres hablan de belleza no entienden precisamente una cualidad, como se supone, sino una impresión: en suma, tienen presente la violenta y pura elevación del *alma -no* del intelecto ni del corazón- que ya he descrito y que resulta de la contemplación de ‘lo bello’” (“F d C”, p. 2)⁷⁷. De este modo, el valor de lo observado descansa solamente en la respuesta inducida en el observador. Y el sujeto adquiere una superioridad total sobre el objeto. Las imágenes pintorescas en la obra de Poe pertenecen más al dominio de lo sublime que al de lo bello, de modo que la inspiración para la experiencia de la Belleza en toda su melancólica severidad es “la muerte... de una mujer hermosa” y, adecuadamente, “y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro” (“F d C”, p. 4). La mujer debe morir para acrecentar la experiencia del narrador, su observador. Poe cumplió con su “tema más poético del mundo” repitiendo esta idea obsesivamente: sus poemas sobre este tópico incluyen “Lenore,” “A alguien en el Paraíso,” “Soneto – a Zante,” “El cuervo,” “En la tierra profunda,” “Ulalume,” y “Annabel Lee”; sus cuentos incluyen “Eleonora,” “Ligeia,” “El retrato oval,” “Berenice,” “Morella,” “La caída de la casa Usher,” “Los crímenes de la calle Morgue,” “El misterio de Marie Rogêt,” “La cita,” “La caja oblonga,” y “El entierro prematuro.” Floyd Stovall comenta que la teoría poética de Poe “ha sido parcialmente corroborada por la excelencia de estas producciones, la mayoría de las cuales están entre las mejores cosas que produjo. Hay en ellas, sin embargo, mucha repetición... y a pesar del excelente arte del poeta el tema se torna monótono.”¹

Los críticos han utilizado argumentos biográficos y psicológicos para explicar esta preocupación de Poe. Indudablemente Poe perdió durante su vida un número inusual de bellas, y relativamente jóvenes, mujeres protectoras: su madre, Eliza Poe; su madre adoptiva, Fanny Allan; la madre de una de sus amigas, Jane Stanard; y su propia esposa, Virginia Clemm. Poe fue testigo de la muerte de su madre antes de los tres años, y este hecho traumático originó no solo su búsqueda desesperada de protectores sino también su tendencia a recrear esta pérdida en su poesía y su prosa. Kenneth Silverman considera que en sus relatos Poe “se nutrió a si mismo de la muerte de una joven mujer,

⁷⁶ Weekes, K., “Poe’s feminine ideal”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Hayes, Kevin (Ed.) Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (Primera impresión en papel 2002) ISBN 0-511-04130-6 eBook <http://www.cambridge.org>. Traducción de Patricia L. Lozano para la cátedra de Literatura Norteamericana (FaHCE, UNLP), Enero de 2018.

⁷⁷ Todas las citas de la *Filosofía de la Composición*, referida como *F d C*, remiten a la versión proporcionada por la cátedra.

en tanto que el arte era para él una forma de duelo, un regreso a su pasado y a aquello que había perdido, como si tratara de enmendarlo. Puesto que nada podría lograrlo, regresaba al tema de ‘la incomparable y absolutamente amada’ una y otra vez.”²

Estas tres figuras biográficas clave muestran signos de consunción, una enfermedad que mata a sus víctimas sin destruir su aspecto.

De hecho, frecuentemente la mujer tuberculosa se vuelve, irónicamente, crecientemente hermosa al tiempo que su piel palidece hasta la transparencia y sus mejillas y labios se enrojecen por la fiebre. Washington Irving describió el fallecimiento de una jovencita que pudo ver en los últimos estertores de la consunción y lo ejemplificó como “una especie de muerte que parecía libre de dolor, deformidad, obscenidad, u horror”. Examinando las descripciones de la muerte de Poe, Gerald Kennedy comenta:

Poe deja implícito, a través de esta insidiosa transformación, que la hermosura temporal se acerca a la perfección de la belleza eterna, y, teóricamente al menos, el cadáver de la mujer fallecida encarna brevemente un ideal. Pero como la muerte también conlleva la decadencia fisiológica, la belleza de la recién fallecida contiene un elemento de terror, dado que el paso del tiempo implica una subsecuente e inevitable mutación hacia lo repugnante... La mujer agonizante se vuelve un signo de su propio destino, y su disolución presenta un espectáculo al mismo tiempo irresistible e insoportable. **3**

Viene a la memoria inmediatamente la escena de “Ligeia” en la cual el cuerpo de Rowena revive y luego colapsa de regreso a la muerte, cada ciclo acercándose más a la descomposición. La vacilación entre las mejillas enrojecidas, tibias y el cadáver frío de labios contraídos es horrorosa a causa del crudo contraste entre estos estados. Los aspectos repugnantes de la muerte se presentan habitualmente sin que el narrador tenga conocimiento de ellos: sus poéticas damas ya han sido enterradas, y él es informado de, más que llamado a atestiguar, las “muertes” no consuntivas de la desfalleciente Madeline Usher y de Berenice, cuyo cuerpo macilento, “hundidas sienes” y “labios finos y contraídos” repugnan al narrador casi tanto como sus dientes (“Berenice”, p.3)⁷⁸. En otros casos donde la mujer se enferma sin perder su belleza (“Morella,” “Ligeia,” “Eleonora”), él se encuentra junto al lecho de su esposa hasta su último suspiro.

Sirviendo principalmente como inspiración para la melancólica experiencia del narrador de la “Belleza” causada por la pérdida de esta figura crecientemente atractiva, las mujeres poéticas y ficcionales de Poe carecen de desarrollo individual. La mujer moribunda pasa silenciosamente por su vida, expresando raramente sus sentimientos al respecto. Madeline Usher no habla en su única aparición antes de ser enterrada; Berenice sonríe con su espantosa sonrisa pero “no profirió una palabra” (“Berenice”, p.3), y la esposa de “El retrato oval” no perturba en absoluto la labor de su marido sino que muere silenciosamente en su silla mientras él pinta. En otros casos, como los de Ligeia, Morella, y Eleonora, sus pensamientos durante la agonía no se centran en su propio infortunio sino en el del narrador. En el mundo poético y ficcional de Poe, el sufrimiento y la muerte de la figura amada palidece repetidamente hasta la insignificancia frente al ensimismamiento del hombre que la sobrevive.

Los personajes femeninos de Poe se convierten, de este modo, en un receptáculo para la angustia y la culpa del narrador, una *tabula rasa* en la cual el amado inscribe sus propias necesidades. Su “ideal” de ficción es una mujer que puede ser subsumida en el

⁷⁸ Todas las citas de “Berenice” corresponden a la versión proporcionada por la cátedra.

ego del otro y que no tiene necesidad de contar su propia historia; se la hace morir tan rápido que su silencio se inscribe de forma absolutamente irrevocable. Su imagen funciona, en cambio, como mero espejo que refleja al hombre al doble de su tamaño, como sostuvo Virginia Woolf.⁴ Coincido con otros críticos en afirmar que Poe nunca escribió verdaderamente sobre las mujeres, en lugar de eso escribió sobre la mujer como objeto e ignorando las dimensiones de carácter que otorgan profundidad o credibilidad a estos reiterados estereotipos de la bella damisela. Nina Baym sostiene que “no hay ni representaciones de mujeres, ni actitudes hacia ellas, en la ficción y la biografía de Poe,” ya que usa a las mujeres para que representen ideas que pueden ser casi interpretadas como encarnando las moralejas de sus cuentos.⁵ Por otro lado, Joseph Moldenhauer apunta que a las mujeres de Poe, aunque ciertamente representan ideales, mueren, perturbadoramente, por la fuerza de sus deseos⁷⁹ para que Poe consume su arte, convirtiéndose “simbólicamente, en un asesino de mujeres bellas.”⁶ Es difícil determinar cual de sus repetidos tratamientos de las mujeres es más degradante: verlas como criaturas por derecho propio, pero que deben morir para servir un propósito androcéntrico más importante, o utilizarlas como objetos de utilería carentes de vida en beneficio de los excesos emocionales del narrador.

Así, el ideal femenino de Poe es simplemente un referente⁸⁰, cuanto menos visible mejor, para alguna necesidad del narrador mismo. Como observa Joan Dayan los cuentos de Poe sobre mujeres “tratan acerca de los hombres que narran la inefable⁸¹ remembranza.”⁷ Del mismo modo que los personajes femeninos de Poe tienen semejanzas de comportamiento, sus narradores también se parecen singularmente entre sí. Estos hombres desconsolados se vuelven elocuentes respecto de la belleza de sus esposas, pero incluso al catalogar sus rasgos, Poe usa “atributos repetidos y reciclados sin importar para quien o cuando los escribió, [y] y escritor mismo parece ser más ‘sincero’ cuando es más vago. Los narradores de Poe... se vuelven tan vanos, abstractos, y enfermizos como sus objetos de deseo.”⁸ Esta vaguedad es evidente cuando intentan describir la naturaleza de la enfermedad que arrasa a estas mujeres. Cuando Berenice se ve afectada, el narrador informa que “-una enfermedad fatal- cayó sobre ella como el simún, y mientras yo la observaba, el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos, y en su carácter, y de la manera más sutil y terrible llegó a perturbar su identidad” (“Berenice”, p.2). *Cómo* cambia nunca se detalla; solo se nos persuade de que el narrador cree que es para mal.

Estos varones también tienen errores sorprendentes sobre cuestiones bastante significativas; el esposo de Ligeia no solo no recuerda su apellido, afirma que tal vez nunca lo supo, una confesión singular de alguien cuya vasta riqueza deriva presumiblemente de heredar la fortuna paterna de su esposa.⁹ Los narradores contraen matrimonio por razones desconocidas y en momentos cuestionables: el compromiso con Berenice se realiza después de que ella es afectada por la fatal enfermedad, y Morella y su esposo son unidos por “el destino” a pesar de que el narrador carece de amor o pasión por ella. Los narradores aparecen obviamente repelidos por los signos visibles de la enfermedad de sus compañeras (“Berenice,” “Morella”) y se ven curiosamente alejados de la pasión física o de cualquier vestigio de empatía hacia sus esposas.

⁷⁹ N de T: Weekes emplea la expresión “wish(ed) to death” de complicada traducción, pero que sugiere el poder de dar muerte mediante la mera volición de que la muerte acontezca. (Nota de la traductora)

⁸⁰ N de T: La palabra que utiliza Weekes es “placeholder” que en lingüística se traduce como “referente”, en computación como “marcador de posición”, en política como “apoderado/a”, aludiendo todas las acepciones a una figura de referencia y sustitución. (Nota de la traductora)

⁸¹ N de T: En el original “unspeakable” tiene a la vez los sentidos de lo atroz y lo inmencionable. (Nota de la traductora)

Cuando la emoción los vence, toman la apariencia de cadáveres: cuando el narrador lee las palabras de Ebn Zaiat en “Berenice,” la sangre se congela en sus venas. Durante la revitalización de Rowena, el corazón del narrador deja de latir y sus miembros se ponen rígidos; la última mirada al rostro de Ligeia lo vuelve frío como la piedra.¹⁰ La visión de Madeline Usher sume al narrador de ese cuento en el estupor.

Mary Oliver fusiona estas figuras en una “única sensibilidad, un único personaje,” y ve a esta persona como “lo contrario a lo racional. Es un hombre de temperamento nervioso; capaz de sentir un gran amor, lealtad, pena, ‘una salvaje excitación’ (una frase recurrente); que posee una imaginación extraña y sin restricciones... El tema de la locura está siempre presente. Frecuentemente, las acciones del narrador son clara, reconociblemente demenciales... La enfermedad, también, es una presencia, una excusa.”¹¹ El uso del opio es otra de las razones del comportamiento increíble del narrador. La descripción que hace Oliver de estos personajes como locos sería ciertamente la conclusión lógica basada en sus acciones así como en sus “insensatas palabras.” Sus extraños compromisos o bodas (con primas, en dos casos) son lo menos remarcable de sus extrañas indulgencias, ya que, más tarde, uno viola la tumba de su prometida para sacarle los dientes y llevarlos a su biblioteca, otro construye un dormitorio lleno de sarcófagos y literalmente le da un miedo mortal a su novia, uno no le pone nombre a su hija hasta que tiene diez años (y entonces le pone el nombre de la madre muerta a la que él aborrece y de la que nunca le hablo a la niña), y uno ayuda a su emocionalmente perturbado amigo a enterrar viva a una mujer.

Estos comportamientos extraños no aparecen generalmente en los poemas, aunque el esposo que duerme todas las noches con Annabel Lee en su tumba y la misteriosa visita al sepulcro de Ulalume son consistentes con las macabras actividades de los narradores en su prosa. Pero el narrador melancólico en “El cuervo” está cavilando “débil y cansado”⁸² sobre el sentido de esta visita, y su pasivo estado de desconsolado dolor es más típico de la poesía que de los cuentos.

“Annabel Lee” ejemplifica varios rasgos del ideal femenino de Poe, especialmente el total sometimiento de la mujer al varón. La edad inusualmente temprana en que contrae matrimonio (ella y el narrador son descriptos como “una niña/un niño”) evoca, por supuesto, a la propia novia-niña de Poe, su prima de trece años Virginia. La juventud de varias figuras poéticas, entre ellas “Annabel Lee,” “Lenore,” “Ulalume,” y “Eulalie,” se enfatiza especialmente. Una joven “doncella” sería dominada más fácilmente que la filosófica Morella o la docta Ligeia, y el narrador aprecia el hecho de que Annabel Lee “vivía sin otro pensamiento/ que amarme y ser amada por mí”. Ella también es víctima de una de esas enfermedades fulminantes que atacan a las mujeres de Poe; en el poema él narrador parece estar a salvo de la decadencia de su amada, ya que ella es arrebatada por sus parientes y enterrada a salvo, fuera de la vista.

“Lenore” es uno de los muchos poemas que celebran la belleza de la amada, por su cabello, su piel, o sus ojos. Cuando se describe a las mujeres de los poemas, son generalmente pálidas, con cabello de color “jacinto” o rubio (“Eulalie,” “A Helen”) y ojos claros; nunca se las describe con el cabello negro y los ojos de las “Damas oscuras” de los cuentos de Poe. La novia “Eulalie” tiene ojos violetas, y “A alguien en el Paraíso” es una elegía para la amada de ojos grises.

⁸² Todas las traducciones de poemas pertenecen a María Condor y Gustavo Falaquera y están tomadas de Poe E. A., *Poesía Completa Bilingüe*, Madrid, Hiperión, 2010. En el original de Weekes no todas las citas están acompañadas por la referencia al número de página y se ha respetado ese formato en esta traducción. En este caso la cita es de la página 205.

El ideal femenino de Poe aparece también en varios de sus poemas de inspiración biográfica, como “Para Annie,” “A Helen [#2],” and “A F—s S. O—d.” Los temas de estos poemas están basados en las propias aventuras románticas de Poe, ya que “Annie” es en realidad Nancy Richmond; esta “Helen” es su futura prometida Sarah Helen Whitman más que la Jane Stanard de su juventud, y “F—s S. O—d” es la poeta Frances Sargent Osgood. Aunque todas estas mujeres maduras tenían vidas y logros propios, son alabadas por las mismas cualidades cariñosas, femeninas que caracterizan a las mujeres imaginarias de sus poesías. En lugar de elogiar la habilidad poética o la inteligencia de Osgood, por ejemplo, la coloca en un estereotípico molde femenino, exaltando sus “gentiles modos,” “gracia” y “más que belleza” que de acuerdo con el poema, serán sus medios de asegurarse el “amor” del mundo (Poe, 2010:139).

“Para Annie” ennoblece esos mismos rasgos estereotípicos; alaba su “verdad” junto con su “belleza,” pero es su capacidad maternal la que parece más impactante. “Me besó con ternura, / Me acarició con cariño, / Y entonces me dejé caer suavemente / para dormir en su seno,” es una imagen tan maternal como romántica y se torna más maternal aún cuando Annie lo acuesta y dice una plegaria “a los ángeles / para librarme del mal” (Poe, 2010:257-59). Esta fusión de lo maternal con lo romántico aparece más insidiosamente en cuentos como “Morella” y “Ligeia,” en los cuales el estatus del marido se afirma explícitamente como cuasi infantil comparado con la erudición de su esposa y en los cuales ambas instruidas mujeres mueren misteriosamente.

Tanto en verso como en prosa Poe pone énfasis en los ojos de sus heroínas. Annabel Lee, Annie, Eulalie, la amada en “A —,” Isabel (“País de hadas”); y la novia en “Canción”, todas son descritas con ojos encendidos o brillantes. Frecuentemente comparados con estrellas. Pero los panegíricos más extremos de Poe a los ojos de sus amores aparecen en “A Helen [#2],” en el que la amada desaparece a excepción de sus ojos:

Solo tus ojos se quedaron.
No quisieron irse, aún no se han ido.
Iluminando mi camino solitario aquella noche,
No me han abandonado – me guían a través de los años.

Los ojos de Helen llenan el alma del poeta de Belleza y Esperanza, y al final se los reconoce no solo como más brillantes que las estrellas sino también superando la luz del día: “las sigo viendo: ¡dos Venus que centellean/ dulcemente, sin que el sol las extinga!” (Poe, 2010:247-49).

La “luz” que brilla en esa miríada de ojos es sinónimo de esos rasgos mencionados en mayúsculas, Belleza y Esperanza. Recordemos que la Belleza, en la cosmología de Poe, es la experiencia que se da en el pecho de quien percibe el objeto bello, no el objeto mismo. Estas mujeres usualmente pasivas, vulnerables, incluso muertas son perfectas para esta deshumanización, el epítome de la cual es fragmentar a la mujer en partes e idealizar o fetichizar un aspecto de sus ojos como los ojos o los dientes.

En lo que respecta a “Esperanza”, argüiré que este rasgo está ligado a la juventud de sus mujeres; hay esperanza no solo de una larga y fructífera vida para la amada en tanto es vista en su estado de inocencia juvenil, sino también para el narrador que ve sus propias perspectivas en esta superficie reflectante. Kennedy se apoya en el trabajo de Ernest Becker para construir su argumento sobre “la idealización del Otro,” en el cual “se espera que la esposa (por ejemplo) asegure la felicidad del marido y manteniendo su propia lozanía y vitalidad afirme su juventud – es decir, que lo salve del envejecimiento y la muerte. El descubrimiento de su vulnerabilidad parece privarlo de

la ilusión de su propia inmortalidad.” ¹² El poeta puede o bien describir la esperanza de una juventud saludable, con todos sus ecos de inmortalidad, o la belleza de la muerte de una mujer hermosa. Sin embargo, si una mujer *joven* muere, puede hacer ambas cosas, ya que su muerte desbaratará la esperanza y así se volverá aún más conmovedora para el narrador.

De este modo una mujer moribunda que permanece bella deberá ser adorada en su papel de inspiración poética, pero una que ha tenido la poca fortuna de mostrar los estragos de la enfermedad deberá ser rehuída, en tanto es meramente un símbolo del inevitable deterioro sin la virtud redentora de la belleza invulnerable. Como lo explica Becker, “Si una mujer pierde su belleza, o muestra que no posee la fuerza y confiabilidad que alguna vez pensamos que tenía... entonces todo lo que invertimos en ella termina socavado. La sombra de la imperfección cae sobre nuestras vidas, y con ella – la muerte y la derrota del heroísmo cósmico.” ¹³ La incapacidad de los narradores de aceptar su propia mortalidad los lleva a rechazar este recordatorio tangible de la fragilidad humana: sin embargo, alguien que muere mientras todavía es bello proporciona una oportunidad tanto para la idolatría romántica de la amada como para la idealización romántica del tópico “*más melancólico*” de Poe, la muerte (“F d C”, p.4). La caracterización de Madame Lalande en “Los anteojos” como una “miserable” y “vieja bruja” cuando descubre su verdadera edad el día de su vida (*Cuentos*, p. 457) ⁸³ es emblemática de este aborrecimiento de la decadencia. La apasionada protesta del narrador es claramente un elemento farsesco, pero su ira no es contra su propio orgullo y necesidad sino contra la audacia de la mujer. Las principales ofensas perpetradas por Madame Lalande consisten en atreverse a haber perdido su juventud y usar artificios para aumentar su belleza. Lalande es lo opuesto al ideal femenino de Poe: es más que una igual en inteligencia respecto del narrador; es activa; no es joven ni delicadamente bella; y aunque es su propia tatarabuela parece completamente desinteresada en cuidarlo. Ello lo aterroriza no solo por ser un recordatorio subliminal de su propia mortalidad, sino también por la violación de los que los narradores de Poe esperan de sus prometidas. Una vez que una mujer se sale de los estrechos límites del estereotípico rol femenino, es vilipendiada en vez de reverenciada. Este argumento se confirma en otros relatos de Poe, incluyendo “Eleonora”, “Berenice” y “Morella”.

Eleonora encarna el ideal de Poe: joven, ignorante, impresionable, y completamente dedicada a su amor por él. Con solo quince años, frente a los veinte de su amado, también es, significativamente, su prima. Una combinación del ideal poético y las mujeres más complejas de su prosa, tiene los ojos más brillantes que un río que fluye, y, en la publicación original, “los lirios del valle no eran más hermosos,” pero ella tiene además la imprescindible “majestuosa frente” y “los grandes ojos luminosos de su estirpe.” Ella es excepcionalmente frágil y bellamente enfermiza, “esbelta hasta la fragilidad,” con una “excesiva delicadeza” en su constitución. Su complexión habla “penosamente de la débil posesión con la que se aferraba a la existencia.” ¹⁴ Después de sondear las profundidades del “fervor de su amor” por el narrador, su principal preocupación en el momento de su muerte es si el narrador permanecerá fiel a su memoria o se casará con otra. Estas escenas evocan el “amor idólatra” de Ligeia y el subsiguiente nuevo matrimonio del narrador en ese cuento. También son premonitorios de la propia experiencia de Poe con la muerte juvenil de Virginia y los siguientes años que pasó con la madre de ella, “Muddy”; empero, este narrador permanece fiel a la memoria de su fallecida esposa más tiempo que el viudo de Ligeia o que Poe mismo, ya

⁸³ A excepción de “Berenice” y “Ligeia” que remiten a los archivos de la cátedra, todas las citas de los *Cuentos* corresponden a la edición de Alianza Editorial del 2002, con traducción de Julio Cortázar.

que pasan años antes de que abandone el “Valle de la Hierba Irisada” y vuelva a cortejar a alguien.

El amor de Eleonora es tan absorbente como el narrador pueda desear, pero su celosa aceptación de la promesa de fidelidad introduce la cuestión de un poder que no surge en la poesía, en la cual las mujeres de Poe son románticamente sumisas. Sin embargo, la puja de poder se resuelve absolutamente a favor del narrador, que no solo ama a Ermengarda con la misma pasión que una vez sintió por Eleonora, sino que incluso denigra la relación previa, demostrando así ser infiel no solo a su promesa sino también a la memoria de su anterior amada. Convenientemente, el “espíritu del Amor” absuelve al narrador por romper su voto, elimina toda maldición que haya sido invocada en su matrimonio con Eleonora, y lo libera de las demandas de Eleonora. Publicado por primera vez en 1841, este relato es tal vez una expresión de deseo por parte de Poe a medida que la enfermedad de Virginia se intensifica. No obstante, algunos relatos más tempranos sobre emociones conflictivas enfatizan la lucha del narrador con mujeres de carácter fuerte, amenazadoras y ofrecen conclusiones más complejas que esté trillado *deus ex machina*.

La silenciosa Berenice parece al principio notablemente similar a Eleonora: ella, también, es prima de su prometido, tiene una frente alta, pálida, su belleza es “incomparable”, y “había amado largo tiempo” al narrador (“Berenice”, p. 3) Pero en lugar de corresponder este amor, el narrador expresa claramente su objetificación de Berenice: “y yo la había visto, no como una Berenice viva, palpitante, sino como la Berenice de un sueño (...) no como una cosa para admirar, sino para analizar; no como un objeto de amor, sino como el tema de una especulación tan abstrusa cuanto inconexa (“Berenice”, p. 3). Jacqueline Doyle señala que a medida que la enfermedad de Berenice progresa, este “distanciamiento” de Egeus de su prometida se vuelve más y más pronunciado a través de su uso de los artículos “el” y “la”, frente, etc., en lugar de “su.”¹⁵ Egeus le propone matrimonio a pesar de que sus pasiones eran puramente “de la inteligencia” y a pesar de su repugnancia frente a los cambios originados en su “identidad” – sin embargo esto debe ser entendido como causados por esta enfermedad.

Su horror se torna insoportable a medida que su condición física se deteriora. Cuando ve la Berenice por última vez, ella ha adelgazado drásticamente, y su alteración se manifiesta en el cambio de color del pelo de negro a un “rubio reluciente” que no se condice con su fatídico estado. Su enfermedad manifiesta los rasgos poéticos al extremo, moviéndose del dominio de lo bello al de lo extraño y repelente. Su cabello es de un amarillo incongruente, está esquelética más que meramente delgada, y su delicada palidez se parece a un velo mortal. En lugar de los ojos brillantes de las heroínas poéticas de Poe, los suyos “no tenían vida ni brillo y parecían sin pupilas” (“Berenice”, p. 3). Sus labios eran “finos y contraídos,” y presentaban una sonrisa de “expresión peculiar” que horroriza tanto al narrador que aparentemente se desvanece o baja la mirada, o así parecería, puesto que cuando el texto continúa después de la elipsis mayor el narrador debe alzar la vista para ver cerrarse la puerta detrás de Berenice.

Basándome en los comentarios antes mencionados de Becker y Kennedy, interpretaría el significado de la sonrisa de Berenice como una sugestión de la inevitabilidad de un destino similar para el narrador.¹⁶ Al ver a Berenice, su prometido se ha vuelto semejante a un cadáver: un “escalofrío helado” recorre su cuerpo, queda “un instante sin respirar, inmóvil.” Al ver sus dientes y su sonrisa horrorosa, desea la muerte y el lector lo pierde de vista hacia el vacío de la elipsis mayor. Los dientes son horribles porque, como señala Liliane Weissberg, la “simetría y brillo sin vida de sus dientes – indicadores de salud y belleza – se vuelven observables en su diferencia frente

al cuerpo en decadencia.”¹⁷ Sus rasgos esqueléticos, macilentos ya se parecen a un esqueleto, y estos dientes son causa de horror en el rostro cadavérico.

El terror del narrador es evocado por el espectro de su propia decadencia y deceso, pero también se alza frente a él un espectro erótico. Mostrar los propios dientes en una sonrisa puede indicar interés sexual, y si el “significado peculiar” de la mueca de Berenice es de deseo carnal, el cerebral narrador estaría doblemente vencido. La naturaleza del padecimiento de Berenice no ha sido revelada, ni se ha manifestado en su totalidad. Pero ha alterado de algún modo su identidad, tanto en su “ser *moral* y físico” (“Berenice”, p. 2, resaltado por Weekes); Egaeus nota “la alteración producida en la condición *moral* de Berenice por su desventurada enfermedad” (“Berenice”, p. 2, resaltado en el original). Si su cambio más perturbador es en el ámbito de lo moral, uno podría asumir que ella está cambiando su inocencia por sexualidad, una perspectiva que aterrorizaría a su reclusivo, desapasionado prometido.¹⁸ Otro giro moral puede constituir su renuncia al rol femenino satisfecho, ingenuo, a cambio de adquirir el propio de la esfera masculina del conocimiento, señalado por su aparición en la sagrada biblioteca de Egaeus –el sitio del nacimiento del varón y la muerte de la mujer. Ambas interpretaciones implican una amenaza a su poder en su reino libresco o en su relación.

Más allá de cual de estas lecturas – Berenice como signo de la mortalidad, como una criatura sexualizada, o como Nueva Mujer emergente –sea más convincente, todas son clausuradas cuando Egaeus extrae sus dientes para lograr dominio sobre las ideas que representan. El destruye la visión de la horrorosa calavera sonriente y desexualiza el cadáver removiendo este símbolo de la carnalidad devoradora. La amenaza de la primera de las “damas oscuras” de Poe ha quedado contenida, pero Morella y Ligeia se mostraran más difíciles de controlar.

“Morella” presenta otro matrimonio sin pasión, aparentemente sin motivo del, esta vez con una “amiga” del narrador en lugar de con su prima. Su admiración por ella es mental más que emocional, puesto que está impresionado por el vasto conocimiento de su esposa. El se abandona a su dirección educativa, escuchando sus disquisiciones silenciosamente por horas. No obstante, a pesar de su apariencia típicamente atractiva (ojos melancólicos, frente alta, pálida complexión, y “rizos de sedoso cabello” que tanto ella como su hija comparten), el narrador termina por vilipendiar a Morella sin ser capaz de decir por qué.

Una teoría sobre el rechazo de su esposa propone que ella es una amenaza intelectual. Su esposa es una “una mujer de intensidad emocional y voluntad resuelta que amenaza al narrador con complejidades que el no puede comprender, menos aún corresponder.” Eventualmente, su rol dominante como mentora “se vuelve insoportable, y él la rechaza como una amenaza a su superioridad y liderazgo masculinos... Su subsiguiente repulsión debilita su vida.”¹⁹ Ella es suficientemente sabia para entender la causa de su desapego y la llama “Destino”; irónicamente, su explicación de la incompatibilidad intelectual entre ambos es también la endeble razón de su marido para que ellos se hayan “unido” en el altar originalmente.

Otra razón de su repugnancia podría ser que ella representa la muerte. A medida que su piel palidece y sus venas se vuelven visibles, ella desarrolla una expresión en sus “ojos pensativos”⁸⁴ que afectan al narrador con “el vértigo de quien hunde la mirada en algún abismo lúgubre, insondable” (*Cuentos*, p. 154). El narrador ve su propio deceso prefigurado en esta imagen sepulcral. Desde entonces, el ansía la muerte de Morella, y considera “tedioso” el tiempo que pasa hasta que ella está en la tumba.²⁰ El esposo está

⁸⁴ N de T: Poe usa la expresión “*meaning eyes*” que podría traducirse como “ojos llenos de intención” subrayando la idea de que hay un mensaje deliberado en la mirada de Morella.

“enfurecido” y “maldice los días y las horas y los amargos momentos” hasta su muerte (*Cuentos*, p. 154), tanto como Morella lo maldice al reaparecer en la persona de su hija.

Esta hija, que nace en el momento en que la madre muere, hace surgir el espectro de la sexualidad en la historia. Aunque su unión conyugal no tiene supuestamente pasión, aparece un vástago, y su revulsión podría estar digerida tanto al cuerpo de Morella embarazada como a la criatura naciente. Su “gradual desapego” podría ser resultado del terror sexual, aunque; cuando el “sentía que un espíritu aborrecible se encendía dentro,” ella tomaba su mano y decía “algunas palabras hondas, singulares.” Eventualmente, afirma él “la alegría se desvanecía súbitamente en el horror y lo más hondo⁸⁵ se convertía en lo más horrible” (*Cuentos*, p. 153). El esposo está aterrorizado por Eros, y rechaza a Morella porque ella le recuerda la carnalidad y la maternidad. Como observa Debra Johanyak, “Es la incapacidad del narrador de cumplir con sus deberes maritales y paternos, y su horror reaccionario ante los logros de su mujer y su hija lo que constituye la maldad en este cuento.”²¹

Aunque Morella parece aceptar pasivamente el desapego de su marido, la maldición que profiere en su lecho de muerte y la reencarnación en la persona de su hija demuestran lo contrario. A pesar de que el narrador hace todo lo que puede para olvidar que Morella existió alguna vez, incluso no mencionando nunca su nombre ante su hija, Morella se manifiesta claramente en el conocimiento sobrenatural de su precoz retoño. Johanyak señala que la hija “representa aún más enfáticamente las fortalezas independientes y los talentos por los que murió su madre.”²² Y la muerte de la niña es tan inevitable como lo fue la de su amenazadora madre. Al invocar el nombre de la madre, el narrador le adjudica su mismo destino a la hija también, y ambas “damas oscuras” son eliminadas. La escena final muestra al narrador soltando una “larga y amarga carcajada” ante la tumba de las dos Morellas –una respuesta ambigua, en el mejor de los casos, ya que no queda claro si está conmemorando la vuelta a la vida de Morella o su definitivo descanso en la persona de su hija. La primera respuesta enfatizaría el poder de Morella, la segunda el del narrador.

La lucha de poder entre Ligeia y su esposo se resuelve mucho más claramente, ya que al final del cuento ella se retrae de su contacto y permanece de pie, con porte regio, mientras él está a sus pies. La poderosa voluntad de Ligeia demuestra ser la de un igual para el protagonista: ella es la única mujer en los cuentos o poemas de Poe que triunfa sobre la muerte y, más significativamente, sobre el narrador. Stovall arguye que Ligeia es la “encarnación de la perfección femenina” para Poe pero también señala que “ella no es más que un retrato femenino de lo que [Poe] deseaba ser. Su belleza personal, mente analítica, inmensos conocimientos, poderosa voluntad, y amor supremos eran cualidades que él mismo poseía en diversos grados.”²³ De este modo, a través del triunfo de Ligeia, Poe refuta el carácter definitivo de la muerte de las mujeres de su vida y niega su propia mortalidad.

Ligeia es la “dama oscura” por excelencia, excepto porque su cabello y ojos negros, voz profunda, y paso tranquilo se describen en términos oníricos o etéreos que la diferencian del resto de las heroínas de Poe. Esta descripción física ya la distingue como “Otra” respecto del narrador y toda la humanidad; por consiguiente su inmensa erudición y voluntad activa son ambos rasgos aceptables en este ser extraordinario.²⁴ También desafiando la norma se encuentra su amor “idólatra” por el narrador, así como su devoción por su esposo, enredada como está con su voluntad indomable de vivir, posiblemente solo se ve superada por la de Annabel Lee.

⁸⁵ N de T: Aquí Poe dice “the most beautiful”, lo más bello, no lo más hondo como traduce Cortazar.

Como la amorosa e instruida Morella, Ligeia es una figura de mentora estimulante para su esposo. Cynthia Jordan nota que “la autoridad de Ligeia sobre él era como la de una madre sobre su hijo; su lenguaje habla de emasculación.” Ella lo domina incluso desde su lecho de muerte, cuando “perentoriamente” le ordena que recite el poema que ella escribió, y el obedece inmediatamente. Jordan también especula que la sexualidad de Ligeia era una fuente de ansiedad para el narrador; Ligeia se inclina sobre él mientras estudia y llena su mente con “vivo deleite” ante la expectativa de “esa deliciosa perspectiva que se agrandaba en lenta gradación ante mí, por cuya larga y magnífica senda no hollada podía al fin alcanzar la meta de una sabiduría demasiado premiosa, demasiado divina para no ser prohibida!” (“Ligeia”, p. 3). Jordan enfatiza este pasaje como prueba de que Ligeia está “usurpa[ndo] la prerrogativa masculina” como agresor sexual,²⁵ pero esto también fusiona el conocimiento y la carnalidad y muestra el dominio de Ligeia en ambas áreas.

Aunque Ligeia difiere de manera significativa de otras de las mujeres de Poe, el narrador es tan repetitivo como siempre, un narcisista temeroso, débil de carácter que le escapa a los recuerdos de su esposa gastándose su legado en viajes, opio y un dormitorio macabro para su nueva novia. La brevedad de su estado solitario está de acuerdo con su ensimismamiento frente al lecho mortal de Ligeia: en lugar de expresar dolor por la pérdida de la vida de su esposa, o por la pérdida de su potenciales contribuciones intelectuales para la humanidad, el narrador lamenta *solo* su propio destino, preguntando como es que “había merecido yo la bendición de semejantes confesiones – ¿Cómo había merecido la condena de que mi amada me fuese arrebatada en el momento en que me las hacía?” (“Ligeia”, p. 3). Terrence Matheson agrega que el narrador está “[pre]ocupado solo por su pérdida de Ligeia en su rol de su adoradora, [y] su capacidad de alimentar su anhelo de autoestima y la privación de esta fuente de adoración es todo lo que le interesa.”²⁶ Matheson arguye que el resentimiento y la codicia del narrador hacen que asesine tanto a Ligeia como a Rowena, que aunque es una heroína “pálida”, con la delicadeza, juventud, y vulnerabilidad de los ídolos poéticos de Poe, encuentra un destino aún peor que el de Ligeia.

Si bien no es asesinada, Rowena es, al menos, abusada emocionalmente por su marido, y su cuerpo poseído por la dominante Ligeia. La escena de la resurrección pone en escena la lucha entre las damas “oscuras” de Poe y las “pálidas” y cristaliza el simbolismo de sus dos tipos de mujer. El ideal femenino, la doncella hermosa, ingenua que perece de una muerte prematura, se opone a la mujer obstinada, de cabello oscuro que fascina pero también amenaza al narrador con recordatorios de su propia vulnerabilidad y decadencia. (Berenice es la prototípica “dama oscura” de Poe, y es el repentino cambio de su color de cabello junto con el deterioro de sus rasgos lo que inicialmente perturba al narrador.) Una vez conquistada su rival, Ligeia desdeña el contacto con el narrador, sin ofrecer ningún consuelo: aunque su voluntad ha triunfado sobre la muerte, ella todavía es una manifestación de la decadencia que desgarrar el cuerpo de Rowena mientras los dos espíritus luchan por su posesión.

Ligeia y Morella desafían ambas al narrador en modos en que las estereotípicas heroínas femeninas de Poe no lo hacen. Para el narrador, el verdadero horror en estos particulares “cuentos de terror” es que una mujer bella pueda ejercer su propio poder. Craig Howes plantea que:

toda la estética de Poe descansa en el supuesto *a priori* de que las mujeres bellas son pasivas, débiles y por lo tanto especialmente vulnerables a los poderes terroríficos de la muerte. Las mujeres no pueden dirigir o causar la muerte conscientemente; solo pueden encarnarla o se sus víctimas. La melancolía poética es masculina – una tristeza por la pérdida de un objeto bello, y por eso patético... el narrador ve, aunque sea por un momento, el incipiente, oculto poder que

reside en la belleza – un poder que puede triunfar incluso sobre el más sublime de los tópicos, la muerte misma.²⁷

El narrador está aterrorizado por la reaparición de Ligeia no tanto porque eso significa que ella ha conquistado la muerte sino porque lo hace mediante un acto de voluntad vehemente, una volición poderosa que lo deja abatido.

Stovall considera a Ligeia el ideal femenino de Poe, ²⁸ pero yo discreparía. La mujer idealizada de Poe, cuya figura reaparece a lo largo de su obra, no es la sexualizada, intelectualmente dominante Ligeia, sino más bien una versión pasiva, rubia, de las mujeres de las mujeres que lo cuidaron y luego murieron. Oliver ha señalado las similitudes entre la apariencia de las heroínas de Poe y los retratos o descripciones de Eliza Poe ²⁹, Frances Allan, y Virginia Clemm. Ambas, Eliza y Virginia presentan una frente alta, y las tres tenían largo cabello negro y dramáticos ojos oscuros; estas son características que figuran prominentemente en las descripciones de Poe. La frente amplia o alta y los ojos “brillantes” o “luminosos” aparecen en casi todas las descripciones de sus mujeres.

Ligeia tiene su propia voz; escribe poesía, y, al hacer que su esposo la recite, ella incluso pone sus palabras en su boca. Más frecuentemente aún, el narrador elige mujeres que son casi mudas, como lo hace este mismo esposo en la persona de Rowena. Las mujeres poéticas ya se encuentran en la tumba, y las ficcionales no están lejos de ese estado permanentemente silenciado. Una quietud estereotípicamente femenina es más característica de la heroína aún viva, sea pálida o morena. Incluso Morella y Ligeia tienen voces bajas, musicales, y muchas poseen un paso inusualmente leve (Eleonora, Ligeia, Berenice).

En lugar de ser su ideal como compañera, Ligeia es el ideal de sí mismo de Poe. Ella es la Madeline Usher del propio Poe: su inquietante, hermosa melliza. Berenice, Morella y Madeline Usher, las otras “Damas oscuras”, no son alabadas en la misma medida que los pálidos, etéreos seres de la poesía. El marido de Ligeia incluso viaja solo unos pocos meses antes de comprar una casa y prepararla para su nueva novia, mientras que el de Eleonora languidece durante años antes de cortejar a Ermengarda. Las mujeres suaves, vulnerables, delicadas, como Eleonora y Annabel Lee, no constituyen una amenaza sexual o intelectual, y sus repentinas, conmovedoras muertes sirven a varios fines: ponen fin a la relación cuando todavía está en las tempranas fases de absoluta devoción, y le evitan al narrador tener que enfrentar los macabros signos de su propia mortalidad. Pero, lo que es más importante para Poe, su muerte sirve al propósito poético de realzar la experiencia masculina de melancólica belleza, “ese placer a la vez más intenso, más elevado y más puro” (“F d C”, p. 2).

NOTAS

1. Floyd Stovall, “The Women of Poe’s Poems and Tales,” *Texas Studies in English* 5 (1925): 197, 200.

2. Kenneth Silverman, “Introduction,” en *New Essays on Poe’s Major Tales*, ed. Kenneth Silverman (Cambridge University Press, 1993), p. 21.

3. J. Gerald Kennedy, *Poe, Death, and the Life of Writing* (New Haven: Yale University Press, 1987), pp. 65–68, 87–88, discute la respuesta de Irving también.

4. Virginia Woolf, *A Room of One’s Own* (1929; reimpresión, London: Hogarth Press, 1967), p. 77. Laura Saltz, ““(Horrible to Relate!)”: Recovering the Body of Marie Rogêt,” en *The American Face of Edgar Allan Poe*, ed. Shawn Rosenheim y Stephen Rachman (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995), p. 237,

Se apoya en la misma metáfora cuando observa que “la víctima de la historia epónima se vuelve una especie de superficie reflectante en la cual se sobreimprimen ciertas identidades masculinas: el criminal, el narrador, Dupin, incluso el propio Poe.”

Literatura Norteamericana

- 5 Nina Baym, "Portrayal of Women in American Literature, 1790–1870," en *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature*, ed. Marlene Springer (New York: University Press, 1977), p. 222.
- 6 Joseph Moldenhauer, "Murder as Fine Art: Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision," *PMLA* 83 (1968): 294.
- 7 Joan Dayan, "Amorous Bondage: Poe, Ladies, and Slaves," *American Literature* 66 (1994): 244.
- 8 Joan Dayan, "Poe's Women: A Feminist Poe?" *Poe Studies/Dark Romanticism* 26 (June-December 1993): 9.
- 9 Cynthia S. Jordan, *Second Stories: The Politics of Language, Form, and Gender in Early American Fictions* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989), p. 136.
- 10 Ver Joan Dayan, *Fables of Mind: An Inquiry Into Poe's Fiction* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 188.
- 11 Mary Oliver, "The Bright Eyes of Eleonora – Poe's Dream of Recapturing the Impossible," *Ohio Review* 58 (1998): 125.
- 12 Kennedy, *Poe, Death, and the Life of Writing*, p. 81. Ver también: Ernest Becker, *The Denial of Death* (New York: The Free Press, 1973).
- 13 Becker, *The Denial of Death*, p. 167; Kennedy, *Poe, Death, and the Life of Writing*, p. 81.
- 14 *Collected Works* (Mabbott), 2: 641.
- 15 Jacqueline Doyle, "(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's 'Berenice,'" *Poe Studies/Dark Romanticism* 26 (June-December 1993): 14.
- 16 Kennedy, *Poe, Death, and the Life of Writing*, p. 80, observa: "Egaeus no puede hacer nada respecto de la enfermedad de Berenice, y su espantosa transformación lo enfrenta con un recordatorio de su propia impotencia y vulnerabilidad. En particular los dientes femeninos simbolizan el problema de la muerte; el narrador quiere poseerlos para controlar la realidad que representan."
- 17 Liliane Weissberg, "In Search of Truth and Beauty: Allegory in 'Berenice' and 'The Domain of Arnheim,'" en *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, ed. Benjamin Franklin Fisher IV (Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1990), p. 69.
- 18 Varios críticos han notado el tema vampírico en "Berenice," identificando ya a Egaeus, ya a Berenice, con esta figura gótica. Esta lectura apoya la idea de una Berenice sexualizada que amenaza a Egaeus con su extinción literal y figurativa y por ellos sufre la mutilación resultante. Ver Hal Blythe and Charlie Sweet, "Poe's Satiric Use of Vampirism in 'Berenice,'" *Poe Studies/Dark Romanticism* 14 (December 1981): 23–24.
- 19 Debra Johanyak, "Poesian Feminism: Triumph or Tragedy," *College Language Association Journal* 39 (September 1995): 64–65.
- 20 Kennedy, *Poe, Death, and the Life of Writing*, p. 82, observa que "Al evitar a Morella, el narrador intenta protegerse del contagio de la muerte. Pero no puede escapar... la hija que había imaginado iba a encarnar el principio de la vida y que sería la prueba de su propia inmortalidad se vuelve ella misma el emblema de la muerte inevitable."
- 21 Johanyak, "Poesian Feminism," p. 66.
- 22 Johanyak, "Poesian Feminism," p. 66.
- 23 Stovall, "The Women of Poe's Poems and Tales," pp. 202, 208.
- 24 Jordan, *Second Stories*, p. 136; Johanyak, "Poesian Feminism," p. 67. Otras explicaciones para los rasgos inusuales de Ligeia plantean que ella es o un vampiro o una sirena. Ver Daryl E. Jones, "Poe's Siren: Character and Meaning in 'Ligeia,'" *Studies in Short Fiction* 20 (Winter 1983): 33.
- 25 Jordan, *Second Stories*, pp. 137–138.
- 26 Terrence J. Matheson, "The Multiple Murders in 'Ligeia': A New Look at Poe's Narrator," *Canadian Review of American Studies* 13 (Winter 1982): 285.
- 27 Craig Howes, "Burke, Poe, and 'Usher': The Sublime and Rising Woman," *ESQ* 31 (1985): 184–185.
- 28 Stovall, "The Women of Poe's Poems and Tales," p. 206.
- 29 Oliver, "The Bright Eyes," pp. 121–122. Stovall "The Women of Poe's Poems and Tales," pp. 197–198, 207, también ha observado estas similitudes físicas; y sostiene que Annabel Lee y Eleonora son "retratos idealizados" de Virginia y que Berenice, la novia de "El retrato oval," y la heroína de "Tres domingos por semana" también derivan de ella.

A mediados del siglo XIX tiene lugar una significativa difusión de la literatura gótica tanto a través de la ficción literaria como de la ficción popular, especialmente de la mano de las *sensation novels* y de las historias de fantasmas. La maquinaria gótica del siglo XVIII y los salvajes paisajes del individualismo romántico dan lugar a terrores y horrores que están mucho más cerca del hogar y comienza a tematizarse la ruptura de los límites entre lo interior y lo exterior, la realidad y la ilusión, lo correcto y lo corrupto, y el materialismo y la espiritualidad, ruptura que se manifiesta en los textos a través de la utilización de fantasmas, dobles y espejos. Tanto en América como en Inglaterra la influencia de Radcliffe, Godwin y Scott es aún evidente aunque sus estilos góticos se ven significativamente transformados. La familia burguesa comienza a ser el escenario del retorno de los fantasmas, y las nuevas inquietudes tienen su origen en el secreto y la culpa de transgresiones pasadas y de orígenes de clase inciertos. Además la ciudad moderna, industrial, oscura y laberíntica, se transforma en el lugar donde se sitúan el horror, la violencia y la corrupción. En este contexto, los descubrimientos científicos proveen nuevos instrumentos para el terror, y el crimen y la mente del criminal presentan nuevas y amenazadoras figuras de desintegración individual y social. Sin embargo, las huellas de formas góticas y románticas aparecen como signos de pérdida y nostalgia, como proyecciones de una cultura poseída por un sentido de deterioramiento de la identidad, del orden y del espíritu cada vez más perturbador.

El desarrollo de la novela americana le debe mucho a la recepción y transformación de la literatura romántica europea. Sin embargo, aparecen significativas diferencias en el uso de las imágenes góticas: la estereotipada maquinaria gótica es abandonada, y el contraste de luces y sombras es reelaborado en textos en los cuales los misterios de la mente o del pasado familiar constituyen el interés central. En el contexto americano, el mundo social y humano reemplaza completamente los grandes terrores góticos de tipo sobrenatural, y la presencia de una geografía y de una historia diferentes a la europea ofrece un nuevo material para los escritores. Mientras que los aristócratas malvados, los castillos y abadías en ruinas y los códigos caballerescos pertenecientes a la tradición gótica europea resultan inadecuados para el Nuevo Mundo, los escritores americanos descubren que las aventuras románticas pueden situarse en lo salvaje de un continente desconocido y que el horror puede ser encontrado en los juicios a las brujas de Salem del siglo XVII.

En el prefacio a *The Marble Faun* (1860), Nathaniel Hawthorne señala la dificultad que presenta la producción de *romances* en territorio americano debido a la ausencia de las sombras y misterios que rodean y caracterizan a la cultura europea. Sin embargo en sus primeras novelas tiene lugar la presencia de sombras peculiarmente americanas que contrastan con la “amplia y simple luz” de la vida en el nuevo continente ya que, aunque la oscuridad del gótico europeo resulta inadecuada en el nuevo contexto, la cultura americana está repleta de pequeños misterios y de culposos secretos referidos al pasado familiar y comunal. En 1865 Henry James, en uno de sus ensayos dedicados a la ficción sensacionalista, critica los recursos extravagantes utilizados por Anne Radcliffe para sobresaltar al lector cuando, desde su punto de vista, resulta mucho más interesante y terrible apelar a las extrañezas que rodean al propio

⁸⁶ *Gothic*, Capítulo 6.

hogar. Para James una buena historia de fantasmas debe estar conectada en gran medida con los objetos de la vida cotidiana.

El gótico americano: Brown, Hawthorne y Poe

Charles Brockden Brown, el primer escritor profesional nacido en América, ocupa una posición importante respecto a las transformaciones que tienen lugar en la escritura gótica. Las novelas de Brown recurren a la ficción y a la filosofía de William Godwin pero en ellas tiene lugar una reelaboración tanto de los temas de la persecución, la criminalidad y la tiranía social como de las nociones iluministas de libertad y democracia. El misterio sufre una transformación similar y las ilusiones y motivaciones psicológicas comienzan a ser examinadas en relación a sus implicaciones sociales y estéticas. Entre 1798 y 1800 Brown publica cuatro novelas que se interesan por la persecución, el asesinato y los poderes y terrores de la mente humana. La primera de ellas, *Wieland*, describe la vida de dos huérfanos, Clara y Theodore Wieland, que crecen en un contexto de evangelismo religioso y racionalidad iluminista. Un balance entre estos dos discursos aparenta ser sostenido hasta que el sonido de voces extrañas irrumpe en la comunidad y Wieland interpreta estas voces como emanaciones de Dios. Sin embargo, es su fe devota la que conduce a los horrores que destruyen la comunidad: creyendo que es la voluntad de Dios, Wieland mata a su mujer, a sus hijos y finalmente se suicida.

Los extraños sucesos son explicados en las memorias de un *diabolus ex machina* humano que aparecen al final de la novela. Estas memorias cuentan la historia de Carwin, un ventrílocuo capaz de imitar la voz de los demás. Su talento lo convierte en un desterrado y, luego de años de vagar y ser perseguido, se establece cerca de la comunidad de Wieland para acosar a sus miembros por medio de sus habilidades biológicas. Lo que nunca es explicado o confesado es si Carwin está implicado en el crimen de Wieland, si él instigó su ejecución, o si dicho crimen realmente fue el resultado de una engañosa imaginación religiosa. El entretendido de distintos relatos que vinculan a esta novela con el romance gótico subrayan al mismo tiempo una perspectiva diferente respecto a la naturaleza de lo misterioso ya que los misterios están localizados en el mundo empírico, en los poderes naturales de Carwin y en la cadena de sucesos que conducen al crimen. El enredo de los dos relatos y el modo en que ciertas cuestiones permanecen inciertas revelan una gran dosis de misterio en la complejidad de motivaciones y fantasías que determinan y engañan al comportamiento individual. La explicación racional de poderes naturales y su imagen mecánica de un universo más allá del control humano cambia los dominios del misterio: de un mundo gótico de manifestaciones sobrenaturales se pasa a la postulación de un mundo físico y empírico. Pero la fuerza de la ilusión inspirada por la devoción religiosa permanece de algún modo misteriosa e inexplicable y presenta no la victoria del iluminismo sino una nueva y diferente oscuridad.

La incierta relación entre religión y racionalismo se halla localizada en *Wieland* en el nivel de la representación política y estética. La ambivalencia entre una explicación racional y una sobrenatural no se resuelve. En el contexto americano esta ambivalencia refleja una inquietud respecto a la sociedad americana en sí misma. En parte como desmitificación de las tradiciones góticas europeas que presentaban terrores aristocráticos y supersticiosos, y en parte como relocalización del misterio desde lo sobrenatural a una esfera humana y natural, *Wieland* rechaza la dicotomía entre misticismo religioso y racionalidad iluminista lanzando una sospecha respecto a la

autoridad y los efectos de sus representaciones e identificando las sombras que surgen como resultado de las luces ya sea de la razón o de la revelación. Por otra parte, se trata de una oscuridad relacionada con una patología individual y con el efecto de las represiones y deseos producidos por las representaciones autoritarias.

El compromiso de Nathaniel Hawthorne con el *romance*, en contraste con aquel sostenido por Brockden Brown, tiene como punto de partida al realismo. Menos preocupado que Brown por la criminalidad y la patología individual, Hawthorne desmitifica las representaciones góticas de un pasado que acecha y las supersticiones asociadas con éste que se prolongan en el presente para focalizar el juego de luces y sombras presente en la familia y la sociedad. En *The Scarlet Letter* (1850) el espectro de la intolerancia puritana sobrevuela a la comunidad que condena a una joven mujer, Hester, a utilizar una letra sobre su pecho como símbolo de su adulterio. Demonizadas, Hester y su pequeña hija viven desterradas en el límite de la comunidad. El padre de la niña lleva una vida marcada por la culpa y la ansiedad en el seno mismo de la comunidad bajo un revestimiento de repetibilidad que se vuelve cada vez mas delgado, tan delgado como la línea que separa al bien del mal. Los límites y convenciones que distinguen lo bueno de lo malo se convierten, a partir de las exclusiones que legitiman y la represión que demandan, en un elemento de oscuridad aún mayor que la inmoralidad de Hester.

Mientras que en *The Scarlet Letter* (1850) se pone el foco en los límites de la adecuación social, otras historias de Hawthorne abordan el pasado con un interés más psicológico. En “Young Goodman Brown” (1835) se narra el viaje nocturno de un joven a través del bosque que lo conduce a un encuentro con respetables parroquianos y ancianos que, según sugiere el misterioso personaje que lo acompaña, no son el ejemplo de deslumbrante virtud que aparentan ser. Al llegar a una ceremonia de brujos y brujas que tiene lugar en el centro del bosque, Goodman Brown descubre un espectro social de figuras supuestamente respetables junto a otras de mala reputación. El relato concluye con una nota incierta, que no le permite al lector decidir si los eventos narrados fueron reales, si fueron tan sólo un sueño, o si fueron las alucinadas visiones de un joven supersticioso. El único elemento que se postula como seguro dentro el texto es el efecto que la experiencia vivida produce en el protagonista. El joven Goodman Brown retorna como un hombre diferente a una comunidad que aparentemente no ha cambiado y comienza a sospechar profundamente de las apariencias exteriores y de todas las formas de la fe, desconfiado y oscuro hasta el día de su muerte.

Este juego de apariencias y de interacción entre pasado y presente y entre superstición y realidad, permanece en la segunda novela de Hawthorne *The House of the Seven Gables* (1851). Al igual que los textos góticos convencionales, el centro de la novela de Hawthorne es un edificio, aunque en este caso ya no se trata de un antiguo castillo sino de una casa familiar, que sin embargo, como sucede en el caso de los castillos góticos, constituye un oscuro y grotesco depósito de fantasmas. Volviendo la mirada hacia los tiempos de la colonización, la historia se centra en el robo de la tierra en la cual se construye la casa de los siete tejados y en la maldición que Maule, la víctima arroja sobre Pyncheon, el nuevo propietario, quien muere repentinamente luego de la inauguración de la morada estableciendo las bases para la superstición local. Dos generaciones después, la familia se encuentra en decadencia y sus habitantes rondan como fantasmas en el interior de la casa y sus recuerdos de transgresión. La llegada de un extranjero y la muerte del miembro mayor de la familia del mismo modo en que murió su abuelo, conducen a un desenlace gótico. El extranjero, que resulta ser el heredero del viejo Maule, reclama la propiedad a través del matrimonio con el miembro mas joven de la familia Pyncheon. Debido a su conocimiento a los secretos del pasado

en torno a la casa, logra encontrar las escrituras que habían estado escondidas en la casa durante años y que le permiten recuperar la propiedad. De este modo los fantasmas son exorcizados y reemplazados por los valores que constituyen la propiedad y la domesticidad. Además, se introduce una explicación para los misterios y se determina que las muertes son el resultado de la apoplejía y no de la maldición de Maule. Sin embargo, el campo de la superstición no desaparece sino que permanece en la reacción hacia recursos más innovadores: los antiguos retratos góticos son reemplazados por la fotografía de daguerrotipo y el mesmerismo sustituye a la posesión demoníaca. Mientras que el presente exorciza las supersticiones del pasado y domestica los terrores góticos, el daguerrotipo tiene efectos siniestros al traer a los muertos a la vida.

Los efectos siniestros de la representación también se hallan presentes en los relatos de Hawthorne que tratan el tema de la creación artística. En “The Artist of the Beautiful” (1844), un relojero trabaja durante años para elaborar una réplica perfecta de una mariposa sólo para que su maravilla mecánica termine destrozada por el torpe manotazo de un niño. En Hawthorne la producción de belleza no es una empresa idealizada debido al trabajo obsesivo que conlleva el cual socava el vínculo del artista con la realidad. La atracción de la belleza constituye el tema central de otro relato de Hawthorne, “Rappacini’s Daughter” (1844), en el cual tanto la hija del profesor Rappacini como su maravilloso jardín de plantas exóticas son extremadamente atractivos y letalmente venenosos. El mundo del artificio y la representación aparece caracterizado por la posesión de misteriosos poderes que estimulan la fantasía y la alucinación.

Las distorsiones producidas por la imaginación son trabajadas de un modo notable en las alucinadas y macabras historias de Edgar Allan Poe. En los relatos de Poe las trampas exteriores del gótico dieciochesco, la oscuridad, la decadencia y la extravagancia, están volcadas hacia el interior del sujeto para presentar psicodramas de imaginaciones enfermas y visiones engañosas que llevan las fantasías grotescas hasta extremos espectrales. El horror en los relatos de Poe exhibe una mórbida fascinación por escenarios oscuros y exóticos que reflejan los estados extremos y el exceso imaginativo de una conciencia perturbada. Los deseos y neurosis humanos están coloreados en los fantasmales matices de lo sobrenatural al punto que la pesadilla y la realidad aparecen entremezcladas.

Las amplias lecturas que Poe llevó a cabo de las obras de los escritores góticos ingleses y alemanes forjaron su actitud ambivalente hacia el género. Conciente de las posibilidades humorísticas de los formulaicos relatos góticos popularizados por periódicos como *Blackwood Magazine* y de las ironías inherentes al Romanticismo (delineadas por August Schlegel, uno de sus autores favoritos) los relatos de Poe mantienen una distancia, una ambivalencia, respecto a los terrores e imaginarios que presentan.

La ficción de Poe, que promueve y cuestiona al mismo tiempo los oscuros poderes de la imaginación, deja sin resolver los límites entre realidad, ilusión y locura en lugar de domesticar los motivos góticos o de racionalizar los misterios a la manera de sus contemporáneos. Sus temas son variados y se basan en la exploración de casos individuales de ilusiones engañosas e inquietudes generales relacionadas con la muerte. Los dobles y espejos son utilizados en su ficción para producir espléndidos efectos mientras que las teorías científicas se emplean como fuentes para introducir el horror en los textos en los cuales la investigación conduce al criminal y no a misterios sobrenaturales.

En “William Wilson” (1839), Poe rememora sus días de escuela en Inglaterra en un relato que mantiene la atmósfera de las primeras obras góticas. El texto, que presenta

la historia de un muchacho que encuentra a otro joven que tiene su mismo nombre - William Wilson- el cual lo enfurece a través de la imitación burlona, trabaja con el tema del doble que ya se encontraba presente en la literatura gótica previa. A lo largo del relato, el protagonista lleva una vida corrupta y disoluta pero sus malvados planes continuamente se ven frustrados por la aparición de la figura que lo acosa desde su período escolar. Finalmente, el joven se bate a duelo con su doble, y cuando logra herirlo se da cuenta que se encuentra solo y sangrando frente a un gran espejo: su enemigo mortal ha sido su imagen invertida, un *alter ego* que, a diferencia del *doppelgänger*, resulta una versión mejorada, una imagen externa de la conciencia del bien. De este modo el relato, que en un principio es presentado como la narración de un acoso exterior, es planteado en el final como la distorsión subjetiva que es producida por la alucinación individual.

En “The Fall of the House of Usher” (1834) los límites entre conciencia y realidad son aun más inciertos. La casa donde transcurre la acción es una manifestación gótica, una construcción en ruinas ubicada en medio de un paisaje oscuro y desolado, y su decadencia también caracteriza a la familia que la habita cuyos últimos miembros se encuentran al borde de la muerte debido a una enfermedad desconocida e incurable. Un amigo llega para presenciar la desaparición de la familia y es testigo de cómo los hermanos Roderick y Madeline gradualmente se transforman en sombras. Su lánguida decadencia conduce a un impactante desenlace gótico en el cual, antes de morir, Roderick anuncia que su hermana ha sido enterrada viva al tiempo que el cuerpo de ésta surge amortajado desde el interior de un panel secreto para caer sobre su hermano y morir los dos en el mismo instante. El narrador huye mientras una tormenta comienza a rodear la casa y en el final del relato ésta se derrumba por completo.

Las mórbidas y macabras imágenes del entierro prematuro y el retorno de los muertos tienen un giro realista en “The Cask of Amontillado” (1846) en el cual el entierro prematuro constituye el horroroso clímax del relato de una venganza personal. El relato presenta la narración en primera persona del modo en que un hombre ofendido se aprovecha de la debilidad de su enemigo –el orgullo que le producían sus conocimientos sobre vinos- y lo conduce a través de una serie de bóvedas subterráneas con la excusa de probar una cosecha para luego encadenarlo, emparedarlo y abandonarlo a su suerte. Más horroroso aún que los hechos que se presentan es el tono de autosatisfacción del narrador. La elección de las bóvedas como escenario para situar la acción ayuda a generar una atmósfera gótica en el interior de un texto que esencialmente es una historia de horror acerca de una inteligencia insensiblemente inhumana. En otros relatos, como en el caso de “Ligeia” (1838), los grotescos escenarios y descripciones del fantasmal retorno de la amada esposa muerta son los reflejos exteriores de una imaginación deteriorada por la pérdida y la adicción al opio. En “The Tell-Tale Heart” (1843) el crimen es tratado con una ambivalencia similar respecto a la objetividad o subjetividad del fenómeno narrado: un hombre es llevado a confesar su crimen por la presencia de un persistente sonido que él interpreta como los latidos del corazón de su víctima cuyo cuerpo yace oculto debajo del piso de la habitación. En “The Facts in the Strange Case of Mr Valdemar” (1845) los temas científicos contemporáneos constituyen la base de una exploración metafísica del horror que surge de la alteración de los límites entre la vida y la muerte. En el relato, un hombre moribundo es sometido a un proceso de mesmerización que lo conduce a un estado suspendido entre la vida y la muerte: el cuerpo no se desintegra pero comienza a hablar y emite las imposibles palabras “Estoy muerto”. Esta afirmación produce la confusión de la distinción entre la vida y la muerte e indica la fragilidad de los límites naturales los cuales son manipulados por la imaginación científica. El horror que rodea

a la pregunta de quién o qué está hablando llega a su punto culminante cuando el proceso mesmérico es interrumpido y el cuerpo se descompone rápidamente hasta convertirse en una masa líquida.

A lo largo de los relatos, los escenarios fantasmales y las escenas extravagantes a menudo introducen preguntas acerca de la naturaleza y los efectos de la representación. “The Oval Portrait” (1845), una historia breve que utiliza concientemente los recursos convencionales del gótico como el viejo castillo, el manuscrito hallado y el retrato que parece vivo, discute la capacidad de las representaciones para invertir la relación entre la vida y la muerte: el retrato que parece vivo es una representación perfecta de la hermosa amada del artista y fue concluido precisamente en el momento en que ésta murió. De este modo, el arte parece extraer la vida de las cosas y reproduce la naturaleza con un poder imaginativo perturbador, el macabro poder de la muerte que se repite a lo largo de todos los relatos de Poe. No son solamente la mórbida fascinación y las macabras auras las que los hacen interesantes como obras góticas. Los diversos recursos, estilos y temas que Poe utiliza y transforma ejercieron una fuerte influencia en todos los escritores góticos que surgieron posteriormente: los dobles, los espejos y la preocupación por los modos de representación; las transgresiones científicas de los límites aceptados; el juego entre narraciones internas y externas, entre estados psicológicos inciertos y acontecimientos extraños; la localización del misterio en un mundo criminal que logra ser penetrado por la incisiva razón de un nuevo héroe, el detective, se han convertido en elementos característicos de la literatura gótica.

*La filosofía de la composición*⁸⁷

Edgar Allan Poe

Charles Dickens, en una carta que tengo a la vista y que alude al análisis que alguna vez hice del mecanismo de *Barnaby Rudge*, dice: “¿Sabía usted, de paso, que Godwin escribió su *Caleb Williams* de atrás para adelante? Primero metió a su héroe en un mar de dificultades, que forman el segundo tomo; luego, para llenar el primero, buscó por todas partes alguna manera de explicar lo que ya había hecho”.

No puedo creer que éste haya sido *precisamente* el método de Godwin —cuyo testimonio no coincide para nada con la noción de Mr. Dickens—, pero el autor de *Caleb Williams* era un artista demasiado fino para no percibir las ventajas derivables de un proceso por lo menos parecido. Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle. Sólo con el *dénouement* a la vista podremos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad, haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención.

Pienso que en la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical. O bien la historia provee una tesis o ésta es sugerida por algún incidente del momento; a lo sumo, el autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a cada página puedan aparecer en los hechos o la acción.

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo *siempre* a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquel que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible), me digo en primer lugar: “De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?” Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general —ya sean incidentes ordinarios y tono peculiar o viceversa, o bien por una doble peculiaridad de los incidentes y del tono—; entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto.

Muchas veces he pensado cuan interesante sería un artículo de revista donde un autor quisiera— o, mejor dicho, pudiera— detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse. Me es imposible decir por qué no se ha escrito nunca un artículo semejante, pero quizá la vanidad de los autores sea más responsable de esa omisión que cualquier otra cosa. La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las

⁸⁷ Original: "The Philosophy of Composition", *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, 2:259-270. Traducción de Julio Cortázar en Edgar Allan Poe. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 65-80.

trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilería del *histrión* literario.

Por otra parte, tengo plena conciencia de que no es frecuente que el escritor esté en condiciones de volver sobre sus pasos y mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general, las sugerencias se presentan confusamente al espíritu, y en la misma forma se las sigue y se las olvida.

Por mi parte, no comparto la repugnancia a que he aludido antes, y jamás he tenido la menor dificultad en rememorar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras; y puesto que el interés del análisis o la reconstrucción que he señalado como un *desideratum* es por completo independiente de cualquier interés real o supuesto por la obra analizada, no creo faltar a las conveniencias si muestro el *modus operandi* por el cual llevé a cabo uno de mis poemas. He elegido *El cuervo* por ser el más generalmente conocido. Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.

Dejemos del lado, como ajeno al poema *per se*, la circunstancia —o la necesidad— que en primer término hizo nacer la intención de escribir *un* poema que se adecuara a la vez al gusto popular y al crítico.

Partamos, pues, de dicha intención.

Lo primero a considerar fue la extensión. Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad. Pero dado que, *ceteris paribus*, ningún poeta puede permitirse perder nada que sirva para apoyar su designio, queda por ver si en la extensión hay alguna ventaja que compense la pérdida de unidad que le es intrínseca. Mi respuesta inmediata es negativa. Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y un razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve. De aquí que la mitad, por lo menos, del *Paraíso perdido* sea esencialmente prosa —una serie de excitaciones poéticas alternadas, *inevitablemente*, con depresiones correspondientes—, y el total se ve privado, por su gran extensión, de ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto.

Parece evidente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura; y que si bien en ciertas obras en prosa, como *Robinson Crusoe* —que no exige unidad—, dicho límite puede ser ventajosamente sobrepasado, jamás debe serlo en un poema. Dentro de este límite puede establecerse una relación matemática entre la extensión de un poema y su mérito, o sea, la excitación o elevación que produce, o, en otras palabras, el grado de auténtico efecto poético que es capaz de lograr; pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.

Atento a estas consideraciones, así como a un grado de excitación que no me parecía superior al gusto popular ni inferior al crítico, calculé inmediatamente la *longitud* adecuada para el poema que me había propuesto, longitud que alcanzaría a unos cien versos. El poema llegó a tener 108.

Mi segunda preocupación fue la de elegir la impresión o el efecto que el poema produciría; desde ahora puedo señalar que, en todo momento de su composición, no

descuidé un instante la intención de hacerlo *universalmente* apreciable. Me alejaría demasiado de mi tema inmediato si quisiera demostrar algo sobre lo cual mucho he insistido y que, para las naturalezas poéticas, no necesita demostración alguna. Aludo a que la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema. Digamos, no obstante, unas palabras para aclarar mi verdadero pensamiento, que ha sido un tanto mal interpretado por algunos de mis amigos. ¡Creo que el placer más intenso, más exaltante y más puro a la vez reside en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza no entienden una cualidad, como se supone, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del *alma* —no del intelecto o del corazón— sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta como resultado de la contemplación de “lo bello”. Si señalo la Belleza como el dominio del poema es sólo a causa de esa regla evidente del arte según la cual los efectos deben ser obtenidos de sus causas directas, y los propósitos alcanzados por los medios que mejor se adapten a ello; nadie ha sido hasta ahora lo bastante insensato para negar que esa peculiar elevación a que aludimos se logra *más fácilmente* en el poema que en parte alguna. Ahora bien, el propósito Verdad, o satisfacción del intelecto, y el propósito Pasión, o excitación del corazón, aunque alcanzarles hasta cierto punto en poesía, lo son mucho más fácilmente en prosa. La Verdad, en efecto, reclama una precisión, y la Pasión una *familiaridad* (los verdaderamente apasionados me comprenderán) que se hallan en total antagonismo con esa Belleza que, lo sostengo, es la excitación o elevación placentera del alma. De lo antedicho no debe deducirse en modo alguno que la pasión, y aun la verdad, no pueden ser introducidas, incluso con ventaja, en un poema, ya que pueden servir para aclarar o reforzar el efecto general como lo hacen las disonancias en la música, por contraste; pero el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubrirlas, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema.

Considerando, pues, la Belleza como mi dominio, la cuestión siguiente se refería al *tono* de su más alta manifestación; ahora bien, la experiencia ha mostrado que este tono es el de la *tristeza*. Cualquier género de belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas en un alma sensitiva. La melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos.

Determinados así la extensión, el dominio y el tono, me confié a la inducción ordinaria con el fin de hallar algún estímulo artístico que me sirviera de clave para la construcción del poema, un pivote sobre el cual pudiera girar toda la estructura. Pensando detalladamente en los efectos artísticos usuales —los *recursos*, en sentido teatral—, advertí de inmediato que ninguno había sido empleado tan universalmente como el *estribillo*. Esta universalidad bastaba para asegurarme su valor intrínseco, evitándome toda necesidad de análisis. Procedí, sin embargo, a analizarlo desde el punto de vista de sus posibles perfeccionamientos, y pronto advertí que se hallaba en su fase primitiva. Tal como se lo usa habitualmente, el estribillo o refrán no sólo está limitado al poema lírico, sino que todo su efecto se basa en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer nace solamente de la sensación de identidad, de repetición. Resolví diversificar y acrecentar este efecto, manteniendo, en general, la monotonía de sonido, a la vez que alteraba continuamente el pensamiento; vale decir que decidí producir de continuo nuevos efectos, variando *la aplicación* del estribillo, sin que éste sufriera mayores cambios.

Fijados estos puntos, me ocupé de *la naturaleza* de mi estribillo. Puesto que su aplicación iba a variar continuamente, resultaba claro que debía ser breve, ya que cualquier frase extensa hubiera presentado dificultades insuperables de aplicación

variada. La facilidad de la variación sería naturalmente proporcionada a la brevedad de la frase. Y este me condujo a emplear una sola palabra como estribillo.

Presentábase ahora la cuestión del *carácter* de la palabra. Decidido el uso de un estribillo, su corolario era la división del poema en estrofas, cuyo final sería dado por aquél. No cabía duda de que el final, para tener fuerza, debía ser sonoro y posible de énfasis; estas consideraciones me llevaron inevitablemente a pensar en la *o* como vocal más sonora, asociada con la *r* como la consonante que mejor prolonga el sonido.

Determinado así el sonido del estribillo, era necesario seleccionar una palabra que lo incluyera y que al mismo tiempo guardara la mayor relación posible con esa melancolía predeterminada como tono para el poema. En semejante búsqueda hubiera sido absolutamente imposible pasar por alto la palabra “Nevermore” (nunca más). En verdad, fue la primera que se me presentó.

El siguiente *desideratum* fue un pretexto para el uso continuo de la palabra “nevermore”. Al notar la dificultad que se me planteaba de inmediato para dar con una razón plausible que justificara su continua repetición, reparé en que dicha dificultad nacía tan sólo de la suposición de que la palabra tenía que ser continua o monótonamente repetida por un ser *humano*. Reparé, en suma, que la dificultad estribaba en la conciliación de esa monotonía con el ejercicio de la razón por parte del ser que repitiera la palabra. Inmediatamente surgió en mí la idea de un ser incapaz de razonar, pero no de hablar. Es natural que como primera posibilidad se me ocurriera un loro, que fue al punto reemplazado por un cuervo, igualmente capaz de hablar, pero infinitamente más de acuerdo con el *tono* elegido.

Había avanzado ya hasta la concepción de un cuervo, ave de mal agüero, repitiendo monótonamente la palabra “nunca más” al final de cada estrofa, dentro de un poema de tono melancólico y de unos cien versos de extensión. Ahora bien, sin perder jamás de vista mi finalidad, o sea lo *supremo*, la perfección en todos los puntos, me pregunté: “De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso *universal*?” La respuesta obvia era: la muerte. “¿Y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es el más poético?” Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era igualmente obvia: “Cuando está más estrechamente aliado a la *Belleza*; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada.”

Tenía que combinar la idea del enamorado que deplora la muerte de su amante, y la de un cuervo que continuamente repite la palabra “nunca más”. Había que combinarlas teniendo presente mi intención de variar cada vez la *aplicación* de la palabra repetida; pero la única manera inteligible de hacerlo consistía en imaginar al cuervo respondiendo con esa palabra a las preguntas del enamorado. Y fue entonces cuando vi súbitamente la oportunidad de lograr el efecto con el cual contaba, vale decir el de la *variación de aplicación*. Vi que podía hacer de la primera pregunta formulada por el amante, pregunta a la cual el cuervo respondería “Nunca más”, una interrogación trivial; la segunda lo sería un poco menos, y menos aún la tercera, de modo que llegaría un momento en que el amante, arrancado de su *nonchalance* primitiva por el carácter melancólico de la palabra, por su frecuente repetición y porque pensaría en la siniestra reputación del ave que la pronuncia, se entregaría finalmente a una exaltación supersticiosa y propondría preguntas de carácter muy diferente, preguntas cuya respuesta anhelaría profundamente; las haría mitad por superstición, mitad por esa desesperanza que se complace en torturarse a sí misma: y no las haría porque cree totalmente en el carácter profético o demoníaco del pájaro (puesto que la razón le dice que está repitiendo una lección aprendida de memoria), sino porque experimenta un

frenético placer en formular las preguntas de manera tal de recibir de ese *esperado* “nunca más” la tristeza más deliciosa, por ser la más intolerable. Al advertir la oportunidad que se me presentaba —o, más estrictamente, que se me imponía en el desarrollo de la construcción—, establecí mentalmente en primer término el punto culminante, o sea la última pregunta, esa pregunta para la cual “nunca más” sería la contestación final, esa pregunta en cuya respuesta la palabra “nunca más” abarcaría la máxima cantidad concebible de angustia y desesperación.

Puede decirse que aquí encontró el poema su principio: en el final, donde deberían principiarse todas las obras de arte; pues fue aquí, en este punto de mis consideraciones preliminares, donde por primera vez tomé la pluma para componer la estrofa:

*"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —
On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —
Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!"
Quoth the raven, "Nevermore."*

[“¡Profeta—dije—, ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta! / Por ese cielo que se cierne sobre nosotros, por ese Dios que ambos adoramos, / Di a mi alma cargada de angustia, si en el distante Edén / Podrá abrazar a una doncella bienaventurada que los ángeles llaman Lenore, / Si podrá abrazar a una preciosa y radiante doncella que los ángeles llaman Lenore.” / Dijo el cuervo: “Nunca más.”]

Compuse la estrofa en ese momento, a fin de que, establecido ya el punto culminante, pudiera variar y graduar mejor, en lo que se refiere a su seriedad e importancia, las preguntas precedentes del enamorado; y, en segundo término, para fijar definitivamente el ritmo, el metro, la longitud y disposición general de la estrofa, y graduar las estrofas que deberían preceder a la ya escrita, de manera que ninguna de ellas la sobrepasara en su efecto rítmico. Si en el subsiguiente trabajo de composición hubiera llegado a construir estrofas más vigorosas, las habría debilitado *ex profeso*, a fin de que no interfirieran con el aumento progresivo del efecto.

Aquí he de decir unas pocas palabras sobre la versificación. Mi primer propósito (como siempre) fue lograr una originalidad. La forma en que ésta ha sido descuidada en la versificación es una de las cosas más inexplicables de este mundo. Admitiendo que en el mero *ritmo* hay pocas posibilidades de variedad, de todos modos las variedades posibles de metro y de estrofa son infinitas; y, sin embargo, *durante siglos, ningún poeta ha intentado y ni siquiera ha pensado en intentar algo original*. El hecho reside en que la originalidad (salvo en inteligencias de extraordinario relieve) no es en absoluto una cuestión de impulso o intuición, como suponen algunos. En general, no se la consigue sin buscarla laboriosamente, y aunque constituye uno de los méritos positivos más elevados, ¡exige menos invención que negación.

Por supuesto que no pretendo la menor originalidad en el ritmo o el metro de *El Cuervo*. El primero es trocaico, y el segundo octámetro acataléctico, alternando con heptámetro cataléctico repetido en el estribillo del quinto verso, y terminando con tetrámetro cataléctico. Con menos pedantería, los pies empleados a lo largo de todo el poema (troqueos) consisten en una sílaba larga seguida de una corta; el primer verso de la estrofa contiene ocho de estos pies, el segundo siete y medio (dos tercios en su efecto), el tercero ocho, el cuarto siete y medio, el quinto siete y medio y el sexto tres y

medio. Ahora bien, tomados separadamente, cada uno de esos versos ya ha sido empleado con anterioridad, y lo que *El Cuervo* tiene de original lo debe a su *combinación en la estrofa*, pues jamás se había intentado nada que se pareciera ni remotamente a esta combinación. Su efecto se ve reforzarlo por otros efectos insólitos, algunos de ellos por completo novedosos, y que derivan de una explicación más extensa de los principios de la rima y la aliteración.

El siguiente punto a considerar era la manera de reunir al enamorado y al cuervo, y había que decidir en primer término *el lugar*. Para esto, la sugestión más natural parecía ser un bosque, o el campo; pero siempre he pensado que una estrecha *limitación espacial* es absolutamente necesaria para el efecto del incidente por ella aislado, pues le confiere la fuerza que da el marco a una pintura. Posee un indiscutible poder psicológico de concentrar la atención, aunque, claro está, no debe confundírsela con la mera unidad de lugar.

Decidí, pues, situar al enamorado en su habitación, aposento santificado para él por los recuerdos de aquélla que lo había frecuentado. Describí una habitación ricamente amueblada, de conformidad con las ideas ya explicadas sobre la Belleza como única tesis verdadera de la poesía.

Determinado *el lugar*, quedaba por introducir el pájaro, y era inevitable pensar que entraría por la ventana. La idea de hacer que el enamorado se imaginara en el primer momento que el aletear del pájaro contra la persiana es el ruido de alguien que llama suavemente a la puerta, nació del deseo de aumentar la curiosidad del lector por mera prolongación de la expectativa, y también para admitir el efecto incidental resultante de que el enamorado abre la puerta sin ver a nadie, y se imagina en su fantasía que quien llamaba era el espíritu de su amada.

Hice la noche tempestuosa, primero para explicar qué el cuervo busque abrigo, y segundo por el efecto de contraste con la serenidad (material) del aposento.

Hice que el pájaro se posara sobre el busto de Palas, buscando igualmente el contraste entre el mármol y el plumaje -quedando entendido que el busto fue *sugerido* únicamente por el pájaro-; elegí el busto de Palas porque se adecuaba, en primer lugar, a la cultura del amante, y luego, por la sonoridad de su nombre.

Hacia la mitad del poema, además, me valí de la fuerza del contraste, a fin de hacer más profunda la impresión final. Por ejemplo, di a la entrada del cuervo un aire fantástico, que se aproxima en la medida de lo posible a lo ridículo. El pájaro entra "con toda clase de aleteos y revoloteos".

*Not the least obeisance made he; not an instant stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —*

[No me hizo la menor reverencia, no se detuvo un solo instante/Sino que, con aire de señor o de dama, se posó sobre la puerta de mi aposento.]

En las dos estrofas siguientes esta intención se precisa todavía más:

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the raven, "Nevermore."
Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,*

*Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as "Nevermore."*

[Entonces, como el pájaro de ébano inducía a sonreír a mi triste fantasía / Por la grave y severa solemnidad de su figura, / Le dije: “Aunque te falta la cresta, no eres por cierto un cobarde, / Torvo, espectral, antiguo cuervo que errando llegas desde las orillas de la noche... / Dime, ¿cuál es tu nombre señorial en las orillas plutonianas de la noche?”/Dijo el cuervo: “Nunca más.”]

Mucho me maravillé al oír que tan desgarrado volátil se expresaba llanamente, / Aunque su respuesta no tuviese mayor sentido, ni fuera pertinente; / Mas no se dejará de reconocer que jamás ser humano viviente / Tuvo la suerte de ver un pájaro sobre la puerta de su aposento, / Pájaro o animal sobre el busto en lo alto de la puerta de su aposento, / Que ostentará el nombre “Nunca más.”]

Preparado así el efecto del desenlace, abandoné inmediatamente el tono fantástico por la más profunda seriedad; ese tono comienza en la estrofa siguiente a la última citada, con el verso

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only

[Pero el cuervo, solitariamente posado en el plácido busto, sólo habló, etc.]

Desde este momento, el enamorado ya no bromea, y en la actitud del cuervo no ve nada de fantástico. Habla de él como de un “torvo, desgarrado, espectral, desvaído y ominoso pájaro de antaño”, y siente que sus “ojos ígneos” lo queman hasta “el fondo del pecho”. Esta alteración de las ideas o de la fantasía del amante tiende a provocar otra similar en el lector, creando en él un estado de ánimo adecuado para el desenlace, que se precipita ahora de la manera más rápida y *directa* posible.

Con el *dénouement* propiamente dicho, con la réplica del cuervo: “Nunca más”, a la última pregunta del enamorado que quiere saber si se reunirá con su amante en otro mundo, puede decirse que el poema alcanza su culminación en su fase más evidente, la de un simple relato. Hasta entonces, todo se halla dentro de los límites de lo explicable, de lo real. Un cuervo que sabe de memoria la sola palabra “Nevermore”, y que ha escapado a la vigilancia de su dueño, se ve llevado por la violencia de una tempestad nocturna a golpear en una ventana donde brilla todavía una luz, la ventana de un estudioso que en parte se abstrae en el estudio de un libro y en parte sueña con su amada muerta. Al oír los aletazos del pájaro, abre de par en par la ventana y el cuervo vuela a posarse en el lugar más adecuado y fuera del alcance inmediato del hombre que, divertido por el incidente y la extraña apariencia de su visitante, le pregunta en broma y sin esperar respuesta cómo se llama. Así interrogado, el cuervo replica con su palabra habitual, “Nevermore”, que halla inmediato eco en el melancólico corazón del enamorado. Como éste expresa en alta voz los pensamientos que le sugiere lo ocurrido, vuelve a sorprenderlo la repetición del “Nevermore” por parte del pájaro. El hombre comprende la verdad, pero, como ya expliqué antes, se ve impelido por el deseo humano de torturarse a sí mismo, y también por superstición, a hacer al pájaro esas preguntas que le valdrán toda la voluptuosidad del dolor a través de la anticipada respuesta: “Nunca más”. Con la entrega total a la pasión de atormentarse, la narración

llega a su término natural en lo que he llamado su fase primera o evidente, y hasta ahora no se han traspasado los límites de lo real.

Pero en temas así tratados, cualquiera sea la habilidad desplegada o el relieve que se da a una multitud de incidentes, siempre queda una cierta dureza, una desnudez que repugna al ojo de un artista. Hay dos cosas que se requieren invariablemente: primero, una cierta complejidad o, más exactamente, un cierto ajuste; segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido, por más indefinida que sea. Esta última es la que imparte en especial a una obra artística mucha de esa *riqueza* (para usar un término coloquial muy expresivo) que tendemos demasiado a confundir con *el ideal*. El *exceso* en esta sugestión de un sentido, vale decir convertirla en la corriente superior y no subterránea del tema, es lo que trueca en prosa (y de la especie más chata) la así llamada poesía de los así llamados trascendentalistas.

Teniendo en cuenta todo esto, agregué las dos estrofas finales del poema, a fin de que su fuerza sugestiva se comunicara a todo el relato que las antecede. La corriente subterránea de sentido aparece por primera vez en los versos:

Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"
Quoth the raven, "Nevermore."

[“¡Aleja tu pico de mi corazón, aleja tu forma de mi puerta! / Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”]

Se observará que las palabras “de mi corazón” encierran la primera expresión metafórica del poema. Las mismas, junto con la respuesta “nunca más”, preparan el espíritu a buscar un sentido moral en todo lo narrado previamente. El lector empieza a mirar ahora al cuervo como algo emblemático; pero sólo en el último verso de la última estrofa se deja ver con claridad la intención de mostrarlo como el emblema del fúnebre e imperecedero recuerdo:

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!

[“Y el cuervo, sin aletear, sigue posado, sigue posado / Sobre el pálido busto de Palas / en lo alto de la puerta de mi aposento; / Y sus ojos se parecen a los de un demonio que sueña, / Y la lámpara que sobre él alumbrá proyecta su sombra en el piso; / Y mi alma *de esa sombra* que flota en el piso / No se levantará... nunca más.”]

La tercera década del siglo pasado fue testigo de un amanecer literario que afectó no solo la historia del cuento fantástico, sino la del cuento corto en su totalidad, y moldeó indirectamente las tendencias y fortunas de una gran escuela estética europea. Tenemos la buena suerte, como americanos, de poder reclamar como propio ese despertar, ya que estuvo encarnado en la figura de nuestro más ilustre y desventurado compatriota, Edgar Allan Poe. La fama de Poe ha sido objeto de las más curiosas ondulaciones, y ahora está de moda entre la "vanguardia" minimizar su importancia de artista, y su influencia; pero le sería difícil a un crítico maduro y reflexivo negar el tremendo valor de su obra y la persuasiva potencia de su intelecto como creador de visiones artísticas. La verdad es que algunas de sus concepciones pudieron ser anticipadas, pero él fue el primero en concretar esas posibilidades e impartirles una forma suprema y una expresión sistemática. También es cierto que sus discípulos pudieron haberlo superado en algunos textos aislados; pero debemos insistir en que fue él quien les enseñó, por medio del ejemplo y el precepto, el arte que ellos pudieron perfeccionar al tener el camino abierto y a Poe como su guía. Cualquiera fueran sus limitaciones, Poe logró lo que nadie había o podría haber realizado, y a él le debemos el cuento de terror moderno en su forma final y perfecta.

Antes de Poe, la mayoría de los escritores fantásticos trabajaban casi a ciegas, sin la debida comprensión de los fundamentos psicológicos del horror, y con la rémora de un conformismo ante ciertas convenciones literarias, tales como el final feliz, la recompensa a la virtud y, en general, a un falso moralismo, de una aceptación de los valores populares y un retaceo de las emociones propias, tomando partido con los defensores de las ideas artificiales del vulgo. Por el contrario, Poe percibió la esencial impersonalidad del verdadero artista y supo que la función de la literatura creativa era la de expresar e interpretar los acontecimientos y las sensaciones tal como son, sin importar lo que prueban –bueno o malo, atractivo o repulsivo, estimulante o deprimente–, con el artista actuando siempre como un atento e impersonal cronista, lejos del tendencioso profesor o el vendedor de opiniones. Poe observó lúcidamente que todas las fases de la vida y el pensamiento eran un tema válido para el artista, y al estar su espíritu inclinado hacia lo extraño y tenebroso, decidió ser el intérprete de esos poderosos sentimientos que acarrearán más dolor que placer, más ruina que prosperidad, más terror que sosiego, y que son fundamentalmente adversos o indiferentes al sentir común de la humanidad, lo mismo que a la salud, cordura o bienestar general de la especie.

Los espectros de Poe adquirieron así una convincente malignidad que no poseían los de ninguno de sus antecesores, y estableció un nuevo grado de realismo en los anales del horror literario. Por otra parte, sus intenciones de impersonalidad artística se apoyaban en una postura científica casi desconocida hasta entonces, por medio de la cual Poe estudiaba la mente humana más que los usos de la novela gótica, y trabajaba con un conocimiento analítico de las genuinas fuentes del terror que duplicaba la fuerza de sus narraciones y lo emancipaba de los absurdos inherentes en la mera producción convencional de estremecimientos. Con este ejemplo a la vista, los autores posteriores estaban naturalmente obligados a seguirlo, si es que deseaban competir de alguna manera; de tal modo que un cambio radical comenzó a producirse en la literatura de lo macabro. Poe, además, consagró un nuevo estilo de perfección técnica; y aunque hoy en

⁸⁸ Capítulo 7, *El horror sobrenatural en la literatura*, pp.40-47.

día algunos de sus textos nos parezcan ligeramente melodramáticos y poco sofisticados, podemos rastrear su indudable impronta en cosas tales como la constante presencia de una atmósfera única, y el objetivo de un sólo efecto, lo mismo que la rigurosa selección de incidentes relacionados al argumento o al clímax. Con toda justicia puede decirse que Poe inventó el cuento moderno. Su influencia, al elevar la enfermedad y la perversidad a un nivel de temas artísticamente expresables fue de largo alcance, pues ávidamente recibido e intensificado por su famoso admirador francés Charles Baudelaire, se convierte en el núcleo de los principales movimientos estéticos en Francia, haciendo de Poe, en cierto sentido, el padre de los decadentes y los simbolistas.

Poeta y crítico por naturaleza y talento, lógico y filósofo por inclinación y manierismos, Poe no era, ni mucho menos, un hombre sin defectos. Sus pretensiones de profundo y oscuro humanista, sus erróneos intentos en un humor forzado y sus muy frecuentes arranques de crítica vitriólica y prejuiciosa, todo eso es conocido y se le puede perdonar. Más allá y por encima de todo ello, rebajándolo hasta lo insignificante, estaba la visión magistral del terror que merodea alrededor y dentro nuestro, y del gusano que se agita en el espantosamente cercano abismo. Perfilando todos los horrores de esa parodia colorinche llamada existencia y en esa solemne mascarada que denominamos pensamiento y sentimiento humano, esa visión tiene el poder de proyectarse en oscuras y mágicas transmutaciones y cristalizaciones; y en la América estéril de mediados del siglo pasado surgió de pronto un espléndido jardín de hongos ponzoñosos alimentados por la luna, que jamás pudieron lucir ni siquiera las infernales laderas de Saturno. Los poemas y los cuentos sustentan la esencia del pánico cósmico. El cuervo cuyo pico se clava en el corazón, los vampiros que redoblan las campanas en torres pestilentes, la tumba de Ulalume en la oscura noche de octubre, los majestuosos capiteles bajo las olas, de "la región salvaje y misteriosa que descansa, sublime, más allá del Tiempo y del Espacio" -todo ello y mucho más nos observa entre el repiquetear maníaco y la febril pesadilla de la poesía. Y en la prosa, se abren frente a nosotros las mismas bocas del infierno -anormalidades inauditas levemente insinuadas por el poder de unas palabras de cuya inocencia apenas dudamos, hasta que la voz quebrantada y sonora del narrador, tensa de emoción, nos revela las temibles implicaciones; siluetas y presencias demoníacas adormecidas, que despiertan súbitamente en un instante fóbico acarreado la locura, o retumbando en memorables y cataclísmicos ecos. Un aquelarre bruñido del horror que desgarrar los mantos del decoro -una visión convierte en el núcleo de los principales movimientos estéticos en Francia, haciendo de Poe, en cierto sentido, el padre de los decadentes y los simbolistas.

Poeta y crítico por naturaleza y talento, lógico y filósofo por inclinación y manierismos, Poe no era, ni mucho menos, un hombre sin defectos. Sus pretensiones de profundo y oscuro humanista, sus erróneos intentos en un humor forzado y sus muy frecuentes arranques de crítica vitriólica y prejuiciosa, todo eso es conocido y se le puede perdonar. Más allá y por encima de todo ello, rebajándolo hasta lo insignificante, estaba la visión magistral del terror que merodea alrededor y dentro nuestro, y del gusano que se agita en el espantosamente cercano abismo. Perfilando todos los horrores de esa parodia colorinche llamada existencia y en esa solemne mascarada que denominamos pensamiento y sentimiento humano, esa visión tiene el poder de proyectarse en oscuras y mágicas transmutaciones y cristalizaciones; y en la América estéril de mediados del siglo pasado surgió de pronto un espléndido jardín de hongos ponzoñosos alimentados por la luna, que jamás pudieron lucir ni siquiera las infernales laderas de Saturno. Los poemas y los cuentos sustentan la esencia del pánico cósmico. El cuervo cuyo pico se clava en el corazón, los vampiros que redoblan las campanas en torres pestilentes, la tumba de Ulalume en la oscura noche de octubre, los majestuosos

capiteles bajo las olas, de "la región salvaje y misteriosa que descansa, sublime, más allá del Tiempo y del Espacio" -todo ello y mucho más nos observa entre el repiquetear maníaco y la febril pesadilla de la poesía. Y en la prosa, se abren frente a nosotros las mismas bocas del infierno -anormalidades inauditas levemente insinuadas por el poder de unas palabras de cuya inocencia apenas dudamos, hasta que la voz quebrantada y sonora del narrador, tensa de emoción, nos revela las terribles implicaciones; siluetas y presencias demoníacas adormecidas, que despiertan súbitamente en un instante fóbico acarreado la locura, o retumbando en memorables y cataclísmicos ecos. Un aquelarre bruñido del horror que desgarrar los mantos del decoro -una visión tanto más monstruosa debido a la destreza científica que hace que cada detalle se ubique, con aparente facilidad, en relación con las conocidas miserias de la vida material.

Los cuentos de Poe son, por supuesto, de diferentes clases; algunos de ellos contienen una esencia más pura de horror espiritual que otros. Los relatos de lógica y raciocinio, precursores del moderno cuento de detectives, no cabe incluirlos en la literatura sobrenatural; ciertas narraciones, acaso influidas por Hoffmann, poseen una extravagancia que las relegan al límite de lo grotesco. Otro grupo de cuentos se sumergen en la psicología anormal, y la monomanía; su efecto es de horror, pero no fantástico. Una parte substancial de ellos, no obstante, representa a la literatura del terror sobrenatural en sus formas más agudas, y confieren a su autor un lugar permanente e inamovible como deidad, y manantial de toda la literatura diabólica moderna. ¿Quién puede olvidar al terrible e imponente navío suspendido al borde de las olas abismales en el *Manuscrito hallado en una botella*? La sombría sugerencia de sus monstruosas dimensiones e incalculable antigüedad, la siniestra tripulación de inauditos ancianos, y su terrible e inexorable viaje hacia las regiones del sur, a través de los hielos de la noche antártica, impulsado por una corriente irresistible y demencial hacia el torbellino insondable que será su perdición.

Luego tenemos al inexpresivo *Señor Valdemar*, en estado hipnótico durante siete meses después de muerto, dejando escapar sonidos frenéticos un momento antes de que el fin del experimento lo deje convertido en "una masa casi líquida de horrible, detestable podredumbre". En *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* los viajeros llegan, en primer lugar, a una extraña región del polo sur habitada por terribles salvajes y en donde no existe el color blanco. Enormes barrancos rocosos tienen la forma de titánicos caracteres egipcios que deletrean siniestros arcanos de la Tierra. Luego visitan una región de mayores misterios en donde todo es de color blanco: los extraños pájaros, las figuras colosales que vigilan una inmensa catarata de niebla que desde inconmensurables alturas se precipita en un tórrido mar lechoso. El relato titulado *Metzengerstein* nos horroriza con sus malignas intimaciones de una monstruosa metempsicosis —el demencial hidalgo que incendia los establos de su enemigo hereditario; el colosal caballo que escapa del edificio en llamas después de la muerte de su dueño, el fragmento perdido del antiguo tapiz donde aparecía el gigantesco caballo del antepasado de la víctima durante las Cruzadas; el salvaje y constante cabalgar del loco sobre el gran corcel y su odio y temor de la bestia; las necias profecías que pesan sobre las familias enemigas; y finalmente, el incendio del palacio del demente y su muerte en medio de las llamas. Luego, el humo que brota de las ruinas calcinadas toma la forma de un caballo gigantesco. *El hombre de la multitud* nos cuenta la historia de un individuo que recorre incansablemente las calles durante el día y la noche buscando mezclarse entre la muchedumbre, como si le espantara estar solo. El relato posee efectos más discretos, pero no implica otra cosa que el más puro terror cósmico. La mente de Poe jamás se alejaba del terror y la decadencia; y en cada cuento, poema, o diálogo filosófico descubrimos una tensa impaciencia por penetrar los abismos insondables de la

noche, rasgar el velo de la muerte e imperar en la fantasía como amo y señor de los misterios del tiempo y del espacio.

Algunos relatos de Poe poseen una perfección casi absoluta, de estructura artística que los convierten en verdaderos faros en el terreno del cuento. Cuando se lo proponía, Poe sabía darle a su prosa un exquisito molde poético; empleando ese arcaico estilo oriental de frases enojadas, de reiteraciones bíblicas, tan exitosamente utilizado por escritores posteriores tales como Oscar Wilde y Lord Dunsany; y cuando esto sucedía, el resultado era un efecto de fantasía lírica casi narcótico en esencia -los arabescos oníricos del opio en el lenguaje de los sueños, en donde cada color sobrenatural e imágenes grotescas se encarnan en una sinfonía de acordes similares. *La máscara de la muerte roja*, *Silencio*, *Sombra*, son indudablemente poemas en todo el sentido de la palabra, excepto en la métrica, y logran su fuerza y efecto mediante cadencias auditivas e imaginaria visual. Sin embargo, es en dos de sus relatos menos conscientemente poéticos, *Ligeia* y *La caída de la casa Usher* -especialmente el último- donde encontramos esas cumbres artísticas en donde Poe reina como el supremo miniaturista literario. De argumento simple y directo, esos cuentos deben su brillante magia al hábil desarrollo que se manifiesta en la selección y ubicación de cada pequeño incidente. *Ligeia* narra la historia de una mujer de alta alcurnia y misterioso origen, que regresa después de muerta para tomar posesión del cuerpo de la segunda esposa de su marido, logrando incluso imponer su apariencia física en el cadáver temporalmente reanimado de su víctima. A pesar de cierta fastidiosa prolijidad y lentitud, el cuento alcanza su desenlace con inexorable poder. *Usher*, cuya superioridad en detalle y proporción es muy marcada, sugiere estremecedoramente la vida oscura, de las cosas inorgánicas, y despliega una trinidad de entidades anormalmente entrelazadas en el ocaso una historia familiar -un hermano, su hermana gemela, y su mansión increíblemente antigua, todos compartiendo un alma, única y una muerte simultánea.

Estas concepciones bizarras, que podrían ser torpes en manos inexpertas, se transforman bajo la magia de Poe en terrores vívidos y convincentes que embrujan nuestras noches; y todo ello a causa de la perfecta comprensión por parte del autor de la mecánica y fisiología del miedo y la extrañeza -el énfasis en los detalles esenciales, la exacta selección de las discordancias que anteceden al horror, los incidentes y alusiones que se insinúan como símbolos o heraldos del siniestro desenlace, las brillantes modulaciones del clima opresivo y el perfecto ensamble que otorga una infalible continuidad a todo el relato hasta el momento del inexorable y estremecedor clímax, los delicados matices de paisaje y escenario que otorgan vitalidad a la atmósfera e ilusión que se pretende lograr- y otros principios de esta índole, algunos demasiado sutiles y que escapan a la mera comprensión de un simple comentarista. Es posible que en sus cuentos encontremos melodrama e ingenuidad -según dicen, existía un fastidioso caballero francés que no podía soportar la lectura de Poe excepto en la traducción elegante y modulada de Baudelaire-, pero esas fallas están totalmente eclipsadas por el poderoso e innato sentido de lo espectral, lo morboso y lo horrible que surge de cada célula de la mente creativa del artista, sellando sus obras macabras con la marca imperecedera del genio más sublime. Los cuentos fantásticos de Poe están vivos, mientras el olvido arrastra a tantos otros.

Al igual que sus colegas en el género, Poe sobresalía en el manejo de incidentes y los efectos narrativos más que en el retrato de personajes. Su típico protagonista es, por lo general, un caballero de vieja alcurnia y circunstancias opulentas, sombrío, elegante, orgulloso, melancólico, intelectual, de exacerbada sensibilidad, caprichoso, introspectivo, solitario y, en ocasiones, algo demente; muy versado en conocimientos extraños y oscuramente ambicioso por penetrar en los oscuros misterios del universo.

Salvo su nombre altisonante, este personaje tiene ya poco que ver con los de las primeras novelas góticas, pues no es ni el acartonado héroe ni el villano diabólico del romance Ludoviciano⁸⁹. Sin embargo, posee indirectamente una especie de relación genealógica, dado que sus cualidades sombrías, antisociales y ambiciosas tienen el fuerte sabor del característico héroe byroniano, quien a su vez es un retoño de los góticos Manfremos, Montonis y Ambrosios. Muchos de sus rasgos parecen derivar de la propia psicología de Poe, quien por cierto tiempo poseía mucho de la depresión, sensibilidad, aspiraciones sublimes, soledad y extravagancia que él atribuye a sus solitarias y arrogantes víctimas del Destino.

⁸⁹ Se refiere a M. G. Lewis (N. del T. en el original).

“El papel de pared amarillo” y la ansiedad por la autoría femenina⁹⁰

Nazira Álvarez Espinoza⁹¹

Resumen

Toda sociedad desarrolla una serie de paradigmas en las conductas humanas para así lograr ejercer control sobre sus individuos y mantener el statu quo. Estos paradigmas son un abuso contra el colectivo femenino mediante diferentes medidas como lo es el encierro y aislamiento del sujeto utilizando la locura femenina como justificación. En “The Yellow Wallpaper” [El papel de pared amarillo] de Charlotte Perkins Gilman, la protagonista se ve envuelta en una lucha interna y externa para lograr reclamar su autoría y así lograr reafirmarse ante la ideología patriarcal que intenta encerrarla y clasificarla como loca.

Palabras claves: locura, autoría femenina, ansiedad, ideología.

Trato de describir esta larga limitación, esperando que con un poder como el que ahora poseo y con uso del lenguaje como el que hay dentro de ese poder, convenceré a cualquiera que le importe de que esta “vida” mía había transcurrido bajo una pesada desventaja [...]

Charlotte Perkins Gilman

Toda sociedad desarrolla una serie de paradigmas interpretativos de las conductas humanas a partir de las cuales se define la norma sujeta a las diferencias espaciales y temporales. La enfermedad se define como desviación de la norma establecida. En la elaboración de lo patológico (Montilla, 2015) interviene la construcción sociocultural donde se incluyen no solo las leyes sino también los tabúes. En Occidente, las enfermedades mentales se encuentran diagnosticadas a partir de las ciencias de la psiquiatría y la psicología. La otredad dirigida a la enajenación determina las actitudes sociales hacia la locura y construyen la percepción social.

“El papel de pared amarillo” [“The Yellow Wallpaper”] de Charlotte Perkins Gilman, cuento publicado en 1892 en Estados Unidos, no fue bien recibido por la crítica de la época debido a la temática que trataba. La indiferencia hacia el texto es producto de los constructos sociales de la época, en la que la crítica femenina hacia la masculinidad hegemónica estaba lejos de encontrar el eco que tendría en épocas posteriores. La autora escribe dentro de la corriente del cuento gótico del contexto del siglo XIX. Durante la primera mitad del siglo XX, este cuento no tuvo mucha importancia, pero a partir de los años setenta y ochenta la narración experimentó un renovado interés desde la perspectiva feminista¹.

El relato de Gilman es enunciado en primera persona por una mujer cuyo nombre no se menciona y quien sufre de una depresión nerviosa. La cura a la cual es sometida y el encierro, paulatinamente la llevan a internarse en los laberintos de la locura. El contexto social y cultural del siglo XIX en los Estados Unidos es presentado de forma sutil mediante temas como el matrimonio, la maternidad y la feminidad

⁹⁰ Revista de Lenguas Modernas, N° 24, 2016 / 103-121 / ISSN : 1659-1933.

⁹¹ Escuela de Filología y Lingüística, Universidad de Costa Rica.

idealizada en “*el ángel de la casa*”². Estos aspectos reflejan la opresión patriarcal no solo en el ambiente doméstico, sino en las prácticas de la comunidad médica para el tratamiento de enfermedades como la neurastenia, consideradas típicamente femeninas. De forma paralela, entre líneas surge una nueva feminidad que transgrede los límites establecidos al ir más allá de los deberes tradicionales y autoafirmarse como sujeto.

En el presente estudio se analizará el tema de la locura en la mujer escritora, personaje del texto “El papel de pared amarillo” de Charlotte Perkins Gilman, desde una aproximación hermenéutica que contempla algunos aspectos de la crítica literaria feminista.

La crítica literaria y la violencia simbólica

En relación con la teoría crítica del sujeto, la inserción en la cultura se puede relacionar con la teoría de la violencia simbólica y el psicoanálisis en la medida en que estudia el daño que la socialización produce en la subjetividad y las relaciones intersubjetivas de los seres humanos. El costo vivencial de la experiencia se hace evidente en la gestación del conflicto intersubjetivo o lo intrapsíquico de los sujetos, los cuales aparecen como elementos culturales fundantes e inconscientes arraigados en la praxis humana y el elemento de irracionalidad sedimentado en la cultura.

Las sedimentaciones del carácter inconsciente llevan a una perpetuación de los elementos que reproducimos a nivel personal y cultural. Dentro de este planteamiento, la figura de la autorreflexión surge como la capacidad humana que permite hacer un pasaje crítico de lo dado, de lo existente (la posibilidad de esta reelaboración es la causa de que defendamos falsas conciencias que contribuyen a repetir la dominación de los sujetos en función de sus identidades). Por su parte, Bourdieu (2000) en relación con la experiencia de la identidad femenina señala:

Las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que “crea” de algún modo la violencia simbólica que ella misma sufre. (p. 49)

El análisis del cuento de Gilman se plantea desde la inscripción cultural de la experiencia humana en los procesos de construcción cultural de los significados que involucran el contexto político y social en la historia de la humanidad. La socialización se da a partir de los componentes esenciales de los registros humanos donde se inscribe la experiencia de las configuraciones subjetivas también a partir de las significaciones construidas, de imágenes, sueños y sensaciones del sujeto y su individuación.

La simbolización amplía las interpretaciones de la visión del mundo y por medio de la significación estas se inscriben en la realidad histórico-social subjetiva. Al respecto como señala Flores (2013):

en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (p. 14)

La identificación de las textualidades como escenarios donde se interrelacionan las formas de socialización a través de los formatos lingüísticos socialmente compartidos (simbolizados) y las figuras no lingüísticas (presimbólicas y desimbolizadas) en las formas de socialización y las configuraciones subjetivas, permite analizar estos elementos en los personajes literarios. La lectura e interpretación del texto de Gilman, desde la crítica literaria feminista, ha permitido reivindicar el silencio y la indiferencia inicial con los cuales fue recibido:

“El papel de pared amarillo” puede ser interpretado como la lucha de una mujer para liberarse de las fuerzas opresivas de su vida, donde la locura es su libertad y los intentos de curarla son las herramientas de los opresores. En su artículo, ‘Doctoring “The Yellow Wallpaper”’, Jane F. Thrailkill señala que las críticas feministas interpretan la cura de reposo como “paradigmática del silenciamiento de las mujeres por parte del patriarcado” (Thrailkill, 526) y la teoría feminista la travesía hacia la locura de la narradora como su medio de escape de la opresión del patriarcado. Cuando más alejada de la realidad se vuelve, más libertad tiene, y el estilo de la escritura de Gilman a lo largo de la historia puede verse como una corroboración de esa teoría. (Sigurðardóttir, 2013, p. 20)

La posibilidad de analizar la construcción cultural sobre la locura en los textos literarios que presentan esta experiencia humana, desde una perspectiva de la crítica textual psicoanalítica, permite abordar la representación textual a partir de la hermenéutica y la construcción de sentidos en el estudio del desciframiento de significados y relacionarlos con la crítica literaria feminista.

La locura femenina

El siglo XIX estuvo caracterizado por el progreso científico que se tradujo en una época de grandes cambios en el mundo occidental. La investigación y la búsqueda del conocimiento durante este siglo en la medicina permitió una mayor comprensión de la mente humana con el nacimiento de la psiquiatría. Durante el siglo XIX, la locura fue considerada como una enfermedad mental y desde entonces se cambió la forma de percepción y tratamiento de la insania. Así,

Se construyeron nuevos asilos en la Inglaterra victoriana y se convirtieron en una fuente de orgullo nacional por cuan progresivas y eficientes eran estas instituciones. En esa época todavía era costumbre entre los ricos recibir tratamiento en su casa o en instituciones privadas así que estos asilos eran usados principalmente para los pacientes de clase media y baja. (Sigurðardóttir, 2013, p. 3)

El tratamiento de los enfermos mentales cambió a medida que la percepción de los pacientes se modificó. Así, como afirma Sigurðardóttir (2013):

el severo tratamiento de los enfermos mentales podía, en parte, ser atribuido al hecho de que hasta el siglo diecinueve estos paciente eran percibidos como criminales e idiotas, y los asilos no eran más que espacios de horror, llenos de criminales dementes. Con las reformas del siglo diecinueve, esto cambió, y los enfermos mentales eran vistos en su lugar como “humanos enfermos necesitados de cuidados”. Con este progreso, la percepción del público empezó a cambiar

también (Showalter, *The Female Malady*, 6) y, de manera interesante, la imagen popular cambió del loco bestial del siglo dieciocho, a la menos amenazante pero perturbada loca. (p. 3)

La imagen de lo femenino (Hidalgo, 2003) ha sido considerada un “continente oscuro, como aquello siniestro que se vuelve inabordable para la conciencia” (p. 54). De acuerdo con la autora, esta imagen contribuye con la mistificación de la feminidad, la cual puede ser develada desde un estudio que comprenda la hermenéutica y el psicoanálisis, así como una perspectiva sociohistórica (Lorenzer 1986; Pietzcker 1992; Raguse 1993, citados en Hidalgo, 2003).

En relación con los varones, las mujeres eran consideradas como frágiles emocionalmente por lo que sus padecimientos emocionales ocasionaban que, con frecuencia, fuesen diagnosticadas con el mal de la “histeria”⁴. Un médico famoso en el tratamiento de este padecimiento fue el doctor Weir Mitchell (1829 –1914)⁵. La cura prescrita⁶ incluía mantener en estado de relajación e inactividad a sus pacientes, el cual incluía el confinamiento y el reposo absoluto.

De acuerdo con Burin (1990), en el campo de la salud mental de las mujeres, es importante conocer los procesos que han generado el concepto de *subjetividades femeninas vulnerables*, las cuales, de acuerdo con este autor, se han articulado a partir de modelos teórico-clínicos de las patologías de género femenino y muchas de ellas se encuentran relacionadas con el rol de lo materno como inherente a lo femenino. Cualquier variación de este ideal es visto como anomalía:

De esta forma se ha identificado a las mujeres en tanto sujetos con la maternidad. Con esto les ha asignado un lugar y un papel social considerado como garante de su salud mental. Nuestra cultura patriarcal ha utilizado diversos recursos materiales y simbólicos para mantener dicha identificación, tales como los conceptos y prácticas del rol maternal, la función materna, el ejercicio de la maternidad, el deseo maternal, el ideal maternal, etc. (Burin, 1990, p. 6)

El ejercicio de la violencia en contra de las mujeres ha prevalecido bajo diferentes manifestaciones temporales, espaciales y geográficas. La imposición de la maternidad como un deber inherente y casi sagrado convertido en norma es una forma de violencia simbólica que se ejerce sobre la identidad femenina. En la división arbitraria de la construcción de los sexos (Bourdieu, 2000) se presentan una legitimidad y una normatividad que se insertan en el sistema de estructuras cognitivas y estructuras sociales donde mediante papel asignado por la sociedad, un individuo es valorado e incluso juzgado, por la colectividad, en relación con la concordancia de sus acciones acorde con la normatividad establecida.

Precisamente, esta es una de las razones para Hidalgo (2003) por la cual resulta necesario estudiar la forma cómo las mujeres se resisten a la dominación patriarcal y conocer cómo la identidad femenina se construye a partir de condiciones de socialización que en gran medida dificultan el desarrollo autónomo del proyecto de vida femenino. Por estas razones la autora señala:

El énfasis en vincular la interpretación psicoanalítica de textos con un análisis socio-cultural e histórico del fenómeno que se esté analizando, se fundamenta en la necesidad de abordar la relación entre el texto, el contexto social y las relaciones intertextuales. (p. 4)

Las formas de socialización inciden en las configuraciones subjetivas y las identidades, el lenguaje y las textualidades permiten acercarse al escenario donde los personajes literarios se interrelacionan y este se convierte en el espacio idóneo para realizar el análisis de los personajes desde la intersubjetividad presente en la narración.

“El papel de pared amarillo” y la ansiedad de la autoría femenina

La cultura occidental ha desarrollado diversas tipologías en torno a la diferencia desde donde se construye a los otros. Las imágenes de la otredad se articulan a partir del poder como forma de control sobre el mundo para ejercer la dominación desde los diferentes ámbitos que pueden incluir lo político, lo religioso, lo sexual, lo económico, y lo geográfico, entre otros. Montilla (2007) enfatiza cómo:

Aprendemos a percibir el mundo a través de aquellos artefactos culturales que preservan los estereotipos sociales. No vemos el mundo, más bien nos enseñan a concebirlo de una forma culturalmente aceptable. Pero no sólo observamos las cosas a través del prisma de la cultura, también vemos a las personas mediante los filtros de una perspectiva estereotipada. (p. 38)

La narración de “El papel de pared amarillo” relata la historia de una mujer en la cual algunos han querido ver la experiencia semi-biográfica de Gilman, quien relata en primera persona su permanencia en una casa de campo como tratamiento para la cura de su enfermedad nerviosa. La “cura de reposo” le ha sido prescrita por su médico durante un periodo de tres meses.

Desde el inicio del texto parece existir un juego con la ironía narrativa que constantemente enfrente al lector con la reflexión y la veracidad de lo narrado. Una casa encantada en la que la protagonista encuentra algo extraño y que, además, ha estado desocupada por largo tiempo y cuyo alquiler es extremadamente barato. Ante la forma como la protagonista nos presenta el espacio, surge inmediatamente la pregunta ¿la casa es encantada porque es muy hermosa o porque oculta algo oscuro y misterioso? ¿Esta casa representa un peligro inminente para la protagonista?

En este sentido, vemos a la heroína atrapada en un escenario que, al menos a ella, le resulta inquietante. Gilbert y Gubar (2000) señalan cómo Charlotte Perkins Gilman combina “las conexiones inductoras de ansiedad entre lo que las mujeres escritoras tienden a considerar sus reclusiones paralelas en textos, casas y cuerpos maternos femeninos”, en un relato de reclusión femenina y huida que como paradigma “parece contar la historia que todas las literatas contarían si pudieran expresar su ‘mudo pesar’” (p. 102).

El lugar designado para tratar a la narradora es presentado como idílico, como bien señala el personaje: “Una mansión colonial, una heredad...Diría que una casa encantada y llegaría a la cúspide de la felicidad romántica. ¡Pero eso sería pedir demasiado al destino! De todos modos, diré con orgullo que hay algo extraño en ella” (Gilman, 2001, p. 51). No obstante, desde las primeras páginas toda esta armonía aparente no hace más que reforzar la idea, en el lector, de que el lugar no es tan perfecto como parece, ya que de acuerdo con el género gótico, la narración misma se encarga de señalar que a pesar de lo ideal hay algo que la casa esconde.

El alejamiento sirve para mejorar su condición emocional. Así, se le prescribe el aislamiento, el encierro y el silencio como cura/castigo que contribuye a silenciarla y a situarla en la abyección. La falta de estímulo intelectual es una queja continua. La protagonista piensa, cree, considera que “la actividad, la escritura, el trabajo la ayudarían a sentirse mejor”; relata que se encuentra en este lugar para una cura de

reposo. El estado de salud que padece se debe silenciar y ocultar, pues resulta una situación femenina incómoda de justificar socialmente. La depresión nerviosa de una madre entra en conflicto con la imagen idealizada de la feminidad de la época. El comportamiento ideal impone la maternidad como el deber primordial de toda mujer.

Otro elemento interesante en el texto de Gilman lo constituye el hecho de que desde las primeras páginas el nombre de John, el marido médico de la protagonista, aparece como la voz patriarcal legitimada frente a la cual calla lo femenino. John, de acuerdo con ella, es quien organiza y decide por ambos. La enfermedad que ella padece, de acuerdo con el marido, “no es nada grave, sólo una depresión nerviosa transitoria (una ligera propensión a la histeria)” (Gilman, 2001, p. 51) En este aspecto dos médicos avalan y dictaminan el mismo diagnóstico, el hermano de la protagonista y el doctor Weil.

Ella nos relata que consume los medicamentos prescritos, viaja, camina, respira aire fresco y tiene “terminantemente prohibido ‘trabajar’ hasta que vuelva a encontrarme bien” (Gilman, 2001)⁷. Irónicamente, la protagonista dice que disiente de tales ideas y considera que trabajar le haría bien, pero “¿qué le va a hacer?”, expresión que se encuentra en diferentes partes del texto y parece anticipar un comportamiento sumiso del personaje. No se opone abiertamente a los designios masculinos aunque se encuentre en desacuerdo con ellos.

John, su esposo, se torna en una figura omnipresente cuyo nombre se repite treinta y nueve veces a lo largo del texto. Esta continua mención lo convierte en un personaje que si bien no aparece físicamente, es la voz ausente que dirige la vida de la protagonista: John dice, decide, niega, ordena, hace, prohíbe, minimiza las ideas de su esposa, establece el horario de actividades diarias para ella. En fin, como la protagonista comenta, él “se ocupa de todo” y ella se limita a obedecer. A la vez, John es descrito como atento, cariñoso, un marido “perfecto”⁸ que cuida de su esposa como si fuese una niña pequeña; se ríe de ella por sus temores y la guía en su rutina diaria. No obstante, la protagonista duda de las órdenes de su marido y con frecuencia manifiesta el deseo oculto de autoafirmarse cuando sutilmente contraviene lo que John le indica. Él le prohíbe escribir pero ella lo hace a escondidas, en una especie de diario, un lugar oculto y privado donde expresa sus ideas, temores, y pensamientos.

El cuarto que John elige para su esposa es reflejo de este deseo oculto. Ella quiere el dormitorio del primer piso, mas se resigna al cuarto “con barrotes” y de un “feo papel amarillo” en la pared, el “cuarto de los niños”, “el más alto de la casa” y el más aislado. El color amarillo del papel le resulta desde el principio, soso, irritante. Además, los dibujos tienen diseños de líneas “que de repente se suicidan” y “se destruyen en contradicciones inconcebibles” (Gilman, 2001, p. 54).

El color amarillo del papel de la pared adquiere connotaciones negativas para la narradora, es repelente, repugnante, chillón, sucio, desteñido de forma rara, cambia en algunos lugares a un naranja “paliducho y desagradable” y en otros a un “verdoso repelente”, incluso, el color llega a tener “olor”, un elemento raro que la hace recordar cosas amarillas, podridas y maléficas. Por otro lado, el simbolismo del color amarillo se asocia al elemento solar, a la racionalidad, a la luz y a la vida (Chevalier & Gheerbrant, 1996). No obstante, este amarillo es un color degradado, probablemente al igual que la razón de la protagonista, por su incapacidad para adaptarse a los mandatos sociales de la época. ¿Podríamos pensar que se debe a que la racionalidad empieza a desvanecerse lentamente en esta mujer?

El color naranja simbólicamente alude al punto de balance de la libido y el espíritu, pero también tiende a los extremos. En el relato pierde color y se torna desagradable a medida que el control racional desaparece. El color verde en la Edad

Media era sinónimo de locura y sinrazón. La simbología negativa de este color incluye el veneno, la ponzoña, la enfermedad y la muerte; también remite al moho, a la descomposición y la putrefacción (Chevalier & Gheerbrant, 1996). De alguna forma, el papel parece amenazar la racionalidad, el control de la libido y la sanidad de la protagonista. Gilbert y Gubar (2000) comentan en referencia al papel de pared y su diseño:

... aún más atormentador es el papel pintado de la habitación, un papel amarillo sulfúrico, arrancado a trozos y con un diseño de “curvas débiles e indefinidas” que “se precipitan en ángulos extravagantes” y “se destruyen en contradicciones inauditas”. Antiguo latente, “inmundo” como las estructuras opresivas de la sociedad en la que se encuentra, este papel que circunda a la narradora como un texto inexplicable, reprobador y aplastante como su esposo médico, obsesionante como el “patrimonio hereditario” en el que está tratando de sobrevivir. (p. 103)

En relación con la teoría freudiana, el papel amarillo podría interpretarse como una proyección de la protagonista, quien desde las primeras páginas nos revela su deseo y necesidad de escribir, pero también nos hace cómplices de su actividad de escritora a escondidas en vista de la prohibición impuesta por su condición de salud. En este sentido, no solo se revela su condición de salud sino su represión como escritora, una profesión que, aún en el siglo XIX, es vista con desconfianza⁹. La mujer escritora “a diferencia de su igual masculino (...) debe combatir primero contra los efectos de la socialización que hace que el conflicto con la voluntad de sus precursores (masculinos) parezca indeciblemente absurdo, fútil e incluso autoaniquilante” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 63).

La descripción de la casa “encantada” se va ensombreciendo a medida que es descrita, “es una maravillosa finca” pero es solitaria, con muros y rejas cerradas con candados, “el jardín es una preciosidad” pero tiene “invernaderos rotos” y llevaba años “vacía”. La casa cumple una función ambivalente es *lo heimlich* y *lo unheimlich* a la vez, pues presenta ambas facetas. En relación con el sujeto, lo ominoso es la mujer escritora que se ve reflejada en el papel, que quiere escapar, que se escinde pero que no puede reconocerse a sí misma atrapada en la abyección de su condición. Kristeva formula el concepto de abyección en términos de ambigüedad e incertidumbre: “No es falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas (citada en Mandel, 2010, p. 57).

¿Acaso la protagonista se ve reflejada en esa casa? Ella es joven, encantadora, el ideal que la masculinidad considera romántico, pero a pesar de que a primera vista su maternidad es como un “precioso jardín” se siente solitaria, se encuentra aislada tras muros y rejas, es una madre frustrada, no se siente realizada y sus nervios le impiden ejercer la función primordial para una mujer, de acuerdo con la sociedad de la época. Ella se siente vacía, inadaptada en su entorno y la inactividad que le ha sido prescrita e impuesta la imposibilita a tener una vida plena. En este sentido, como aseveran Gilbert y Gubar (2000):

Después de todo, convertirse literalmente en una casa es negarse la esperanza de esa trascendencia espiritual del cuerpo, que como Simone de Beauvoir ha sostenido, es la que hace a la humanidad distintivamente humana. (pp. 101-102)

El papel amarillo de la pared del cuarto de la protagonista puede ser comparado con un espejo/texto porque la protagonista se ve reflejada en este sin reconocerse. El papel de pared se convierte en el soporte sustituto para la actividad que le ha sido vedada. Así, la pared se convierte en la superficie sobre la cual ella escribe con su imaginación, el espacio donde se inscribe, se escinde y sobre el cual impregna su rebelión. Al respecto, como señalan Gilbert y Gubar (2000), la mujer escritora que se mira en el espejo/imagen del texto con frecuencia se encuentra atrapada, pero este intento de silenciamiento es subvertido gracias al “poder de crearse a sí mismas como personaje, incluso quizás el poder de llegar hasta la mujer atrapada al otro lado del espejo/texto y ayudarle a saltar fuera” (p. 31).

La idea del papel amarillo como texto aparece cuando la misma protagonista afirma: “¡Hay tantas mujeres arrastrándose, y corren tanto...! Me gustaría saber si salen todas del papel, como yo” (Gilman, 2001, p. 75). Resulta claro que frente al ideal de feminidad la protagonista se siente escindida, pues ella escribe y no debe, no es una esposa ideal, ni una madre adecuada. Además, duda constantemente entre lo que la sociedad prescribe como una conducta normal y lo que ella dice, hace, piensa y percibe del entorno. Así lo expresa cuando se juzga en contraste con su cuñada Jean: “Es un ama de casa perfecta y entusiasta, y no aspira a ninguna otra profesión. ¡Estoy convencida de que para ella estoy enferma porque escribo! (Gilman, 2001, p. 59). La “culpabilidad” que ella siente por el deseo de escribir es un sentimiento constante que la limita, la oprime, la acosa y la hace sentir inadecuada como esposa, madre y mujer. En este sentido, como bien señala Hidalgo (2003), la sociedad construye un ideal donde:

La femineidad va a ser asociada con la pasividad y una deficiente autonomía en la toma de decisiones y en la capacidad de autodeterminación o, por el contrario, con una agresión destructiva sin límites. Imágenes sobre la feminidad, que van más allá de esta polarización, todavía no han encontrado una mayor representación dentro de la teoría psicoanalítica. (p. 5)

El papel amarillo cumple la función de “espejo/texto”; la protagonista plasma su mirada y se inscribe inadvertidamente sin tomar la pluma y el papel. El trabajo de escritora le ha sido vedado por la prohibición que su marido le ha impuesto. Al usar el papel amarillo de la pared como vía de escape, este de forma similar a un espejo, muestra a los otros una imagen externa de la mujer, que oculta y guarda los secretos de la autora, es la amenaza latente del escape. Para la protagonista, la mujer que ella ve reflejada en el espejo-papel amarillo, muestra de sí mucho más que la exterioridad que los otros perciben en ella.

La protagonista ve reflejado su interior, sus pensamientos más íntimos en el papel de pared, la liberación inminente por medio de la escritura, pero también se refleja el temor a transgredir el orden establecido. ¿Es ella acaso esa mujer que se agacha y se arrastra detrás del dibujo, que se esconde esperando la oportunidad para salir? El deseo por escribir aparece en diversas ocasiones en el texto, incluso, ella llega a afirmar, que podría ayudarla en su cura:

A veces pienso que si tuviera fuerzas para escribir un poco se aligeraría la presión de las ideas, y podría descansar. Pero cada vez que lo intento me doy cuenta que me canso mucho. ¡Desanima tanto que nadie me aconseje ni me haga compañía en mi trabajo! (Gilman, 2001, p. 57)

Sabemos, por lo que la protagonista nos dice, que John le ha prohibido escribir “por su salud”. A él no le gusta que escriba: “le irrita que escriba” (Gilman, 2001, p. 55), por eso ella esconde su escritura. Así, a su marido le desagrada que alimente fantasías al mirar por la ventana:

John me ha avisado de que no alimente fantasías. Dice que con la imaginación que tengo, y con mi costumbre de inventarme cosas, una debilidad nerviosa como la mía sólo puede desembocar en toda clase de fantasías desbordantes, y que debería usar mi fuerza de voluntad y mi sentido común para controlar esa tendencia. Es lo que intento. (Gilman, 2001, p. 57)

Ante la fuerza que la impulsa a rebelarse e impugnar el modelo de conducta que se le impone y su incapacidad de mostrarse como la esposa y madre ideal, la prohibición de imaginar y crear es una negación de la autoría femenina. El cuarto con el papel amarillo la invita a la rebelión pues alimenta la capacidad de percibir lo que los otros no ven, la fantasía que le permite liberarse al crear imágenes tras el papel amarillo. Ella lo manifiesta cuando asevera: “Ojalá me curara más de prisa. Pero no tengo que pensarlo. ¡Me da la impresión de que este papel “sabe” la mala influencia que tiene” (Gilman, 2001, p. 57). Ya desde el principio ha manifestado el rechazo que siente por ese papel amarillo, donde posiblemente en su nivel subconsciente percibe su deseo de autoafirmación, su capacidad creadora por medio de la escritura, de la cual intenta huir para complacer a John. Es un deseo que reprime, por eso manifiesta en el texto:

En ese papel hay cosas que sólo sé yo; cosas que no sabrá nadie más. Cada día se destaca más las formas imprecisas que hay detrás del dibujo principal. Siempre es la misma forma, sólo que muy repetida. Y es como una mujer agachada, arrastrándose detrás del dibujo. No me gusta nada. Me pregunto si...Empiezo a pensar... ¡Ojalá que John me llevase de aquí! (Gilman, 2001, p. 64)

La protagonista reflexiona y teme encontrar las respuestas. John es la persona que puede asegurarle la certeza de no tener que pensar, que cuestionarse lo que ocurre con esa mujer detrás del papel tapiz de la pared. La narradora es una cautiva por su enfermedad y su condición de mujer. El encierro y la inactividad que le fueron prescritos como cura para su condición, por el contrario la acercan a la locura. La falta de compañía y de estimulación intelectual la empujan a imaginar y conjurar un mundo detrás del papel amarillo de pared. Allí en ese lugar, en este papel de pared, existe una mujer cautiva, como ella. Hidalgo (2013) asevera que en el imaginario social las ideas sobre la feminidad se encuentran:

como hilos significantes que se tejen en un texto fragmentado en el que al mismo tiempo la sexualidad parece disolverse. Lo femenino desaparece frente a lo materno, y así se ocultan sus poderes múltiples y ambivalentes. La mujer sigue experimentándose a sí misma como objeto *sexualizado*, no obstante, la sexualidad femenina está culturalmente mistificada, deformada o silenciada. Bajo estas condiciones, la realidad de la feminidad queda encerrada en una contradicción irresoluble, en una situación paradójica, en la que su *esencia* histórica, lo que la define, constituye lo negado, lo indecible, un vacío impenetrable. A la mujer como objeto sexual por excelencia se le niega ser sujeto de deseo. (Hidalgo, 2013, p. 134)

La narradora se encuentra encerrada, limitada al entorno de una casa alejada, un dormitorio que la oprime y una ventana con barrotes que restringen su libertad. Todos estos elementos la aíslan y la reprimen. La otra mujer se encuentra cautiva dentro del papel que la atrapa y la oculta. La otra que se oculta tras el papel solo puede ser observada durante la noche y se mantiene invisible durante el día “A la luz del día está borrosa, inmóvil” (Gilman, 2001, p. 67).

La racionalidad aprisiona a la protagonista; durante el día ella es prisionera al igual que la mujer detrás del papel amarillo. Sin embargo, el mundo interior de la narradora es liberado durante la noche, el tiempo durante el cual la mujer atrapada tras el papel es liberada. Así, lentamente observamos como:

La narradora comienza a replegarse en el interior de su mente. Su demencia aumenta página a página, sus ideas son alucinaciones en toda regla y sus pensamientos se van volviendo más y más erráticos mientras se imagina a la mujer detrás del papel y comienza a maquinan como liberarla. Eventualmente comienza a ver a la mujer en todas partes. “¡La veo en cada una de las ventanas! Estoy segura de que es la misma mujer, porque siempre se arrastra, y la mayoría de las mujeres no se arrastran a la luz del día. (Perkins, 801). (Sigurðardóttir, 2013, p. 19)

La mujer-esposa-escritora entra en conflicto con sus deseos reprimidos y lo que la sociedad espera de ella. Cuando escribe se siente culpable: “No sé por qué escribo esto. No quiero escribirlo. No me siento capaz. Además, sé que a John le parecería absurdo” (Gilman, 2001, p. 62). La represión de la escritora es una forma de negarle la autonomía y la subjetividad a las mujeres como sujetos, pues como bien señalan Gilbert y Gubar:

Al hacerlo se la excluye como identidad dentro de la cultura (cuyo emblema muy bien pudiera ser la pluma), sino que también se convierte en una encarnación de los extremos de la Otredad misteriosa e intransigente que la cultura enfrenta con adoración o temor, amor o aversión. (2000, p. 34)

En relación con la mujer escritora y la imagen del espejo/texto, Gilbert y Gubar señalan: “antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo...” (2000, p. 32). En este sentido, las autoras manifiestan que siguen a Virginia Woolf cuando afirma que para poder escribir se debe eliminar el ideal estético cuya construcción masculina impide la autoafirmación de modo que “todas las mujeres escritoras deben matar al opuesto y doble necesario del ángel, ‘monstruo’ de la casa cuyo rostro de Medusa también mata la creatividad femenina” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 32).

El eterno femenino, el ángel de la casa es el ideal al que toda mujer debe aspirar pero que en este caso contrasta con las actitudes y deseos de la protagonista. La narradora está atrapada en una disyuntiva donde sus sentimientos se encuentran en constante pugna entre el deber racional que la sociedad le impone y las emociones, sensaciones y deseos que ella experimenta.

La maternidad como función principal de las mujeres en la sociedad le resulta en un malestar que la aleja y la aísla socialmente. Ella desea cumplir con el deber de ser una buena esposa para su marido, la cual, como señalan Gilbert y Gubar, fue descrita en los libros de los historiadores sociales que: “describían las virtudes el eterno femenino ‘si la esposa debe ser a la comodidad y provecho del hombre, es muy razonable que sea

cuidadosa y diligente en contentarlo y agradarlo' serían, estos los actos apropiados de una dama" (2000, p. 38). Mas la protagonista, a pesar de sus buenas intenciones no logra conciliar el modelo con su realidad. Ella reconoce que no puede ser como su cuñada Jeannie, e intenta seguir los consejos de John pero falla constantemente:

A veces me enfado con John sin motivo. Estoy más sensible que antes, eso seguro. Yo creo que es por mi problema de nervios. Pero John dice que si pienso eso me olvidaré de controlarme como es debido; así que hago esfuerzos por controlarme, al menos en su presencia, cosa que me cansa mucho. (Gilman, 2001, p. 53)

Ella mira y es mirada y evaluada constantemente; sus acciones son vigiladas y controladas. El asilamiento y el encierro en una finca de campo la someten a una rutina preparada por su marido:

[John] Es muy atento, muy cariñoso, y casi no me deja dar un paso sin intervenir. Me ha preparado un horario con indicaciones para cada hora del día. John se ocupa de todo, y claro, yo me siento una mezquina y una desagradecida por no valorarlo más. (Gilman, 2001, p. 51)

Los sentimientos de culpabilidad se convierten en una constante para la narradora. El deber entra en conflicto con sus sentimientos, por eso oculta, calla y finge una aceptación, ante los demás y ante sí que está lejos de experimentar. Sin embargo, ella se percibe a sí misma como alienada:

El abandono, e incluso el sólo alejamiento del horizonte cultural de la feminidad provoca profundos sentimientos de culpa, vergüenza y depresión por una parte, y miedo, rechazo y repulsión por otra, llegando incluso a cuestionarse "la esencia femenina" -como construcción histórica-, el ser mismo de mujer. (Martínez, 2007, p. 90)

Paulatinamente, el horror, la repulsión el rechazo que siente hacia el papel amarillo en la pared, empiezan a ejercer una fascinación en ella que supera la repulsión. La construcción que ella realiza a partir de las formas que observa en el papel, lentamente la introducen en esa otredad que visualiza detrás del papel. La mujer que "se materializa en las noches de luna llena" empieza a aparecer por las noches, como símbolo del mundo irracional, inconsciente. Durante el día, Jane nos relata, desde la racionalidad, los sentimientos que experimenta hacia su situación y hacia ese papel amarillo que la incomoda y la inquieta. El amarillo con sus connotaciones solares y por ende luminosas asociadas con el pensamiento racional, son subvertidas por la autora, para quien el color la conduce hacia la oscuridad y el delirio. La noche y la luna la liberan parcialmente, pues la mujer inicial y las mujeres posteriores que aparecen detrás del papel, la liberan temporalmente de la opresión, la claustrofobia y el agobio del encierro que la limitan.

Así, el delirio que parece conducirla a la locura se convierte en la vía de escape a su situación. El relato de la neurosis de la protagonista refleja una especie de neurosis en un espacio moral que se torna obsesivo. El entorno de la narradora deviene misterioso y real, racional y fantástico, idílico y extraño a partir de un deseo reprimido por las formas de socialización genérica que la atrapan en el ámbito social e individual. Bourdieu (2000) señala que el orden social masculino se encuentra profundamente insaturado por

lo que no necesita de una justificación ya que se impone a sí mismo como autoevidente y es aceptado como natural por el acuerdo de las estructuras sociales (organización social de espacio y tiempo, división sexual del trabajo) y las estructuras cognitivas (el cuerpo y la mente).

El papel amarillo de la pared trasciende su función real y se vuelve un objeto en el cual la narradora proyecta sus sentidos, al punto que lo percibe desde la mirada, el tacto y el olfato. El color no tiene sonido, porque la voz de la mujer detrás del papel, al igual que la de la narradora, está silenciada como discurso irracional. Habermas (1985) afirma que la condición fundamental para la validez del discurso racional es la existencia de un acuerdo válido entre los participantes y la racionalidad de los sujetos involucrados en el discurso. Las condiciones para esa comunicación suponen: el entendimiento, el cual debe incluir no solo la inteligibilidad de las emisiones del hablante, sino también la verdad de los contenidos proposicionales, que las presuposiciones existenciales sean verdaderas y que se dé la veracidad del hablante, así como la corrección o rectitud de la emisión en términos morales.

En este sentido, el discurso femenino no cumple con estas condiciones, pues se torna irracional al pronunciarse desde una neurosis que produce delirios y disociación de la realidad. Lo que la protagonista siente y piensa es devaluado por el discurso oficial patriarcal y científico del marido, el hermano de la narradora y el Dr. Weil, todos ellos médicos respetables que se convierten en la voz masculina autoritaria que anula el discurso femenino de la paciente, como mujer, esposa, hermana y ser pensante.

La producción del discurso, de acuerdo con Foucault (1992), está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. Foucault (1989), en su libro *Civilization and Madness: A History of Insanity in the Age of Reason*, afirma que la locura es un constructo social, el cual no es un concepto fijo ni inalterable, pues su significado depende de la sociedad donde surge. Al ser un constructo social, la locura está definida por discursos aceptados y estos a su vez dependen de las fuerzas intelectuales y culturales de una sociedad determinada.

El “discurso”, como el sistema de pensamientos, ideas y otras prácticas simbólicas que componen una sociedad o cultura específica, es para Foucault (1992) un sistema de conocimiento que posibilita la enunciación de proposiciones verdaderas o falsas y, además, se encuentra estrechamente ligado a la locura en relación con los sistemas mediante los cuales se la excluye. La violencia, ya sea física, sexual y simbólica ejercida sobre la identidad femenina, a partir del estudio de las relaciones de poder y de la perspectiva de género, señala la perpetuación del orden patriarcal construido a partir de la imposición, el orden simbólico y la legitimación del poder.

La habitación de la narradora tiene una cama, símbolo de la unión matrimonial, que la asfixia. Si bien no admite abiertamente que se encuentra atrapada en su matrimonio con John, la represión se nos presenta en ese lecho sublimado que se torna inamovible. Cuando el cuarto queda vacío de muebles solamente la cama permanece: “Sólo queda la cama clavada al suelo, con el colchón de lona que encontramos encima”. (Gilman, 2001, p. 74). El entorno puede cambiar, pero ella y la cama parecen estar atadas sin remedio. El dormitorio vacío la hace sentir cómoda:

Me gusta bastante esta habitación, ahora que vuelve a estar vacía. ¡Qué destrozos hicieron los niños! ¡La cama está como si la hubieran mordido! (Gilman, 2001, p. 74)

¿Es acaso la cama ese matrimonio del cual empieza a liberarse, al aceptar que son su matrimonio, los niños y lo que se espera de ella como sujeto los que la reprimen y la obligan a ocultar sus deseos. Esa cama “mordida” que en un primer momento se piensa ha sido mutilada por los niños únicamente, resulta doblemente agredida cuando hasta la narradora, con rabia, la ha mordido para intentar escapar de su presencia. Ha intentado moverla, pero esto solo la ha incapacitado y la ira es el sentimiento que prevalece frente a un lecho que posiblemente ya no desea porque la lastima emocionalmente:

¡Esta cama no hay quien la mueva! He intentado levantarla y empujarla hasta quedarme lisiada. Entonces me he enfadado tanto que le he arrancado un trozo de un mordisco, en una esquina; pero me he hecho daño en los dientes.
(Gilman, 2001, p. 75)

La protagonista se muestra muy preocupada ante el inminente regreso. Si al principio del relato los tres meses de aislamiento parecían muy largos, ahora la agobia la idea de volver al mundo del cual fue alejada. La permanencia en la habitación y su identificación con el papel/espejo/texto amarillo y la mujer que conoció allí es el mundo en el cual desea permanecer. La posibilidad de escapar del espacio del encierro que se avecina, la impulsa a admitir el deseo oculto de un suicidio que descarta:

Me estoy enfadando tanto que acabaré haciendo algo desesperado. Saltar por la ventana sería un ejercicio admirable, pero las barras son demasiado fuertes para intentarlo. [...] Sé perfectamente que sería un acto indecoroso, y que podría interpretarse mal. (Gilman, 2001, p. 75)

Sin embargo, la protagonista aún está condicionada por la construcción social que normativiza sus actos. Por esta razón abandona la idea del suicidio, mas ante el inminente regreso a su hogar y a la rutina sin escape que la espera, decide negarse a abandonar la habitación encerrándose en ella:

No quiero salir. No quiero, ni que me lo pida Jeannie. Porque fuera hay que arrastrarse por el suelo y en vez de amarillo todo es verde. (Gilman, 2001, p. 76)

Por segunda vez aparece la mención del color verde como algo negativo, antes era repelente, ahora todo afuera de este cuarto no es amarillo, el color que ha llegado a representar el color de su libertad, sino que afuera el verde predomina. El verde con sus connotaciones simbólicas de vida, fertilidad, en su aspecto positivo, incluyen la idea de la de la juventud y la inexperiencia. La protagonista desea escapar de una vida que la define únicamente como esposa y madre y la reprime para expresar sus deseos y pensamientos.

La autoidentificación de la narradora se realiza cuando internaliza a las mujeres que se muestran detrás del papel; ya no necesita mirar hacia afuera pues la mirada se vuelve hacia sí cuando afirma: “Ni siquiera me gusta mirar por las ventanas. ¡Hay tantas mujeres arrastrándose, y corren tanto...! Me gustaría saber si salen todas del papel como yo” (Gilman, 2001, p. 75). En este sentido, como bien señalan Gilbert y Gubar (2000) “para la artista femenina el proceso esencial de autodefinición se complica por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma” (p. 32). Finalmente, se acepta y entonces se reconoce como una de ellas: “Supongo que cuando se haga de noche tendré que ponerme otra vez detrás del dibujo ¡Con lo que cuesta!”

(Gilman, 2001, p. 76). Aquí surge, como afirma Gadamer (1993), la experiencia estética que contribuye con la disolución del sujeto preceptor y el objeto en la obra de arte, en este caso el texto, donde se rompe con la dicotomía sujeto-objeto.

John, por primera vez, ve contrariada su voluntad cuando la protagonista se niega a salir del dormitorio y se enfrenta a él. Resulta claro que ella ya no teme actuar de forma que su marido no apruebe. Caminar a gatas no solo implica un comportamiento anormal sino un retorno a lo animal, a lo salvaje, a lo indomable que le devuelve su libertad en la autoafirmación: “¡Es tan agradable estar en esta habitación tan grande, y andar a gatas, siempre que quiera...!” (Gilman, 2001, p. 76). Ella es quien le indica dónde encontrar la llave para abrir la puerta, pero cuando él lo hace no puede asimilar lo que aparece antes sus ojos y se desmaya.

La protagonista se sorprende por la reacción de su marido y se pregunta: “¿Por qué se habrá desmayado? El caso es que lo ha hecho, y justo al lado de la pared, en mitad de mi camino. ¡O sea que he tenido que pasar por encima de él a cada vuelta!” (Gilman, 2001, p. 77). Así, para poder continuar con su nueva vida debe pasar literalmente por encima de John, quien se interpone entre ella y el papel de pared. Ahora, ya no importa seguir las órdenes de él, pues ella ha logrado escapar de su control y del mundo racional: “—Al final he salido— he dicho—, aunque no quisierais ni tú ni Jane. ¡Y he arrancado casi todo el papel, para que no podáis volver a meterme!” (Gilman, 2001, p. 77).

Usualmente se interpreta el nombre de Jane como el de su cuñada, la contraparte femenina de John, la mujer ideal que la narradora no ha podido, ni ha aceptado ser. Sin embargo, la protagonista siempre se refiere a ella con el nombre de Jean o Jeannie en el relato y no como Jane. Surge la duda de si el nombre Jane podría más bien corresponder a la narradora y no a su cuñada Jean. Podría pensarse entonces, en que en el delirio, la protagonista no solo logra escapar del encierro impuesto por su matrimonio y de las convenciones sociales, sino que finalmente sale del anonimato para reconocer que, la Jane-esposa no aprueba lo que hace la nueva Jane. Jane podría representar el pasado, la mujer tradicional que no aprueba la liberación y por eso la protagonista la deja atrás.

Reflexiones finales

En el relato de Gilman, lo femenino y lo masculino se experimentan desde coordenadas en el tiempo y el espacio que remiten a un momento histórico determinado, el siglo XIX, a una clase social alta y a una cultura anglófona. No obstante, la lectura de las realidades sociales y la visión de mundo se relacionan con la experiencia femenina en función de las vivencias, intelecciones y emociones individuales y particulares subjetivas con las cuales el autor, el personaje y el lector entran en juego.

Gilman utiliza ciertas convenciones del género gótico y sitúa a la protagonista de “El papel de pared amarillo” en un entorno extraño y familiar a la vez, un espacio ideal que contribuye con un estado emocional inestable, que resulta intensificado por el entorno. En este escenario, la autora produce un relato que critica las ideas patriarcales de la época en relación con la feminidad. En el relato, la protagonista ante la imposibilidad de escapar por vías físicas más racionales, lo hace por medio del delirio.

La locura le permite a la narradora escapar del control social y familiar y transgredir todas las normas establecidas. Por eso cambia su percepción del espacio donde se encuentra cuando se libera de la represión y es ella quien asume el control y se encierra en la habitación.

Al escapar de las convenciones que la asfixia, paradójicamente la protagonista se libera de los horarios, las prescripciones y el control de los guardianes que vigilaban

todas sus acciones. Es cierto que la nueva situación la aísla de los otros, pero ella se asume como sujeto autónomo libre. Ahora, es ella quien decide no abandonar la habitación y vivir en la otredad. La mujer autora liberada se convierte en lo abyecto para los demás por su conducta, sus deseos y sus acciones, pero la locura le proporciona en un nivel interior la posibilidad de escapar de las construcciones sociales tradicionales. Si bien al final paga el precio que la sociedad impone a la locura, paradójicamente, el cuento se convierte en encierro y libertad para el personaje. Lo cierto es que la locura de la protagonista cierra el relato con la paradoja de un nuevo encierro liberador. La locura será el factor que la aísla de la sociedad y a la vez le permitirá ser libre de las convenciones y mandamientos de la sociedad patriarcal.

Al pasar sobre un John desmayado, ella supera las barreras patriarcales que él representa como marido, médico y varón, y así reafirma su identidad de autora y mujer. Al final, como corresponde al género gótico, el cuento deja abiertas las posibilidades de interpretación. ¿Se acepta, la protagonista, por primera vez, cuando se asume como autora y se enfrenta al John-patriarca? ¿Se rebela contra la imagen idealizada de mujer angelical y superará el confinamiento al cual se la ha sometido? ¿O es acaso la loca-escritora del desván que se libera finalmente del encierro y las convenciones impuestas por el patriarcado y logra afirmarse como sujeto por medio de la autoría femenina?

Notas

1 Gilbert y Gubar (2000) comentan que cuando “The Yellow Paper” fue publicado, la autora lo envió al Dr. Weir Mitchell: “cuya reprobación le había impedido probar la pluma durante su crisis nerviosa, con lo cual se agravó su enfermedad, y le agradó saber años después, que “había cambiado su tratamiento de la postración nerviosa desde que leyó” su relato. “Si es así”, declaró, “No he vivido en vano” (p. 104).

2 Coventry, Patmore (1894) escribe un famoso texto dedicado a su futura esposa, donde dibuja la imagen victoriana de la perfecta esposa “Angel in the house” una imagen idealizada de la feminidad. La esposa perfecta debía ser devota, sumisa, encantadora, pasiva, abnegada, pura, en fin un modelo a seguir para las mujeres “perfectas” del imaginario masculino de la época, el cual ha trascendido y aún mantiene fuertes ecos en la época contemporánea.

3 Al respecto ver los personajes trágicos de Casandra, Medea, Deyanira, Clitemnestra entre otros, quienes por sus acciones transgresoras reciben un tratamiento que las encasilla en conductas y acciones subversivas para la sociedad y se convierten en estereotipos femeninos se convierten en estereotipos femeninos negativos en la tradición literaria.

4 A mediados del siglo diecinueve, las mujeres superaban en cantidad a los pacientes masculinos en los hospitales mentales. Esto no contribuyó con los derechos de las mujeres y el consenso popular en esa época era que las mujeres eran más susceptibles a padecer enfermedades mentales; y más vulnerables a causa de su sistema reproductor y sus sensibilidades delicadas. Es citada la opinión de Silas Weir Mitchell que dijo: “el hombre que no conoce mujeres enfermas no conoce mujeres” (45) (Sigurðardóttir, 2013, p.5).

5 La reputación del Dr. Mitchell decayó luego de los años 70 debido al resurgimiento del relato semiautobiográfico “El papel de pared amarillo” (1892) de Charlotte Perkins Gilman, una escritora, poeta y reformista social, El cuento se convirtió en una parte habitual del curriculum de la historia cultural de los EEUU, los estudios de la mujer, y las humanidades médicas. En el cuento, Gilman condenó la cura de reposo y por extensión el dañino tratamiento de las mujeres por parte de los médicos, la mayoría de

los cuales eran hombres en esa época. A la mujere del cuento de Gilman se le prescribe una estricta cura de reposo, durante la cual se vuelve paulatinamente loca. (Virginia, 2007, p.1).

6 Recetada a más mujeres que hombres la llamada “cura de reposo”, inventada por Silas Weir Mitchell, un médico y especialista en enfermedades nerviosas estadounidense. Mitchell observó que las mujeres que sufrían de neurastenia eran delgadas y anémicas. La solución, según él, era mucho descanso y una dieta apabullante de comida para engordar. A la paciente no se le permitía dejar la cama o incluso moverse dentro de ella sin la aprobación del doctor, y cada día debía recibir un masaje de una enfermera especializada. Este tratamiento tenía un lado oscuro que puede verse en el modo en que Mitchell escribe sobre esta terapia y sus pacientes en el libro *Fat and Blood*⁹² (1877). Allí describe la “cura de reposo” como un incentivo para que las mujeres dejen de evitar su trabajo doméstico y se recuperen. Según él: “la ‘cura de reposo’ podía ser usada para disciplinar a las mujeres cuya enfermedad se hubiera vuelto un medio para evitar los deberes domésticos” (Stiles, 4) (citados en Sigurðardóttir, 2013, p.5).

7 Desde la psicología moderna la situación que describe la protagonista se asocia a una depresión posparto. La Clínica Mayo describe como síntomas de este trastorno: el insomnio, la pérdida de apetito, la fatiga, sentimientos de culpa, vergüenza, dificultad para desarrollar lazos afectivos con el bebé, alejamiento de la familia y las amistades, confusión, desorientación, alucinaciones, ideas falsas y paranoia (las últimas tres se asocian a una psicosis posparto). http://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons/vol1/iss2/10_4

8 John ha internalizado la misoginia que es aceptable y normal en su medio y no es consciente del daño que le está haciendo a su mujer. Gilman misma señala en su autobiografía que la ‘cura de reposo’ fue diseñada para “el hombre de negocios exhausto debido al exceso de trabajo, y la mujer de la alta sociedad exhaustas debido al exceso de ocio” (Shumaker, p.591, citada en Sigurðardóttir, 2013, p.20).

9 En su libro de 1875 *Sex and Education; or, a Fair Chance for Girls*⁹³, Edward Clarke sostiene que mientras las chicas pueden ir a la escuela y estudiar igual que los chico, esto las hace sufrir de “neuralgia”⁹⁴, enfermedad uterina, histeria y otros desarreglos del sistema nervioso (Clarke citado en Sigurðardóttir, 2013, p.5).

Bibliografía

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burin, M. (1990). *Género y Psicoanálisis; Subjetividades femeninas vulnerables*. Encontrado el 10 de junio de 2015, de: Psicoanálisis, Estudios Feministas y Género: <http://www.psiconet.com/foros/genero/subjetividad.htm>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1996). *Dictionary of Symbols*. London: Penguin books.
- Flores González, M. (2013). *Locura y género en Costa Rica 1910-1950*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- _____. (1989). *Civilization and Madness: A History of Insanity in the Age of Reason*. London: Routledge.
- Gadamer (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.

⁹² N de T: *Grasa y sangre*, en español.

⁹³ N de T: *Sexo y educación, o, una oportunidad justa para las chicas*, en español.

⁹⁴ En el original de Álvarez Espinosa aparece como “euralgia”, pero es un error de tipeo como puede constatarse en el original de Clarke disponible en <https://www.gutenberg.org/files/18504/18504-h/18504-h.htm>.

Literatura Norteamericana

- Gilbert, S. & Gubar, S. (2000). *La loca del ático*. Barcelona.
- Gilman, C. Perkins (2001). *Cinco mujeres locas: Nathaniel Hawthorne, Charlotte Perkins Gilman, William Faulkner, Eudora Welty, Truman Capote*. Barcelona: Lumen.
- Habermas, J. (1985). *Conciencia moral y acción comunicativa*. Barcelona: Península.
- Hidalgo, R. (2013, otoño). Agresión femenina y autonomía. Un acercamiento desde una crítica feminista a la teoría psicoanalítica. *Revista Científica UCES*, XVII (1): 132-150.
- _____. (2003). *Entre la Tradición y la Modernidad: La Medea de Eurípides como Sujeto Femenino Trágico*. Encontrado el 13 de junio de 2015.
- _____. (2003). *La Medea de Eurípides*. Encontrado el 10 de junio de 2015, de: Psicoanálisis, Estudios Feministas y Género: <http://www.psiconet.com/foros/genero/medea.htm>
- Mandel, C. (2010, agosto). Mapa del cuerpo femenino, Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica. San José: Universidad de Costa Rica, *Colección Centro de Investigación en identidad y Cultura Latinoamericana*.
- Martínez, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en Psicología*, 21: 79-85.
- Montilla, J. (2007). *Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Encontrado el 17 de junio de 2015, de: Encuentro: artes por la integración: http://www.juliamontilla.com/textos/Catalogo_encuentro_Julia_03.pdf
- Sigurðardóttir, E. (2013). *Women and Madness in the 19th Century. The effects of oppression on women's mental health*. Encontrado el 17 de junio de 2015, de: Háskóli Íslands Hugvísindasvið: <http://skemman.is/stream/get/1946/16449/38448/1/BA-ElisabetRakelSigurdar.pdf> Virginia, U.
- _____. (2007). *The Rest Cure and Dr. Weir Mitchell*. Encontrado el 10 de junio de 2015, de: Neurasthenia and the Culture of Nervous Exhaustion: <http://exhibits.hsl.virginia.edu/nerves/rest>

La tradición literaria del Gótico Sureño⁹⁵

La categoría “ficción gótica” es un término literario cuyo modo predominante es el terror o el suspenso, cuyo escenario es un castillo aislado o un monasterio, y cuyos personajes incluyen un héroe acosado por fuerzas misteriosas o amenazantes. Antecedentes del terror moderno, las novelas góticas usan historias de fantasmas, locura, vampiros, y perversidad para despertar una placentera sensación de temor en el lector. Desde 1790 en adelante, y a lo largo del siglo diecinueve, la literatura gótica abarcó todo desde las historias macabras de Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe hasta el *Frankenstein* de Mary Shelley y el *Drácula* de Bram Stoker. Recién entre principios y mediados del siglo veinte, escritores tales como Carson McCullers, Flannery O'Connor, Tennessee Williams y William Faulkner lo usaron para explorar monstruos más mundanos, menos sobrenaturales, convirtiéndose en pioneros de lo que se dio en llamar la tradición literaria del Gótico Sureño.

Lo “grotesco”, uno de los componentes clave de la escritura del Gótico Sureño, presenta personajes con defectos, escenarios decadentes, espacios claustrofóbicos, o hechos siniestros, ligándolos frecuentemente al racismo, la pobreza, o la violencia. Aunque los personajes o situaciones grotescas pueden ser a veces difíciles de aceptar, usados cuidadosamente permiten a los escritores talentosos exagerar su material sin traicionarlo. Lo grotesco también puede ser un comentario sobre los aspectos desagradables de la sociedad sin parecer un sermón moralizador.

McCullers usaba personajes grotescos para iluminar verdades universales sobre la condición humana. Dijo, “El amor, y especialmente el amor de una persona que es incapaz de devolverlo o recibirlo, es algo que está en el centro de la selección de figuras grotescas acerca de las cuales quiero escribir- personas cuya incapacidad física es un símbolo de su incapacidad espiritual para amar o recibir amor- de su aislamiento espiritual.

(...)

Para ella las raíces de la ficción sureña estaban firmemente plantadas en el realismo, y no dependían de incidentes sobrenaturales o de ningún misticismo. Admiraba a novelistas rusos como Dostoievski y Tolstoy y pensaba que tenían mucho en común con los escritores sureños, ya que los ciudadanos del Sur y de Rusia estaban definidos primordialmente por su clase social y su relación con la tierra.

En su mejor forma la ficción sureña aplica elementos góticos a un marco de realismo social. Esta ficción evita estereotipos creando personajes inusuales y les infunde cualidades que impulsan al lector a examinar el mundo de la novela y de la experiencia humana más atentamente.

⁹⁵ Big Read initiative, National Endowment for the Arts. URL: http://neabigread.org/teachers_guides/handouts/lonelyhunter/HeartIsALonelyHunterHandout2.pdf Resumen y traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana: Patricia L. Lozano.

Encontrando el rostro de la madre: un enfoque psicoanalítico de “Clytie” de Eudora Welty⁹⁶

James McLaughlin

Un borrador temprano de “Clytie” acompañaba la primera carta que Eudora Welty envió en su vida a Diarmuid Russell, el dublinés convertido en neoyorquino que sería su agente desde 1940 hasta 1973. En respuesta al pedido inicial de Russell para que lo contratara como tal, la carta consiente, “Sí—sea mi agente,” explicando, “Justo cuando me entregaron su carta, acababa de terminar un cuento, y teniendo uno en cada mano, pareció inevitable... Como signo del acuerdo, adjunto el relato recién terminado” (citado en Kreyling 23). Tres días después, Russell respondió, contento por la relación laboral iniciada, pero menos favorablemente impresionado con “Clytie”, admitiendo que:

Me gusta pero creo que no es tan bueno como otros suyos que he visto. Me parece que hay cierta oscuridad en él que lo hace difícil de entender. La cara del amor a la que usted se refiere es obviamente un sueño o imaginación que atormenta a Clytie... Pero pienso que ese sueño o imaginación difícilmente está lo suficientemente claro para que el lector pueda explicarse porque Clytie se suicida. (citado en Kreyling 24)

Russell inmediatamente matiza la crítica, recomendando, “Si el comentario le parece injustificado deséchelo y escríbale al agente una carta llamándolo un asno iletrado” (Kreyling 24–25), pero la apreciación pronto se comprobó profética. “Clytie”, la historia de una mujer que busca incesantemente una *cara*, tuvo un destino semejante—una aparentemente perpetua búsqueda de un *lugar*, o una revista dispuesta a publicarla. Aunque Russell prefería poder publicar todo lo que estaba incluido en *A Curtain of Green and Other Stories* (*Una cortina de follaje y otros cuentos*), encontró significativa resistencia con tres relatos en particular—cuentos que Michael Kreyling llama los “huérfanos” del grupo— “Clytie”, “The Key”, (“La llave”) y “A Visit of Charity” (“Una visita de caridad”). Cuando, en momento dado, *Harper’s Bazaar* sorprendentemente accedió a comprar “Clytie”, pronto lo cambiaron por “The Key”. Kreyling, manteniendo su metáfora del huérfano, describe el resto del periplo del relato: “La pobre “Clytie” estaba otra vez en la calle. Russell la envió a *The Southern Review*, y fue publicada allí un poco antes de que la revista sucumbiera en 1942” (66). La errante “Clytie” de Welty había encontrado un refugio finalmente.

Prueba de lo significativo que era el cuento para la relación laboral entre Welty y Russell, por un lado, la breve historia recapitulada más arriba sirve también para introducir la “oscuridad” planteada por Russell,⁹⁷ que es el tema más importante de este estudio. La carta que Welty le escribió a Russell inmediatamente a continuación de su crítica muestra su sucinto intento de aclarar la extraña conducta de la protagonista. Escribe, “La cara que Clytie estaba buscando hubiera podido estar más definida, solo que Clytie no podía concentrarse. Tal vez los eventos no fueron lo suficientemente potentes como para justificar que ella hundiera su cabeza en el barril del agua de lluvia,

⁹⁶ Publicado en *Eudora Welty Newsletter*, Vol. XXXII no. 2, Summer 2008. Traducción de Patricia L. Lozano para la Cátedra de Literatura Norteamericana, Agosto de 2019. El título original de McLaughlin escribe (*m*)*other*, fusionando las palabras madre (*mother*) y otro (*other*), juego de palabras imposible de mantener en la traducción.

⁹⁷ Kreyling cita al menos dos cartas subsiguientes que Russell envió a Welty en las que hace referencia a la “oscuridad” de la versión original de “Clytie” como un medio de comparación con relatos que consideraba igualmente nebulosos (ver 48, 60).

pero sentí pena por ella” (citado en Kreyling 34). A pesar de las reservas que Welty tuviera respecto del barril en ese momento, no suprimió la escena del ahogamiento cuando más tarde revisó “Clytie” para Russell. Y aunque la versión corregida parece haber satisfecho al agente de acuerdo con la correspondencia que la siguió, difícilmente se puede decir que el cuento haya perdido su oscuridad—la oscuridad referida a que cara es la que ella está buscando, por qué esa cara la obsesiona, y por qué se ahoga al final del cuento. Actualmente descansando a salvo en una caja en el Departamento de Archivos e Historia de Mississippi,⁹⁸ un borrador temprano de “Clytie” puede ser el mejor recurso para responder algunas de estas preguntas en el presente.⁹⁹ Prestando especial atención a lo que Welty suprimió, agregó y cambió en la revisión del cuento, me propongo iluminar la conducta de Clytie Farr en términos psicoanalíticos como un tipo de regresión, un fracaso para establecerse a sí misma dentro del orden simbólico. Demostrando este fracaso con sus limitados patrones lingüísticos, en sus reacciones que recuerdan lo que Julia Kristeva ha llamado abyección, y en su preocupación respecto del rostro humano (que vinculo con modos de identificación prelingual), considero que Clytie aparece despojada de todo sentido coherente del yo o de agencia, un déficit corroborado aún más por las revisiones de Welty. Contextualizado en términos de esta regresión, el impulso final de Clytie de sumergir su propio rostro en el barril de agua de lluvia puede significar un descenso final de regreso a un espacio semejante al útero—a la chora materna para usar la terminología de Kristeva¹⁰⁰— un escape definitivo de ese orden simbólico dentro del cual ha fracasado en asimilarse. Dando forma a todo esto, finalmente, está mi hipótesis dominante de que la cara que busca Clytie es, en parte, la de su madre, el miembro de la familia que falta en la historia, cuya ausencia, sostengo, puede ser vinculada lógicamente con esos fracasos en el desarrollo observables en Clytie.

En un estudio sobre la regresión, no puede haber un mejor lugar para comenzar que con la identidad respecto de la cual el sujeto en cuestión parece estar alejándose—para Clytie se trata de su mismidad en todas sus manifestaciones. Durante el curso de la historia, Clytie habla muy poco. El narrador la describe de pie “muda...como siempre”, en una instancia, y en otra dice, “Si alguien le hablaba, ella huía...Cuando alguien la llamaba por su nombre, primero se ponía roja, luego blanca, y era como si se sintiese

⁹⁸ Los manuscritos originales de “Keela the Outcast Indian Maiden” y “Why I Live at the P.O.” se encuentran en la misma caja.

⁹⁹ De acuerdo con *The Welty Collection* de Suzanne Marrs, Welty envió este borrador particular a John Robinson (30). Una nota en la parte superior del mismo dice, “¿Cómo está? Acabo de visitar Rodney con un viento habitual de Texas—Con amor E-.” Un boceto de un auto, dibujado como si se lo llevara el viento, aparece junto a la nota, y una leyenda adyacente dice, “El auto visto de atrás→”. El hecho de que en este borradores Welty llame a la “cara” que busca Clytie “el rostro del amor”, como lo hace la respuesta de Russel al original, indica que los borradores que le envió a Robinson y Russell serían comparables, tal vez idénticos. Marrs habla de otro borrador en la colección que también se refiere a esta cara como al “rostro del amor” (*Welty Collection* 7). Aunque no he revisado ese borrador, ciertamente valdría la pena compararlo con las versiones publicadas así como con el borrador que discuto en este ensayo. Welty habría convertido este “rostro del amor” simplemente en un “rostro” para el momento en que *The Southern Review* publicó su relato.

¹⁰⁰ Kristeva toma el término *chora* del *Timeo* de Platón. En *Revolution in Poetic Language*, lo relaciona con lo que ella llama lo semiótico, un ordenamiento que “precede al establecimiento del signo” para el niño en desarrollo (27). El *chora* indica eso que es irrepresentable, un espacio o “receptáculo” que está “privado de unidad [o] identidad” (26), un “ordenamiento” que está “orientado y estructurado alrededor del cuerpo materno” (27). El barril de agua de lluvia en el que Clytie se sumerge puede corporizar un espacio semejante al útero, entonces, pero también el espacio menos definitivo del “chora,” indicando ambos una incorporación pre-simbólica del mundo.

defraudada, según comentó una señora en el almacén” (105). No solo resistiéndose a hablar consigo misma, además Clytie evita que *le* hablen. Que el sonido de su propio nombre la perturbe es aún más significativo, tal vez. Porque la articulación del propio nombre en el lenguaje indica básicamente la identidad de ese individuo como sujeto, la intensa reacción física de Clytie *en contra* de ser nombrada bien puede implicar resistencia, aunque inconsciente, a la identificación de un yo dentro del orden simbólico.

Las pocas veces que Clytie habla en el cuento, el lector la encuentra de lleno en una conversación con o imitando a su hermana mayor Octavia, y esto también implica lo incompleto de la iniciación de Clytie en el lenguaje. Cuando Clytie adquiere el hábito de maldecir, por ejemplo, toda la gente del pueblo observa “con tono un tanto reprobatorio, que no hacía más que imitar a su hermana mayor, que años atrás solía salir a aquel mismo huerto y maldecir del mismo modo” (106). De modo similar, los únicos arrebatos violentos de Clytie citados en el cuento aparecen ligados directamente a los mensajes que le dicta Octavia. Reprochando a un vecino por plantar un rosal cerca de la valla de su casa, Clytie grita “¡Mi hermana Octavia dice que quite de ahí el rosal...” (106). Revelando el alcance de la dependencia de Clytie respecto de Octavia, el narrador observa además, “A veces, a medio discurso [afuera en el jardín], Clytie levantaba la vista hacia Octavia, que estaba en su ventana, y la miraba. Cuando Octavia dejaba caer al fin la cortina, Clytie se quedaba muda” (106). Presentada dentro de y bordeada por el marco de la ventana, la imagen de Octavia describe físicamente la percepción que Clytie tiene de ella; Octavia es como un espejo para Clytie, sin el cual Clytie queda muda. Es precisamente como Suzanne Marrs la ha diagnosticado, declarando, “Clytie fracasa en comunicarse y conectarse con los otros... porque ha fracasado en crearse a *sí misma*” (*One Writer’s Imagination* 39, énfasis agregado). Al fracasar en construir su identidad a través de su propia imagen reflejada, Clytie se apoya en su lugar en la imitación, incapaz de comprenderse a sí misma como un sujeto autónomo.

Las revisiones que Welty le hizo al borrador temprano sugieren un énfasis intencional en esa falta de agencia. Los cambios hechos a oraciones individuales implican, en parte, que Welty quería que hubiera escasos indicios de una toma consciente de decisiones de parte de su protagonista. Por ejemplo, describiendo a Clytie mientras está parada en el medio de la calle durante un aguacero al comienzo del cuento, Welty altera el relato original de que “ahora ella no podía recordar lo que había venido a buscar” (“Clytie Draft” 2), diciendo en cambio que ella “se quedaría allí sin más, esperando que la mandaran irse a casa” (“Clytie” 99). Distanciando al lector de los procesos de pensamiento de Clytie con la omisión de la palabra “recordar”, por un lado, la revisión logra producir una segunda implicación algo más sutil, describiendo a Clytie como alguien “esperando que le mandaran” lo que debería hacer, como alguien que carece de la autonomía de decidir tales cosas por sí misma. Describiendo el sombrero de Clytie en el mismo párrafo, el narrador explica en el original que “siguiendo una idea de su invención, una vez Clytie había sujetado una vieja cinta de satén negro en él” (“Clytie Draft” 2), pero en la versión publicada dice solo que es un sombrero “con una vieja cinta negra de satén prendida para mejorar su aspecto” (“Clytie” 99–100). Una vez más, la diferencia es sutil, pero la repercusión es la misma: la remoción efectiva de cualquier “idea” que la primera Clytie pudiera haber demostrado.¹⁰¹

¹⁰¹ Además, la palabra “idea” (“*notion*”) funciona en el borrador temprano como un retruécano referido a la cinta de satén descrita, que también puede ser llamada “*notion*” (“accesorio”) en inglés, en el vocabulario de la costura. Parecería, entonces, que Welty sacrificó incluso algo del humor agudo del relato para enfatizar la falta de una conducta auto-dirigida de Clytie.

En la misma línea, al menos una revisión subraya la creciente regresión de Clytie a conductas infantiles. La escena, presente en ambas versiones, muestra a Clytie y Octavia atendiendo a su padre, un invalido cuyo rostro sin afeitar Clytie observa atentamente. El narrador describe la cara del hombre, diciendo, “Al día siguiente tocaba la visita del barbero, y la barba negra despuntaba como un campo de agujas por las mejillas desoladas. El anciano tenía los ojos semicerrados” (“Clytie Draft” 5, “Clytie” 103).¹⁰² Observando la cara escupe ““con rapidez y amargura, (...) las palabras más disparatadas que se le venían a la cabeza” (“Clytie Draft” 5, “Clytie” 103). En tanto que la presencia cadavérica del padre proporciona el catalizador para esta escena,¹⁰³ la reacción de Clytie puede evocar lo que Kristeva ha llamado abyección—una respuesta al percibido “colapso del límite entre el exterior y el interior” (*Power* 53), el límite entre el sujeto y el objeto, que generalmente produce la salida de algunos contenidos físicos. Comenzando con la salida de palabras—bastante corpórea, se puede decir, dado que no están conectadas en orden con el fin de significar sino meramente escupidas como “se le venían a la cabeza”—la confrontación de Clytie con lo abyecto procede a manifestarse tangiblemente cuando “pronto empieza a llorar y sollozar” (“Clytie Draft” 5, “Clytie” 103). Pero Welty agrega una comparación en la versión revisada, diciendo, “pronto empezó a llorar y sollozar, *como una niña pequeña a quien los grandullones hubieran tirado al agua*” (103, énfasis agregado). Resaltando la falta de agencia de Clytie, por otro lado, el agregado también relaciona su dilema directamente con la regresión, hacia “una niña pequeña”. Que se la represente empujada “al agua” puede ser leído como un presagio, una anticipación del agua dentro la cual Clytie se sumirá a sí misma al final del cuento, agua como fluido amniótico que indica la regresión definitiva, la regresión a un espacio semejante al útero.

Que lo que Clytie requiere es una figura maternal con la cual ella pueda vincular su propia identidad—una figura que Octavia ha reemplazado pero se ha negado a personificar—es claro desde el inicio. Abriendo el relato con el comienzo de una tormenta, el narrador describe “una gallina y sus pollitos amarillos” que cruzan corriendo a través de la calle “con gran inquietud” (99). Al comprender que Clytie no va a buscar refugio sino se lo ordenaban, una de las mujeres del pueblo le grita, haciéndole gestos para que se proteja de la tormenta. Clytie se va inmediatamente, “cerr(ando) los puños, se los metió en las axilas, estiró los codos como alas de gallina”, duplicando claramente la imagen de los pollos huyendo de la tormenta (100). La analogía prepara bien al lector de Welty para el modo en que Clytie funciona en todas las áreas de la vida. Ella es un pollito sin una madre gallina, identificándose y siguiendo a cualquier persona que momentáneamente pueda ocupar el lugar de la madre ausente.

Por supuesto, como con los personajes ausentes de cualquier historia, es difícil establecer hasta que punto la ausencia de la madre ha tenido algo que ver con como es Clytie cuando la conocemos, especialmente dado que su la madre no es mencionada en ningún lugar del texto. Pero una lectura minuciosa del borrador conservado en el MDAH revela que ese borrador temprano sí menciona a la madre. Solo lo hace una vez, y no constituye una gran revelación, pero proporciona pistas, a pesar de todo. Con Clytie sola en la cocina, haciendo el desayuno, el texto dice, “A través de la ventana abierta, se veía pasar un tren de carga, la iglesia blanca a dónde habían ido en vida de su madre resplandecía al otro lado de un campo, y unos negros que iban de pesca

¹⁰² La única diferencia entre las versiones es la presencia de un guión entre las palabras “half” y “closed” en el original.

¹⁰³ El disparador por excelencia de la *Abyección* es el “cadáver”, explicó Dino Felluga, “[porque él] nos recuerda traumáticamente nuestra propia materialidad.”

caminaban en fila por la calle” (“Clytie Draft” 9). La mayoría de estos elementos se conservan en la versión final— la “ventana”, el “tren de carga” y los “negros” están todos allí y cambia muy poco en sus descripciones—pero todo desde la “blanca iglesia” hasta “la vida de su madre”, ha sido suprimido. La oración es informativa, pese a su brevedad. Nos enteramos que la madre ha muerto, que llevaba a la familia a la iglesia cuando estaba viva, y que la imagen de esta iglesia, visible desde la ventana de la cocina, tiene el potencial de recordarle a Clytie su pasado diariamente. Una madre que no se oponía a participar del mundo exterior (los domingos, por lo menos), puede representar una vida y un tiempo en directo contraste a como es presentada la familia Farr en decadencia en el presente, un grupo recluso que, a excepción de Clytie y sus curiosas excursiones por el pueblo, ya no tienen ningún contacto significativo con el mundo exterior.

Es imposible saber porque Welty borró una frase tan inocua en apariencia, dejando el resto de la oración y su contenido mayormente intacto. De todas formas, la oración parece tener un significado especial en otro sentido aún. En el borrador temprano, escrita con lápiz e inserta entre “a través de la ventana” y “abierta” aparece la palabra “secretamente”, modificando significativamente lo que la oración implica.¹⁰⁴ Dado que Clytie es la única persona en la cocina durante el episodio que se describe, puede inferirse que ella es la culpable, la que ha abierto la ventana al mundo exterior en secreto. Como lo transmiten sus locas carreras por el pueblo, ella desea el contacto con el exterior, con algo *otro*. Pero afuera, como planteó Lorinda B. Cohoon, se mueve “solo en una órbita improductiva alrededor del pueblo y de su casa... con su familia interrumpiendo o bloqueando sus movimiento, de modo que ella no puede conectarse” (17). Resucitando la presencia de la madre representada como parte del exterior, podríamos leer el enigma de Clytie bajo una nueva luz—ella no puede conectarse porque no sabe como, porque la madre que pudo haber impulsado su identificación con los otros está muerta.

A partir de aquí, voy a interpretar la búsqueda de un rostro por parte de Clytie, parcialmente, como la búsqueda del rostro de la madre ausente. Hasta donde tengo conocimiento, soy el primero en aventurar esta hipótesis. Los críticos generalmente imaginan que la cara es la de la propia Clytie (algo implicado por el reflejo que descubre en el agua de lluvia al final del cuento) o, como ha especulado Ruth D. Weston el rostro de un amante (real o imaginario) perdido hace mucho tiempo (31).¹⁰⁵ Y mientras la primera es ciertamente una deducción obvia y relevante, la segunda puede ser una extrapolación difícil de sostener. Probablemente lo que origina la idea es la tocaya de Clytie, la ninfa acuática de la mitología griega cuya obsesión inextinguible con el dios Apolo—su ex-amante—la deja debilitada, mirando fijamente al sol y añorándolo incesantemente. Pero Welty no insinúa un amor no correspondido como ese en su propio relato. Más bien su narrador describe a una Clytie infantil explicando “era difícil recordar su aspecto, o cuándo la había visto por primera vez. Debió de ser cuando ella era joven” (“Clytie” 105). Y aunque esta cara puede ser ciertamente la de la propia Clytie, bien puede ser simultáneamente la de su madre. Es semejante a la relación que

¹⁰⁴ Esta corrección escrita a mano se convertirá en permanente para cuando el cuento sea publicado. En su forma revisada, el comienzo de la oración dice, “Lejos, por la ventana secretamente abierta (*opened*)” — que convierte el adjetivo original “*open*” (también “abierto” en español) en un participio pasivo, indicando así más enfáticamente la acción de abrir la ventana realizada por Clytie. Sin embargo, las palabras agregadas “lejos” (“*far*”) y “más allá” (“*past*”) alejan aún más el mundo exterior de Clytie y subrayan más el significado detrás del apellido, “*Farr*”. N. de T.: la traducción proporcionada por la cátedra omite tanto la palabra “secretamente”, como el término “más allá”.

¹⁰⁵ Robert Penn Warren sugiere que Clytie está, de hecho, “aislada en ... una frustración sexual” (citado en Johnston 161).

Luce Irigaray plantea en su renombrado ensayo “And the One Doesn’t Stir without the Other”, la hija explicando a su madre, “Me veo como tú, tú te ves como yo”. Me veo a mi misma en ti” (61). Incapaz de individualizarse a sí misma en lo simbólico, Clytie está atrapada regresionando a un lugar donde su cara y la de su madre pueden no ser percibidas como entes separados.

No pocos psicoanalistas han elaborado acerca del significado del rostro materno en el desarrollo infantil. Entre los más influyentes, D. W. Winnicott ha teorizado que “*el precursor del espejo es el rostro de la madre*” (111).¹⁰⁶ Gradualmente el niño madura y supera este modo de identificación, separando el “no-yo del yo” como lo expresa Winnicott (111). Pero él estipula, “si ninguna persona está allí para ser madre del niño el desarrollo se ve infinitamente complicado” (111). Del mismo modo, Alice Miller explica que cualquier niño que carezca de este espejo maternal “buscara en vano ese espejo por el resto de su vida” (32).¹⁰⁷ Este pronóstico, evocativo de las alocadas carreras de Clytie por el pueblo, esas excursiones dominadas por una insaciable búsqueda de un rostro perdido, describe su dilema perfectamente.

Por supuesto, no puedo argumentar, específicamente, que la madre haya muerto mientras Clytie todavía estaba en su infancia. Pero si Clytie está atrapada en un tipo de regresión, este detalle no importa—ella está, cuando el relato la encuentra, en medio de una crisis de identidad semejante sin una madre que la impulse hacia delante. Adicionalmente, Winnicott sostiene que “cuando la niña promedio estudia su cara en el espejo se está tranquilizando a sí misma acerca de que su imagen materna está ahí y de que la madre puede verla y de que la madre está *en sintonía* con ella” (113).¹⁰⁸ Aunque tal vez problemáticamente esencialista por su gran alcance, su afirmación no está muy lejos de la propia de Irigaray y puede ser particularmente aplicable en el caso de Clytie. Al encontrar su reflejo, “un rostro ondulante, inescrutable” en el agua de lluvia, cerca del final del cuento, ella comprende, “era el rostro que había estado buscando, del que había estado separada” (110).

Finalmente, habiendo encontrado la cara, Clytie se sumerge dentro de ella, “lanzó la cabeza al barril, la sumergió en el agua. Se hundió bajo la superficie chispeante en la profundidad amable y sin rasgos” (110). Es el descenso final a ese espacio semejante al útero que Kristeva ha llamado el *chora*, y apropiadamente, Clytie ve en su reflejo, inmediatamente antes de sumergirse, una “boca vieja y cerrada a toda comunicación” (110)—su completo abandono de lo simbólico. Por supuesto, esto solo puede significar la muerte para Clytie. Si los impulsos biológicos solos constituyen el *chora* pre-simbólico, después de todo, el “deseo de muerte”, para Kristeva, es el “más instintivo” de esos impulsos (*Revolution* 28). Al zambullirse en su acuático útero/tumba, Clytie logra el consuelo que tanto ha deseado, reconciliando cuerpo e imagen— la imagen reflejada de Clytie y la imagen materna allí mismo. Dejando morir al sujeto, el objeto permanece, sus “flacas piernas delicadas, con las medias negras, estiradas y abiertas, parecían unas tenacillas” (110), Clytie regresa a un lugar, calmo, silencioso, “sin rasgos”, libre finalmente de ese rostro y de la fallida separación que la obsesionaba.

Obras Citadas

¹⁰⁶ Es necesario aclarar que el fenómeno que Winnicott demuestra aquí es que la hija de algún modo realmente ve su propia cara en el rostro de su madre. “En otras palabras”, escribe Winnicott, “la madre mira al bebé y *el modo en que ella* [la hija] *se ve* [“looks like”, es decir, su apariencia] *se relaciona con lo que ve allí*” (112).

¹⁰⁷ Miller se refiere específicamente aquí a madres cuyas caras responden deficientemente al desarrollo del niño. Uno puede inferir, sin embargo, que la ausencia de una madre impediría similarmente la maduración.

¹⁰⁸ Winnicott usa la expresión “*en rapport*”

- Cphoon, Lorinda B. "Unmoveable Relics": The Farr Family and Revisions of Position, Direction, and Movement in Eudora Welty's 'Clytie.'" *Eudora Welty Newsletter* 24.1 (Winter 2000): 14–18.
- Felluga, Dino. "Modules on Kristeva: On the Abject." *Introductory Guide to Critical Theory*. 28 Nov. 2003. Purdue. 8 May 2008. <<http://www.cla.purdue.edu/English/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>>.
- Irigaray, Luce. "And the One Doesn't Stir without the Other." Trad. Helene Vivienne Wenzel. *Signs* 7.1 (Autumn, 1981): 60–67. JSTOR. 5 Nov 2007. <www.jstor.org>.
- Johnston, Carol Ann, ed. *Eudora Welty: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1997: 158–68.
- Kreyling, Michael. *Author and Agent*. New York: Farrar, 1991.
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- _____. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
- Marrs, Suzanne. *One Writer's Imagination: The Fiction of Eudora Welty*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2002.
- _____. *The Welty Collection*. Jackson: UP of Mississippi, 1988.
- Miller, Alice. *Prisoners of Childhood: The Drama of the Gifted Child and the Search for the True Self*. Trad. Ruth Ward. New York: Basic, 1981.
- Welty, Eudora. "Clytie." *Welty: Stories, Essays, & Memoir*. New York: Library of America, 1998. 99–110.
- _____. "Clytie Draft." Mississippi Department of Archives and History: The Welty Collection I. Books of Fiction. *A Curtain of Green and Other Stories*: (Archives Series 2). *Drafts of Individual Stories*. A3. "Clytie": [1]–13.
- Weston, Ruth D. *Gothic Traditions and Narrative Techniques in the Fiction of Eudora Welty*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1994.
- Winnicott, D. W. *Playing and Reality*. New York: Routledge, 1971.

El Modernismo subalterno de Anzia Yezierska, Tillie Olsen y Grace Paley¹⁰⁹

Chris Witter

En este trabajo quiero abrir una discusión acerca de la ficción breve de tres escritoras: Anzia Yezierska, Tillie Olsen y Grace Paley. Al hacerlo, tengo dos propósitos principales:

- Primero, confirmar y elaborar la tesis central de esta conferencia: que las escritoras han sido marginadas dentro de los cánones de la literatura experimental.

- Segundo, quiero utilizar la obra de estas escritoras para sugerir que no es suficiente entender el experimento literario como una “alteración de la superficie lingüística de un texto”. En su lugar, sugiero tentativamente una base conceptual diferente para comprender el “experimento literario”, que surge de entender las estrategias literarias como prácticas sociales situadas.

Esto repercute en el primer punto mencionado. Es posible que el problema de la marginalización de las mujeres dentro de los cánones experimentales no pueda ser resuelto retroactivamente asimilando a las mujeres en los cánones existentes. Porque, basándome en el trabajo realizado durante mi tesis, sugeriré que los marcos conceptual e ideológico que conforman esos cánones fueron establecidos mediante un conjunto de exclusiones activas.

~ ~ ~

Un concepto clave en este trabajo es el de “modernismo subalterno”, que debe ser explicado antes de seguir avanzando.

Marcus Klein escribe sobre los MODERNISTAS ESTADOUNIDENSES de las primeras décadas del siglo veinte:

Esta generación literaria era una clase social, definida como suelen serlo las clases sociales estadounidenses, de acuerdo con líneas étnicas y raciales. De ahí que la “tradición”, como sea que se la conciba –ya sea enraizada en el anglo-catolicismo de Eliot, o en el Medio Oeste mítico de Fitzgerald, o en los bosques de Michigan de Hemingway, o el Sur de Faulkner con sus magnolias, o dondequiera que sea- tuvo el efecto de excluir a todos los rudos bárbaros [es decir, con amarga ironía, a los recientes inmigrantes de clase trabajadora...] La propiedad estaba claramente señalizada: No se permiten irlandeses, los judíos no son bienvenidos, solo para caucásicos. Y dadas las realidades de la historia contemporánea de la cultura estadounidense, estas señales iban a ser en un grado considerable el recurso mediante el cual la propiedad – la Civilización, la Cultura, la Tradición- sería definida.¹¹⁰

¹⁰⁹ Presentado en Contemporary Experimental Women’s Writing Conference, University of Manchester, 12 y 13 Octubre de 2013. Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano (Noviembre 2017).

¹¹⁰ Klein, pp.16-18. Adaptado. [Sic]

Esto significa que, para Klein el “modernismo” dominante en la década de 1920 se constituyó en parte en reacción a los cambios socio-políticos masivos de principios del siglo XX en los Estados Unidos – particularmente la rápida industrialización y urbanización, que creó una enorme demanda de trabajadores, que llevó a una ola inmigratoria sin precedentes en los Estados Unidos entre 1880 y la década de 1920. Estas fuerzas desembocaron en la emergencia de un proletariado étnico en las nuevas metrópolis modernas. Y, ciertamente, fueron estas fuerzas, así como la severa opresión en la Rusia zarista, las que llevaron a las familias judías rusas de Yeziarska, Olsen y Paley a los Estados Unidos: Yeziarska nació en la Polonia rusa en 1880, y llegó a los Estados Unidos siendo una niña, en 1890; Olsen y Paley fueron la segunda generación de judíos rusos, habiendo nacido en los Estados Unidos en 1912 y 1922 respectivamente.

Es en este contexto que surge el “MODERNISMO SUBALTERNO”, un concepto que tomo de la descripción de Michael Denning sobre las prácticas culturales del Frente Popular, un movimiento de la clase trabajadora de las décadas del '30 y '40. El corolario de este fuerte movimiento fue “la influencia creciente en y la participación de los estadounidenses de la clase trabajadora en el mundo de la cultura y las artes”.¹¹¹ Una nueva cultura militante de la clase trabajadora surgió de esta coyuntura, “ya no más marginalizados en los guetos «extranjeros».” Como argumenta Denning, esto combinó “el orgullo respecto de la herencia y la identidad étnicas” con “un firme americanismo” – un “americanismo étnico”- que renegociaba y reclamaba parcialmente la propia “figura de America.”¹¹² El “MODERNISMO SUBALTERNO”, entonces, es para esta propuesta, una tradición separada que emerge a comienzos del siglo veinte en los Estados Unidos, formado a través de la articulación literaria de las omitidas experiencias de la modernidad propias de la clase trabajadora, volcadas en los textos de escritores de esa misma clase. En lo que hace a su apropiación de las tradiciones literarias dominantes europeas –particularmente las del modernismo y el romanticismo- lo hace renegociando, extendiendo y transformándolas desde una perspectiva subalterna. HIPÓTESIS

Es en términos de esta coyuntura, y como parte de esta tradición, que entiendo la obra de Yeziarska, Olsen y Paley –escritoras que también estuvieron involucradas en los movimientos socialista y feminista.

~ ~ ~

Dentro de lo que permite el tiempo de esta exposición, quiero resaltar algunos lugares donde la importancia del “modernismo subalterno” de Yeziarska, Olsen y Paley se torna clara.

Uno de los elementos cruciales que une a estas escritoras es su interés por la “vida cotidiana”. Dado lo nebuloso del concepto de lo “cotidiano”, me parece que debe haber siempre un catalizador de este interés –algo que le de forma y peso y necesidad. Sugeriría que ese catalizador, para Yeziarska, Olsen y Paley, es una fuerte conciencia de clase que incluye las modalidades de la etnicidad y el género. “Como una de los mudos, los sin voz, hablo. Una de los millones de inmigrantes con sus corazones latiendo frente a sus puertas, latiendo hasta salirseles del pecho por un soplo de comprensión.” Así comienza el cuento de Yeziarska “America y yo”. En la obra de Yeziarska lo cotidiano está muy específicamente localizado: el la cotidianidad de las jóvenes mujeres inmigrantes que trabajan en los talleres de trabajo esclavo y en las

¹¹¹ Denning, pp. 8-9; p.239; pp.xvi-xvii..

¹¹² Denning, p.7; p.9.

fabricas de ropa femenina, y la de las madres judías, maldiciendo en yiddish, mientras friegan pisos y pelan papas en departamentos destartalados. Cada cuento de su colección de 1922, *Hungry Hearts*, se ocupa de estas labores del día a día, mientras sus personajes femeninos intentan escapar a esta eterna y dura faena. Cuando Olsen y Paley escribieron sus colecciones de cuentos a mediados de los '50, su ficción todavía se apoyaba en este sujeto colectivo –la clase trabajadora de diferentes orígenes étnicos, viviendo en sus departamentos del gueto- aún cuando resaltaban el cambio social reflejado en las crecientes posibilidades abiertas a su más “americanizada” segunda generación de narradoras: culturalmente, económicamente, educacionalmente, sexualmente, y demás. Es más, ellas todavía sentían que esa exploración de las vidas de las mujeres de la clase trabajadora era algo extraño, necesario, atrevido. Por ejemplo, Paley ha dicho en una entrevista que postergó por mucho tiempo escribir sobre las vidas de mujeres trabajadoras porque mucha de la literatura contemporánea era “intensamente masculina”:

Yo ya sabía que había una literatura que no era sobre mí, sexualmente. Y sabía que ciertas literaturas no me liberaban. Me refiero a que sabía sin saber.¹¹³

La ficción de Olsen y Paley, no sólo seguía ocupándose de las luchas históricas de la clase trabajadora de diferentes orígenes étnicos – también se volvió un medio de producir y reproducir una conciencia política feminista en (como lo expresó Paley) ese “momento temprano en que pequeñas gotas de resentimiento preocupado e ira noble estaban constituyéndose secreta, lentamente, en la segunda ola del movimiento feminista.”

Un aspecto crucial de esta explotación de las cuestiones del género, la etnicidad y la clase en relación a lo cotidiano es el despliegue, que realizan estas escritoras, del lenguaje vernáculo. Una de las cosas que caracteriza la escritura de Yeziarska es que escribió sus relatos de la vida de los inmigrantes en inglés – o mejor dicho en “americano”- en vez de en yiddish. En una época en que se imponían estrictas distinciones sociales entre los inmigrantes “extranjeros” y los nacidos en los Estados Unidos, ella se apropia del lenguaje inglés americano y lo transforma adaptándolo a los ritmos de un habla vernáculo con las inflexiones del yiddish. Este discurso cotidiano se convierte en una fuente de vitalidad, perturbando el decoro del lenguaje “literario” establecido. Esta decisión es examinada directamente en su obra. En un relato, por ejemplo, Sophie Sapinsky, un *alter ego* de Yeziarska, se esfuerza por escribir, se esfuerza para “dar lo que hay en mí”. “¿Qué tenía, después de todo,” se pregunta, “sino una agobiante experiencia del taller clandestino, una magra educación de escuela nocturna, y este salvaje, ciego apetito de descargar esa mudez que la asfixiaba?” Sophie se enoja cuando, al tratar de escribir, es interrumpida por otra mujer judía rusa que vive en su edificio, pero este encuentro se convierte en un punto de inflexión para ella.

En una media hora esta mujer había tocado el rango completo de las emociones humanas [...] La terrible desesperación ante la avalancha de sus hijos muriéndose de hambre, cuando gritó, “¡Ojalá que los entierre a todos solo en un día!”. Y ahora la luz saltarina de las palabras: “Como ríe todavía en mí, la vida, en el instante en que le doy la espalda a mis preocupaciones.”

¹¹³ Grace Paley, entrevistada por Birgit Fromkorth y Susanne Opfermann, en *American Contradictions*, ed. Wolfgang Binder y Helmbrecht Breinig (Hanover y Londres: Wesleyan University Press, 1995), pp.80-81.

“Ah, si solo pudiera escribir como habla Hanneh Breineh!” pensó Sophie. (HH, 241-2)

Esta valoración del lenguaje hablado, ordinario, se transmite a la obra de Olsen y Paley. Paley en particular tiene el arte de hacer que el lenguaje trabaje el doble –como lenguaje vernáculo expresivo y como imágenes simbólicas- porque en todas partes usa un lenguaje que primero parece idiomático, pero, en una segunda mirada, se descompone en metáforas. En “Goodbay and Good Luck”, por ejemplo, la tía Rose le cuenta la historia de su vida a su sobrina. Al explicarle como pudo permitirse vivir sola, dice:

No te rías, muchacha ignorante.

¿Piensas que fue fácil para mí? [...] Por las mañanas tenía que trabajar a destajo si quería ganarme la vida por mí misma. Así que fabricaba flores. Cada día, antes del mediodía, crecía un jardín en mi mesa.

Esa fue mi independencia, querida Lillie, floreciente, pero no tenía raíces y su rostro era de papel.¹¹⁴

Aquí Paley conecta y celebra en un solo gesto el arte de la tía Rose –el de hacer flores de papel y el de narrar- con su lucha por autoafirmarse y establecer su autonomía. Al mismo tiempo, entonces, mientras Rose proclama que su independencia “no tenía raíces”, Paley cultiva y renueva sus propias “raíces”, colocando en la creatividad y el esfuerzo de las mujeres de clase trabajadora de diferente origen étnico que habitan el edificio una base diferente para la “tradición” y la “cultura”, de las cuales la narración oral es una parte clave. Esto es importante, porque sugeriré que lo que es crucial acerca del uso del lenguaje vernáculo es que ataca el “aura” del arte –su autonomía y su especialización- animando a otros a producir haciendo del lenguaje cotidiano que tienen a su alcance un aparato de producción literaria. Como tal, también hay un carácter colectivo en esta forma de producción literaria: es la voz de un pueblo, de una clase, en lugar de la de un sujeto individual. Más aún, como sostiene Denning, estos relatos “no fueron exploraciones de como vive la otra mitad. Más bien, fueron cuentos sobre como vive *nuestra* mitad.” Es una ficción escrita por y para la clase trabajadora, “contra los estereotipos raciales y étnicos” que caracterizaban, volviendo exóticos los relatos en dialectos regional y popular.¹¹⁵

Esta idea en desarrollo del sujeto colectivo y la voz colectiva puede ser analizada más extensamente en relación con el relato que da su título a la colección de cuentos de Olsen *Tell Me a Riddle*. Situado en la década de 1950, el cuento trata sobre una anciana pareja de inmigrantes judíos rusos de primera generación, y se centra en la lenta agonía de la esposa, Eva. El relato emplea la técnica del flujo de conciencia, focalizado a través de Eva. Pero esta no es una narración sobre la psicología del individuo; sino más bien una historia que intenta cambiar desde nuestra perspectiva de sujetos individuales interpelados por relaciones sociales capitalistas a una conformada por el sujeto colectivo de las luchas de la clase trabajadora. De hecho, el error que cometen los personajes al comienzo del cuento es culpar de sus problemas a los defectos del carácter del otro. A medida que se desarrolla la historia, sin embargo, Olsen nos obliga a prestarle atención a la relación entre esos problemas personales, localizados y los problemas colectivos del patriarcado, la explotación capitalista, y la derrota de los movimientos de la clase trabajadora de principios del siglo XX –es decir, explícitamente, las fuerzas de la

¹¹⁴ Paley, *Collected*, pp.6-7.

¹¹⁵ Denning, p.232.

revolución rusa de 1905 de la cual Eva formó parte, e implícitamente el movimiento del Frente Popular en la década del treinta en los EEUU del cual Olsen formó parte. Para lograrlo, Olsen refuncionaliza la técnica del flujo de conciencia, de modo que se convierte en un medio para sintonizar las frecuencias perdidas de una voz colectiva que ha sido suprimida en el clima reaccionario de la posguerra estadounidense.

Mientras Eva yace en su lecho mortuario pierde la conciencia, y como si hubiera escondido dentro de sí un “grabador, infinitamente microscópico”, comienza a “reproducir” su pasado, “enrollado, milla infinita sobre milla” dentro suyo. En tanto “el cuerpo palpitaba en agonía,” la voz de Eva “flotaba”, “con delgadez fantasmal”, en un “enjambre de sonidos” recordando “cada canción, cada melodía, cada palabra leída, escuchada, y dicha”, y particularmente los discursos y canciones revolucionarios de su juventud. Estos “se introdujeron” en la conciencia de su marido, que estaba sentado junto al lecho, se nos relata, recordándole “esa gozosa certeza, ese sentido de ser importante, de moverse y conmoverse, de ser uno e indivisible con la grandeza del pasado, con todo lo que liberó al ser humano” (*TfS*, 227). A medida que Eva se torna menos y menos lúcida el flujo individual de su conciencia es suplantado por el flujo colectivo de la historia (o la herencia) que transmite, forzando tanto a quienes están a su alrededor como al lector a escuchar nuevamente esas voces olvidadas, “desenrollando” nuestros oídos para que podamos recuperar en el presente el legado de las luchas sociales del pasado (*TfS*, 226).

Más allá de apropiarse y transformar una estrategia formal clave del modernismo, aquí, Olsen está haciendo algo más que es importante observar: está ofreciendo una peculiar concepción de la historia y del tiempo. Como los judíos en las “Tesis sobre la filosofía de la historia” de Walter Benjamin, para quienes “cada segundo era la estrecha puerta por la cual podía entrar el mesías”, para Olsen, el presente está “atravesado por astillas de tiempo mesiánico”. Es decir con la insistente “música” de las luchas pasadas; luchas que, en cualquier momento, podrían recomenzar. Esto transforma un tropo ideológico clave del modernismo canónico: una sospecha acerca de “las estridentes afirmaciones de modernidad”; un sentido de que “las cosas se desmoronan”, que va en contra de las narrativas de progresiva modernización.

Las visiones progresivas de la modernización se encuentran en el corazón del “MODERNISMO SUBALTERNO”. A diferencia de Eliot, que observando las multitudes fluir sobre el Puente de Londres, se lamenta: “¡eran tantos! Nunca hubiera creído que la muerte se llevara a tantos” – he aquí uno de los personajes de Yezierska:

Ella abrió de golpe la puerta y contempló la maravilla de la fábrica –la gente – la gente – un mar de cabezas inclinadas y manos ocupadas de la gente – el zumbido de la maquinaria – correas volando – el chasqueante repiqueteo de las ruedas al girar – todo parecía mezclarse y fundirse en una única y creciente canción de esperanza – de nueva vida –un nuevo mundo – ¡América! (HH, 41-42)

Así como Yezierska matizó su visión con las realidades de la explotación y la pobreza en los EEUU, Olsen, escribiendo en la década de 1950 en medio de la reacción maccartista contra el movimiento obrero de los años treinta y cuarenta, reconoce el violento fracaso de estas visiones de modernización progresiva. Pero, ambas escritoras van más allá para establecer una concepción de la historia como un espacio de lucha, donde la liberación sigue siendo una posibilidad – un sueño diferido, pero no roto, que podría ser reactivado en cualquier momento. De hecho, “Tell Me a Riddle” es un trabajo

de conmemoración deliberado que proyecta esta historia de lucha de clases hacia el presente y el futuro.

Lo que espero haber comenzado a señalar son algunas de las maneras en que el MODERNISMO SUBALTERNO de Yeziarska, Olsen y Paley constituyó una nueva e importante expresión de la modernidad que se enfrentó, criticó y transformó los modos modernistas dominantes. A pesar de ello, esta tradición ha sido marginada en las historias literarias existentes – catalogada como un conjunto de obras de época provincianas, que hablan solamente de las limitadas experiencias de grupos de interés particulares. En mi investigación doctoral de la emergencia del postmodernismo literario estadounidense en la década del sesenta, descubrí que Olsen y Paley aparecían, miradas de soslayo, en antologías de literatura “nueva” y “experimental” – pero que las condiciones de las formaciones literarias experimentales conducían con más frecuencia a su exclusión. Como escritoras inmigrantes de origen judeo ruso, que exploraban las vidas cotidianas de las mujeres de clase trabajadora, su obra no concordaba con las condiciones básicas de la nueva ficción experimental estadounidense de la cual emergió el postmodernismo. Evocaba una particular experiencia de la modernidad forjada en los años treinta: sus autoras eran solo ambigüamente “estadounidenses”; y sus innovaciones no eran llamativas y conspicuas, no buscaban extender las innovaciones formales de “los modernos”. En lugar de eso eran intentos, como he dicho, de atacar el “aura” del arte, de inducir a otras escritoras de la clase trabajadora a producir, y tenían una relación sumamente ambivalente con “los modernos”.

Si vamos a criticar estas exclusiones necesitamos cambiar los términos en que juzgamos la escritura “seria” y “significativa”, alejándonos de las nociones abstractas de “experimento” e “innovación formal”. Lo importante acerca de estas escritoras es el modo en que trabajaron para reconfigurar las relaciones de producción cultural, arrebatándole “la tradición” y los medios formales de producción literaria a la elite social y al grupo étnico al que pertenecían tradicionalmente. Mientras tanto, estas escritoras también criticaron las categorías estéticas de la producción literaria: la ilusoria autonomía de la literatura, su discurso especializado, su concepción de autoría, tradición y cultura, así como las ideologías culturales activas del modernismo estadounidense. Este desafío continúa siendo relevante hoy: si nuestra meta es contrarrestar la marginación de las escritoras en los cánones de literatura experimental, debemos hallar paradigmas alternativos con los cuales entender y valorar la literatura producida por mujeres.

La mística de la feminidad y el mundo patriarcal en “Aquí estoy planchando” de Tillie Olsen¹¹⁶

Nur Fatin Syuhada Ahmad Jafni 1, Ida Baizura Bahar²

ABSTRACT

Este artículo examina la relación entre las mujeres y los hombres y cómo las mujeres tuvieron que vivir, comportarse y reaccionar en los EEUU de la década del sesenta, en el cuento “Aquí estoy planchando” (1961) de la escritora estadounidense del siglo veinte, Tillie Olsen (1912-2007). El relato gira alrededor de la protagonista, ‘madre’, y su hija, Emily, y las mujeres son presentadas como confinadas en identidades forzadas, teniendo que vivir en un mundo donde deben ser obedientes y cumplir las expectativas de los hombres. Con la presión impuesta por esas expectativas de la sociedad patriarcal y la idea de la “mística de la feminidad”, las mujeres parecen carentes de todo sentimiento romántico. Utilizando como método el análisis textual, nuestro estudio se centra en la posición de las mujeres en el periodo de la segunda ola del feminismo usando el concepto feminista de mística de la feminidad, como marco conceptual, tal como lo delinea Betty Friedan en su libro, *La mística de la feminidad* (1963). Nuestras conclusiones demuestran que las razones detrás de las estériles emociones de la protagonista frente a los hombres se deben a que se siente obligada a no defraudar las expectativas respecto al cumplimiento de las tareas domésticas establecidas por la sociedad patriarcal y a la mirada crítica de los hombres en la sociedad patriarcal en general.

Palabras clave: feminismo, mística de la feminidad, “Aquí estoy planchando”, patriarcado, segunda ola del feminismo, Tillie Olsen.

Preámbulo

“Aquí estoy planchando” (1961) de Tillie Olsen (1912-2007) cuenta la historia de una madre que rememora el pasado de su hija cuando una consejera va a su casa y le informa que la hija está en dificultades. La narradora es exclusivamente la madre, sin embargo otros personajes tienen voz, aunque solo en los momentos en que la madre conversa con ellos. A pesar de que el cuento se publicó en 1961, la trama cubre un período que abarca los años treinta (la Gran Depresión), la década de 1940 (la Segunda Guerra Mundial) y desemboca en los años sesenta. En el relato la “madre” puede ser vista como una figura representativa de cualquier madre de un hogar común de clase trabajadora de los Estados Unidos en los años sesenta. En este artículo, el análisis se centra en los personajes de la “madre” y su hija, Emily, como representantes de las mujeres que vivieron durante la segunda ola del feminismo en los Estados Unidos. Bajo el lente del feminismo, analizamos el texto usando el marco conceptual de la mística de la feminidad tal como fue descrita en *La mística de la feminidad* (1963) por Betty Friedan. También utilizamos conceptos de apoyo de otras teóricas feministas, como por ejemplo las ideas de bell hooks¹¹⁷, cuando resultaron apropiados para contribuir a nuestro análisis. Este trabajo, por lo tanto, examina la relación entre las mujeres y los hombres en el texto, específicamente de qué maneras tuvieron que vivir, comportarse y

¹¹⁶ *Journal of Language and Communication*, 1(2), 249-259 (2014). Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano (Noviembre 2017).

¹¹⁷ bell hooks, en minúsculas, es el pseudónimo de Gloria Jean Watkins (1952) ensayista y activista social feminista estadounidense conocida por sus ideas sobre la interseccionalidad existente entre raza, capitalismo y género.

reaccionar las mujeres, en un mundo donde debía cumplir con las expectativas de los hombres. También exploramos los conceptos de la mística de la feminidad y del mundo patriarcal tal como los presenta Olsen.

“Aquí estoy planchando” de Tillie Olsen y La mística de la feminidad de Betty Friedan

El libro *Tell Me a Riddle* (1961) comprende varios relatos escritos por Olsen, entre los cuales “Aquí estoy planchando” es uno de los más antologizados. Los textos de Olsen son notorios por sus minuciosas observaciones de los sufrimientos que ella misma experimentó y su detallado escrutinio de la turbulencia social y la política que la rodeó desde los años treinta, cuando era solo una adolescente, en adelante. En “Aquí estoy planchando”, la madre tiene solo diecinueve años cuando nace Emily y, como su primer marido la abandona, se encuentra agobiada por cuestiones emocionales y financieras. Paralelamente, Stephanie Coontz subraya lo desfavorables que eran las condiciones en los años cincuenta en términos de la vida familiar en los Estados Unidos y “como la prosperidad traída por la recuperación económica de la posguerra y, el borramiento de las experiencias de las mujeres en el esfuerzo de guerra, y el aumento sostenido de la tasa de natalidad fueron formaciones estructurales contingentes” (Roth, 2013, p. 111).

Atrapada en una situación dificultosa, la madre tiene que enfrentar sus problemas antes de decidir que hacer con Emily. El “mayor dilema moral” que experimenta se debe a nada menos que los ojos críticos de la sociedad (Miles, 2008). Aquí la “madre” protagonista es considerada también la personificación de una madre desamparada. Colston (2011) sugiere que la madre representa la situación de una madre soltera que está forzada a tomar una decisión en contra de su voluntad y esto dibuja la imagen de una mujer impotente. A través de las sugerencias de Miles (2008) y Colston (2011), entre otros, proponemos que “Aquí estoy planchando” puede describirse como un texto feminista. Teniendo eso en mente, la protagonista femenina puede ser vista como una voz representativa que refleja las preocupaciones de cualquier otra madre y ama de casa de ese mismo período. En la época en que se escribió el cuento, muchas escritoras feministas comenzaron a aconsejar a las mujeres que no se nutrieran de las falsas ideas establecidas por la sociedad patriarcal.

Dicho esto, a partir de la publicación de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan en 1963, el libro se convirtió en uno de los muchos puntos focales de los estudios feministas. Hoy, *La mística de la feminidad* puede ser considerado más que como un libro que disecciona la posición de aislamiento de las mujeres en los Estados Unidos de los años sesenta; como una perspectiva feminista básica, tal cual lo describe Stephanie Coontz (Roth, 2013, p.111):

Friedan proporciona a muchas de sus lectoras su primer contacto con lo que actualmente es el cliché de la autoayuda: que los individuos pueden desarrollar todo su potencial cuando rechazan los estereotipos que les han sido adjudicados y comprenden que tienen el poder de cambiar.

En efecto, *La mística de la feminidad* se convirtió en algo más que simples palabras para las mujeres. Es un libro que ha hecho que las mujeres comprendan y las ha impulsado a actuar; que les ha hecho ver que no están solas, atrapadas en esa mística sino que hay grupos de personas que han sido capaces de simpatizar y lo que es más importante también empatizar con sus graves problemas. Whittier lo llama un texto “legible” (2013), que “describe las vidas de las mujeres antes del movimiento feminista con tal claridad, que sería excelente para usar en clase” (p.115).

A lo largo de nuestras lecturas sobre feminismo, hemos descubierto una brecha entre la primera y la segunda olas del feminismo. La primera ola feminista luchó para

lograr la justicia social y la igualdad de género con los hombres, y consiguió ser el centro de atención. Sin embargo, luego de que el primer ardor se atenuó, algunas mujeres regresaron a la antigua costumbre de ser amas de casa profesionales. Durante la segunda ola del feminismo la lucha se tornó más feroz en comparación con la primera. En este período las mujeres se nutrieron de la falsa ideología que las presentaba como amas de casa perfectamente felices. En realidad, se graduaban de las universidades e iban a buscar trabajo pero ninguno era tan satisfactorio que ser vista como alguien cuya primera profesión era ser “ama de casa”. Este escenario está explicado mejor en el artículo de Frye “Making a Living, Making a Life” (2003, p. 27) que ilustra las ansiedades de un ama de casa y madre, “Como es posible que una hija supere los peligros de su propia época – o que una madre determine la mejor manera de vivir su propia vida, con y separada de sus hijos”. De hecho, la ansiedad y la incertidumbre de cumplir sus roles como una mujer “real” (como una madre) es lo representado por la “madre” protagonista respecto de su hija, Emily.

La segunda ola del movimiento feminista en los Estados Unidos

Para el propósito de examinar la relación entre las mujeres y los hombres en “Aquí estoy planchando” de Olsen, este artículo utiliza un enfoque feminista; más especialmente, el pensamiento subyacente a la segunda ola del movimiento feminista en los Estados Unidos. Para explicar esa ideología y la posición de las mujeres en el período de la segunda ola feminista, hemos utilizado como marco conceptual la “mística de la feminidad” tal como la planteó Betty Friedan en su libro, *La mística de la feminidad*, como referencia principal para el análisis.

Con esto en la mira, es imperativo que comencemos la discusión con un panorama de los movimientos feministas. El legado del movimiento feminista despegó por primera vez cuando Mary Wollstonecraft en su libro *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), proclama que las mujeres deberían tener garantizado el disfrute de los aspectos sociales, legales e intelectuales en un mismo nivel que los hombres y se presenta aquí buscando “apoyo en la obra de filósofos sociales progresistas” (citado en Castle, 2007, p. 94). Otro activista, John Stuart Mill, en su ensayo “La Esclavitud de la Mujer” (1869), en su propuesta política, enfatiza que “las mujeres deberían disfrutar de la igualdad de la esfera social, especialmente en el matrimonio, y condenó la ‘represión forzada’ y la ‘simulación antinatural’” (citado en Castle, 2007, p. 94).

El movimiento más temprano – la primera ola del feminismo – fue testigo de la acción de las mujeres para obtener sus derechos frente a obstáculos legales, con el fin de lograr la igualdad de género con los hombres en áreas como la educación y el derecho al voto. En este momento, el movimiento estaba interesado y motivado por diversos aspectos. En particular, la “Declaración de Sentimientos” de la convención por los derechos de la mujer de Seneca Falls en 1848 fue lo más prominente del movimiento feminista en los Estados Unidos (citado en Castle, 2007, p.94). La declaración afirma que tanto los hombres como las mujeres nacen iguales, y acusa a la cultura patriarcal de reprimir los derechos de las mujeres, “La historia de la humanidad es la historia de las repetidas vejaciones y usurpaciones perpetradas por el hombre contra la mujer, con el objetivo directo de establecer una tiranía absoluta sobre ella” (Castle, 2007, p. 94).

A medida que el movimiento feminista se expandió, el feminismo comenzó también a tener un rol en la literatura. En particular, el Modernismo literario tiene sus propias prominentes antepasadas, como Virginia Woolf (1882-1941), Hilda Doolittle (1886-1961), y Djuna Barnes (1892-1982). Por ejemplo, en su ensayo titulado “Un cuarto propio” (1929), Woolf insiste que se debe otorgar a las mujeres el derecho a las libertades económicas y sociales (citado en Castle, 2007) “a seguir sus aspiraciones y

abstenerse del rol tradicional de servir como un espejo para aumentar la identidad masculina” (p. 95)

Ampliando su horizonte, la segunda ola del feminismo buscó superar las restricciones y reclamar el acceso a los derechos civiles. Surgió en la década de 1969 con la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (citado en Castle, 2007). En esta segunda ola del movimiento feminista, la lucha estuvo enfocada en cuestiones más amplias, en las cuales las mujeres exigían derechos e igualdad en temas como la sexualidad, los derechos reproductivos, la familia, el lugar de trabajo, la desigualdades de facto y la desigualdades legales y oficiales, entre otros reclamos.

Aunque *El segundo sexo* de Beauvoir es sobre el movimiento feminista en Francia, su escritura actuó como un factor desencadenante para que las mujeres de otros lugares se hicieran presentes y lucharan por sus derechos. En acuerdo con el movimiento feminista, las mujeres estadounidenses también buscaron cambios en las leyes de custodia y de divorcio. Ellas rechazaron la noción de la mujer como guardiana y niñera así como la de solo realizar tareas domésticas durante todo el día.

El segundo movimiento feminista se produjo entre las décadas del sesenta y del setenta. Con anterioridad, se esperaba que las mujeres en los Estados Unidos fueran guardianas y niñeras, y excelentes amas de casa. A pesar de que las primeras feministas defendieron los derechos de las mujeres, en algún momento, las mujeres en los Estados Unidos fueron confinadas nuevamente en una jaula invisible, creada por los hombres de su inmediata sociedad. La *Independence Hall Association* de Filadelfia declaró en una entrada de su blog académico en 2008 que, antes de la década del sesenta, era una práctica común en la sociedad estadounidense alentar a las mujeres jóvenes a buscar felicidad y satisfacción en el vínculo conyugal y en la práctica de las tareas domésticas. También se afirma en una entrada de 2014 del sitio web de *E-Collaborative for Civic Education* que el ciclo de vida normal para las mujeres estadounidenses de los años sesenta era el siguiente: casarse a los veinte y pico, comenzar una familia inmediatamente después del casamiento y dedicar sus vidas a las tareas del hogar. Aunque puede sonar no tan mal en el papel, este ciclo en realidad lo es. Refleja verdaderamente las llamadas “*head and master laws*” por las que los maridos eran considerados las cabezas y los amos de cada hogar y sus palabras eran leyes impuestas sobre sus esposas. Además, las mujeres no tenían derechos sobre las ganancias y propiedades de sus maridos. Los conceptos falsos que se le inculcaron a las mujeres en ese período son, auténticamente, una forma de represión y una expectativa irracional de parte de la sociedad patriarcal. Mientras se nutrían con estas concepciones falsas, las mujeres tuvieron que seguir adelante sufriendo en silencio, y esto, a su vez, afectó el modo en que se comportaban en la sociedad.

La mística femenina

Como ya fue mencionado, las mujeres de los Estados Unidos durante la segunda ola del movimiento feminista recibieron de la sociedad patriarcal identidades personales que las describían como amas de casa y madres. Dentro de estos límites identitarios, las mujeres no podían encontrar una satisfacción definitiva ni vivir vidas significativas. Debido a las ideas falsas que las nutrían y el contentamiento falso que mostraban, se volvieron evidentes los efectos negativos en la conducta que las mujeres tenían en la sociedad. Debido a las expectativas y responsabilidades que debían acatar, algunas mujeres de mediana edad renunciaron a sus sueños, lo cual tuvo peores consecuencias para generaciones más jóvenes. Cuando la generación precedente renunció a sus sueños

y ambiciones, las más jóvenes ya ni siquiera tenían un sueño que perseguir (Friedan, 1963, p. 15),

Una y otra vez las mujeres escucharon las voces de la tradición y de la sofisticación freudiana señalando que ellas no podían desear un destino más grande que regodearse en su propia femineidad. Los expertos les decían como atrapar a un hombre y conservarlo, como amamantar a sus hijos y como enseñarles a ir al baño, como lidiar con las rivalidades entre hermanos y la rebelión adolescente; como comprar un lavaplatos, hornear pan, como preparar caracoles al estilo gourmet, y construir una piscina con sus propias manos; como vestir, lucir y actuar de manera más femenina y volver el matrimonio más excitante; como evitar que sus maridos murieran jóvenes y que sus hijos se convirtieran en delincuentes... Aprendieron que las mujeres auténticamente femeninas no quieren una profesión, educación superior, derechos políticos – la independencia y las oportunidades por las que lucharon las feministas pasadas de moda.

La cita precedente resume con qué debían soñar y qué expectativas debían cumplir las mujeres en la sociedad de esa época. Se las forzaba a creer en una ideología establecida nada menos que por los hombres. En el clímax de este período de unos quince años, hubo una campaña desarrollada en todos los tipos de medios publicitarios acerca de cómo los expertos promovían y alentaban a esas jóvenes a no buscar nada más que una verdadera “consumación de la femineidad” (Friedan, 1963, p. 15). Hablar de ambiciones y profesiones soñadas era visto como un tema de conversación extraño. Cuando se indagaba al respecto la respuesta era “es como recordar un sueño olvidado hace largo tiempo, recapturar el recuerdo de lo que significaba la idea de una profesión para las mujeres antes de que ‘mujeres profesionales’ se volviera una mala palabra en los Estados Unidos” (Friedan, 1963, p. 39). Esta expectativa condujo entonces al problema, o mejor aún al descubrimiento de un fenómeno existente entre las mujeres, conocido como lo que Betty Friedan llama, “la mística femenina”,

La expectativa de cumplir con las necesidades de la feminidad, sin embargo, ha hecho que las mujeres estadounidenses descubran un hueco y un vacío en sus vidas cotidianas. La mística femenina, no importa cuán ideal sea, ha originado un sentido de insatisfacción entre ellas. Cuando se les preguntaba, estas mujeres no podían articular los problemas que enfrentaban de un modo comprensible por sus médicos o psiquiatras. Tenían dificultades para formular y describir la crisis que estaban experimentando. En lugar de describir el dolor o la depresión, simplemente relataban la vida que llevaban diariamente (Friedan, 1963).

Tal vez, en un nivel superficial, las mujeres ya no eran vistas solo como objetos sexuales pero, considerándolo todo, cuando se dedicaban a ser buenas esposas concentrándose en desempeñarse como excelentes amas de casa y en atender a los niños, ¿qué más había en la vida de una mujer? En un caso de estudio, un hombre le dijo a su esposa “Eres una madre. Ese es tu trabajo.” (Friedan, 1963, p.43). Esta afirmación es simple, sin embargo refleja la existencia total de las mujeres en la sociedad. Ese era un mundo donde las palabras de los hombres eran leyes y las mujeres se sentían obligadas a obedecer sus palabras sin cuestionamientos. Aún cuando las mujeres podían tener un par de críticas respecto del sistema, sus voces frecuentemente eran desoídas o desestimadas por los hombres. Al respecto, sugerimos que la

dominación invisible del sistema patriarcal y el vacío en las emociones de las mujeres son muy visibles en “Aquí estoy planchando” de Olsen.

La relación entre las mujeres y los hombres en “Aquí estoy planchando”

A lo largo del cuento, los lectores se dan cuenta de que la narradora está contando la historia de su primera hija, Emily. Aunque el relato podría haber sido solo la historia de una madre recordando los primeros años de su hija, los temas subyacentes abren un panorama mayor, hasta tal punto que realmente refleja el problema feminista más importante enfrentado por las mujeres en los Estados Unidos de los años sesenta.

Haciendo foco en el punto de vista feminista, este trabajo busca examinar la relación entre las mujeres y los hombres en “Aquí estoy planchando” de Olsen. Centrándonos en la narradora (de ahora en adelante, la madre), comenzamos nuestro análisis con una discusión sobre como describe Olsen sus encuentros con los hombres. Para formular una hipótesis, quisiéramos sugerir aquí que la madre carece de emociones cuando se trata de sus relaciones con los hombres de su vida. El por qué y el cómo, se explicarán en la sección siguiente. Consecuentemente, analizaremos el efecto de reclusión emocional y mental en otra mujer que vive en el mismo período, concretamente Emily, que es la hija de la narradora.

“Aquí estoy planchando” puede describirse como un texto feminista sobre personajes femeninos escrito por una mujer. En el cuento no hay personajes masculinos claros e importantes, merecedores de ser analizados. Sin embargo, el relato narra la relación entre las mujeres, tal como las representa la madre, y los hombres. Explora los temas de la identidad, la responsabilidad y las presiones sociales (Tsutsumi, 2001, p. 7). El título del cuento simboliza la vida uniforme, invariable y aburrida de una mujer que no tiene entre manos una tarea más importante que planchar, tarea que leemos como parte de las labores domésticas.

Como planteamos en la hipótesis precedente, proponemos en este trabajo que la madre carece de emociones y que Emily es afectada por el modo en que funciona la sociedad. La razón más importante detrás de tales actitudes de las mujeres de esta historia es la presión impuesta por las expectativas de la sociedad patriarcal. Sugerimos, por lo tanto, tres puntos que lo avalan; primeramente, las perturbadoras e interminables exigencias domésticas asignadas a las mujeres por la sociedad patriarcal; en segundo término, las obligaciones y responsabilidades de vivir como mujer en la sociedad y; en tercer lugar, los efectos sufridos por las mujeres que tienen que soportar el escrutinio de una sociedad que defiende valores patriarcales. Sugerimos que estas tres presiones son de hecho los signos que contribuyen a explicar por qué la madre carece de emociones hacia los hombres.

Exigencias domésticas e indiferencia frente a los hombres

Volviendo a los temas propios de la segunda ola del feminismo, en ese período las feministas trataron de desafiar la dominación masculina en la sociedad capitalista y organizada por el estado de la postguerra estadounidense (Fraser, 2012, p. 4). Los sistemas económico y social estaban firmemente controlados por las autoridades patriarcales ya que el país estaba comenzando de nuevo después de la devastadora y tremenda guerra que habían experimentado. En el relato, cuando nació Emily, la madre tenía solo diecinueve años. Fue inmediatamente después del final de la guerra, “Era la época de la Depresión, antes de que empezaran los programas de ayudas sociales” (Olsen, p.1). En ese momento las feministas “buscaban no tanto eliminar el estado de bienestar

como transformarlo en una fuerza que pudiera contribuir a superar la dominación masculina” (Fraser, 2012, p. 5). Las mujeres en la sociedad de la época ya eran independientes y salían a ganar dinero por sí mismas. Supuestamente, en un mundo ideal, donde el marido debía ser un completo apoyo para la esposa, una madre no sufría mucho. En el relato, solo han transcurrido ocho meses desde que diera a luz a Emily, cuando tiene que dejar a su bebé para procurarse un trabajo y dinero,

Para mí ella era un milagro, pero cuando cumplió ocho meses tuve que empezar a dejársela durante el día a la mujer de abajo, para la que no era un milagro en absoluto, porque yo salía a trabajar o a buscar trabajo o a buscar al padre de Emily, que no «podía soportar» (escribió en su nota de despedida) «compartir la miseria» con nosotras. (Olsen, p.1).

Tal vez el padre de Emily no era el primer hombre en su vida, pero siendo su esposa, la madre habría esperado mucho de él. Sin embargo, el egoísmo de su primer esposo es evidente en dos aspectos. Primero, porque espera que su esposa salga a buscar trabajo cuando recién ha tenido una bebé de la que tiene que ocuparse y, en segundo lugar, porque a pesar de que no ayuda a su mujer, al menos, a cuidar a la bebé, igualmente termina abandonando el hogar.

El esfuerzo de la madre para encontrar trabajos que le permitan mantener a la familia es aceptable, pero el hecho de que el padre de Emily no cumpla sus responsabilidades es incomprensible. Es claro que el ha dado por sentada su propia superioridad en el hogar, una práctica familiar patriarcal corriente. Desde nuestra perspectiva, esta hipótesis enfatiza perfectamente cuan grande era la influencia de la ideología patriarcal en la sociedad. Establezcamos un ejemplo – imaginemos que la madre se rehusa a salir a buscar un trabajo, e insiste en que es la tarea del padre mantener a la familia; el texto de Olsen sería considerado definitivamente ofensivo e impensable. La madre sería vista como una irresponsable, mientras que el padre (aunque presentado claramente como descuidando el bienestar familiar) no sería criticado. Al fin y al cabo, no quedan dudas de que “los varones son quienes más se benefician con el patriarcado, debido al supuesto de que son superiores a las mujeres” (hooks, 2000, p. ix) y que deberían dominarlas.

En el cuento, después de que su primer esposo se va, por un tiempo la madre tiene que llevar a Emily “a casa de la familia de su padre y dejarla con ellos” (Olsen, p. 1). Luego de cierto tiempo, una vez que ha ganado suficiente dinero, la madre finalmente logra recuperar a su hija que ha estado con varios cuidadores. Sin embargo, en uno de esos casos, para su desilusión, encuentra que Emily ya no es su hermosa beba. Apenas reconoce, y describe a su hija como, “...nerviosa como su padre, se parecía a su padre, toda flacucha, e iba vestida con un burdo color rojo que resaltaba su piel amarillenta y las marcas de la varicela.” (Olsen, p. 2). Aquí hay un tono de resentimiento hacia el padre de Emily, en esta descripción que hace de la niña como parecida a su padre. La madre detesta el hecho de que él ni siquiera cuidó bien a Emily. Empero el resentimiento de la madre hacia el padre de Emily queda tácito. Tal vez, criticar a un hombre no es una opción para una mujer que vive en un mundo donde la ideología patriarcal es la ley. La opresión, tan sutil y obvia como pueda serlo, muestra la omnipresencia de la ideología patriarcal y su poder ilimitado en la sociedad.

Sobre las rutinas obligatorias

En la sección anterior, hemos analizado como el primer encuentro de la narradora con los hombres ha sido representado por Olsen. Podemos ver ahora que su

relación con el padre de Emily la ha dejado con una amargura indecible. Sin embargo, esto no le impide aventurarse en una nueva relación. Ya es una mujer independiente de los hombres durante su primera relación y consigue salir de ella. A pesar de eso, eventualmente se casa con otro hombre. Tal vez no se animó a esta relación por amor, más bien lo vemos como una obligación. Hay un vacío que necesita colmarse y describe que Emily “se encontró con un nuevo papá al que tenía que aprender a querer, y creo que quizá fueron tiempos mejores.” (Olsen, p. 2). Ciertamente, este sentido de obligación se parece a lo que hooks (2000) afirma en su libro, *Feminism for All*, “En realidad, las mujeres que encabezan hogares en la sociedad patriarcal frecuentemente se sienten culpables por la ausencia de una figura masculina...” (p.72). Demostrando, en consecuencia, que en lugar de casarse por sus propias necesidades, el matrimonio se origina en un sentido de obligación y en la necesidad de adherir a una práctica común en la sociedad patriarcal.

Sin embargo, el “nuevo amor” que espera que Emily experimente parece convertirse en cenizas ya que el nuevo esposo también es retratado como un típico hombre patriarcal.

Dado que Emily no es su hija biológica, no le importa pedirle a la madre que la deje sola de noche en la casa, “...y creo que quizá fueron tiempos mejores. Salvo cuando la dejábamos sola de noche, diciéndonos que ya tenía edad.” (Olsen, p. 2). La madre podría haber sido firme o lleva a Emily con ellos, pero, siendo una esposa en un mundo patriarcal, se vio obligada a obedecer las órdenes de su marido. Era una práctica común para ellas, “...asistir a compromisos sociales con sus esposos.” (Friedan, 1963, p. 17). Como lo ejemplifican esos dos párrafos, las acciones de la madre son guiadas por las palabras no dichas de los hombres. Como lectora de esta era postmoderna, hallamos frustrante y desagradable esta disposición ciega a obedecer de la madre. La “emancipación de la mujer” de las garras del mundo patriarcal podría ser alcanzada solo si la madre fuera lo suficientemente firme y valiente como para enfrentar la corriente establecida por la ley patriarcal.

Después de un tiempo, la madre, siguiendo la práctica dictada por la mística femenina, nos dice, “Entonces yo no trabajaba. Habíamos tenido otro bebé, así que estaba en casa.” (Olsen, p. 4). De ahí en adelante comienza su vida como la “perfecta ama de casa”. Como lo sugiere el título de la historia, la madre está destinada a la limpieza, el cuidado de los niños y todas las tareas del hogar diaria y repetitivamente. Ella estaba alimentando al demandante hijo más pequeño o, “planchaba, o preparaba la comida para el día siguiente, o le escribía una carta a Bill, que estaba en el ejército, o (se) ocupaba del bebé.” (Olsen, p. 5). Y así se convierte en la típica ama de casa, como sostiene Friedan (1963), “la nueva imagen que esta mística le da a los Estados Unidos es la vieja imagen: ‘Ocupación: ama de casa’” (p. 41).

En un momento del relato, la madre menciona que su trabajo es ser una niñera para sus hijos y que lo hace con la esperanza de hacerlo a la perfección. Lo describe así, “Le di de mamar. Hoy en día se considera importante. Amamanté a todos mis hijos, pero en el caso de ella, con la empedernida rigidez de la primera maternidad, hice lo que *los libros* [énfasis nuestro] decían.” (Olsen, p. 1). Por más que su entusiasmo por cumplir las demandas del mundo masculino es admirable, nos parece opresivo hasta el punto de ser irritante. Aunque el esfuerzo que muestra la madre, en un nivel superficial, puede ser visto como un intento de proporcionar una mejor calidad de vida a Emily, sostenemos que, a pesar de eso, y con ese pretexto, la madre está siguiendo indudablemente esa tristemente célebre tendencia patriarcal. Friedan señala que la importancia de ser una perfecta ama de casa y niñera era profundamente enfatizada y ampliamente difundida en los medios. Lo era hasta el punto de que “Una escritora propuso en la revista Harper que las mujeres deberían ser reclutadas para servir forzosamente como asistentes de enfermería y niñeras” (Friedan, 1963, p. 23). Aunque esta idea fue sugerida inicialmente

por una mujer, los medios estaban fuertemente controlados por hombres que de ese modo afirmaban sus valores patriarcales por su intermedio (Friedan, 1963, p. 36).

Siguiendo con lo argumentado más arriba, quisiéramos reiterar que esa acción de la madre solo puede ser explicada por su indiferencia hacia a los hombres. Si previamente había un tono de resentimiento hacia los hombres, representados por el primer marido; con el segundo, casi olvidamos la existencia de un hombre nuevo, es decir, el siguiente esposo. Olsen ha desviado su foco narrativo hacia las propias preocupaciones de la madre acerca del cumplimiento de sus responsabilidades como “madre perfecta” tal como lo espera la sociedad patriarcal. Esto muestra, por lo tanto, que la madre no ha establecido en absoluto ningún tipo de vínculo emocional con los hombres. No encontramos ninguna clase de resentimiento, enojo o decepción. Ella simplemente carece de emociones hacia el hombre. Como se sugirió más arriba, la necesidad de un hombre en la familia es solo un medio de adecuarse a las expectativas de que haya una figura de autoridad masculina, como lo dicta la sociedad patriarcal.

La reprobatoria sociedad patriarcal

Finalmente, proponemos que el estéril y vacío vínculo de la madre con los hombres se debe, tal vez, a la naturaleza exigente y crítica de la sociedad patriarcal. Tanto la madre como Emily sufren la mirada escudriñadora de la sociedad patriarcal.

Con el tiempo, las obligaciones hogareñas de la madre han impactado en Emily. Intencionalmente o no, la madre le ha transmitido a Emily una impresión del mundo femenino en la sociedad patriarcal como un lugar estático. Incluso la madre – conscientemente o no- le impone expectativas patriarcales a la hija. Espera que Emily le preste su ayuda “siendo madre, ama de casa, haciendo las compras. Tenía que establecer su impronta. Mañanas de crisis e histeria al tratar de envolverles las viandas, peinarlos, buscar abrigos y zapatos” (Olsen, p. 5).

Como madre, ella ejemplifica la mentalidad de la mística femenina que las mujeres estadounidenses han estado sufriendo y, de algún modo, transmitiendo como legado a sus hijas, “Ellas deben continuar teniendo bebés, porque la mística femenina dice que no existe otro modo en que una mujer pueda ser una heroína.” (Friedan, 1963, p. 42). En un momento durante una de las “noches comunicativas” de Emily, ella expresa su exasperación, “¿Nunca vas a dejar de planchar, mamá? Whistler pintó a su madre en una mecedora. Yo tendría que pintar a la mía inclinada sobre una tabla de planchar.” (Olsen, p.5). Aunque es una madre que trabaja, su única y principal preocupación es mantener la casa en buen estado porque “el trabajo no libera a la mujer de la dominación masculina” (hooks, 2000, p. 49).

A lo largo del relato, podríamos detectar una fisura en la relación entre la madre y Emily. Mientras la madre está ocupada respondiendo a la llamada de la mística femenina, se va distanciando casi naturalmente de Emily. Al fin y al cabo, “la vinculación emocional entre las mujeres no era posible dentro del patriarcado; era un acto de traición” (hooks, 2000, p. 14). Hasta la madre reconoce ante la consejera que, aunque ella es la madre, no podría tener la clave para ayudar a Emily, porque Emily “Lleva diecinueve años viva. Hay toda una vida que ocurrió fuera de mí, con independencia de mí.” (Olsen, p. 1). En un momento de la historia, el anciano que vive en la casa vecina le cuestiona a la madre su actitud hacia Emily “Debería sonreírle a Emily más de lo que la mira.” (Olsen, p. 2). Frente a esta presión y desconfianza la madre responde defensivamente, “¿Qué había exactamente en mi cara cuando la miraba? La amaba. Mi cara estaba llena de actos de amor.” (Olsen, p. 2). Esto demuestra, con el ejemplo de un comentario odioso de un hombre, como la madre elige retraerse en lugar de mostrar sus emociones o sus pensamientos sobre los hombres que la rodean.

Aunque ella de algún modo aplica la mística femenina con Emily, la madre también expresa su preocupación por su futuro en el mundo patriarcal. A pesar de la competitividad innecesaria entre las mujeres más jóvenes, en busca de la atención de los hombres, la madre tiene la callada esperanza de que la dejen “tranquila. Es cierto que no va a alcanzar todo su potencial: ¿pero cuántos lo alcanzan? Seguirá teniendo suficiente por lo que vivir. Solo ayúdela a saber —haga que tenga motivos para saber— que ella no es solo este vestido que ahora está sobre la tabla de planchar, indefenso ante la plancha.” (Olsen, p.6). Aquí, la madre realmente sintetiza su propio arrepentimiento y asombro. En un mundo en el que el patriarcado y la mística femenina como modo de vida “ideal”, la madre misma es una mujer que no ha alcanzado todo su potencial.

Repensando “la mística femenina” hoy

Medio siglo ha pasado desde que La mística femenina se tornó una referencia crítica en el campo de los estudios feministas. En particular, han transcurrido cincuenta y un años desde que se publicó por primera vez el libro de Betty Friedan, y sin embargo podemos afirmar que la cuestión de la mística femenina, desde ciertas perspectivas, es aún relevante el día de hoy.

En este sentido, nos gustaría plantear un ejemplo dirigiendo la mirada hacia la literatura malaya contemporánea. En la cultura malaya, por ejemplo, el sistema es tal que se sigue estrechamente la ley patriarcal. El poder que el patriarcado tiene sobre la mujer sigue siendo fuerte aún en la sociedad contemporánea. Un excelente ejemplo es un cuento de Che Husna Azhari, “Mariah”, donde los personajes femeninos son representados con las escasas voz y capacidad de acción que tienen las mujeres de nuestros días. Mariah, la protagonista musulmana malaya que da título al cuento, es presentada como una viuda que, a pesar de haber sido emocional y financieramente independiente de los hombres por varios años, eventualmente no puede rehusar una propuesta de matrimonio del imán – la cabeza islámica de la comunidad musulmana malaya – de ser su segunda esposa. Esto a pesar de que el imán ya tiene una esposa, Cik Yam, que desafortunadamente es estéril. Andrew Ng observa que, en el nivel doméstico, Mariah “tal vez refleja el dilema en que se encuentran las mujeres de Kelantan en un estado crecientemente controlado por un sistema patriarcal que manipula las enseñanzas religiosas para apuntalar sus operaciones” (citado en Ng, 2009, p. 133). Mariah tiene pocas opciones más allá de,

“fundirse con la imagen de Cik Yam – es decir ser una esposa y una mujer de hogar que vigila cuidadosamente su forma de vestir, su conducta y su comportamiento tanto en privado como, especialmente, en público. Como tal, Mariah revela los espacios y roles crecientemente limitados concedidos a las mujeres malayas en la sociedad, en tanto el patriarcado, fortalecido por las costumbres y religión aldeanas, continúa ejerciendo presiones socializadoras que infiltran cada faceta de la vida” Ng, 2009, p. 134).

La necesidad de cumplir con las expectativas de la sociedad impulsadas desde el ámbito patriarcal es un rasgo que queda claro en el concepto de mística femenina propuesto por Betty Friedan.

Con una mirada más amplia, Coontz en un panel por el quincuagésimo aniversario de la publicación de *La mística femenina* de Betty Friedan, expresa su preocupación respecto del progreso de la igualdad de género en los Estados Unidos desde la publicación del libro en 1963. A pesar de su éxito, ella cree que “Este país [EEUU] todavía está participando colectivamente de un diálogo, muy condicionado por las

nociones de género, entre, y acerca de, las mujeres, y sobre el hogar y el trabajo,” (citado en Roth, p. 111, 2013). Por añadido, otra panelista, Dubler también afirma que “en el diálogo sobre [el balance entre trabajo y familia] todavía se asume que la combinación trabajo y familia es un terreno peligroso para las mujeres, y simplemente un modo de vida para los hombres” (citado en Konduri, 2013). Para terminar, quisiéramos plantear que tal vez la discriminación de género no recibe la atención que merece como si lo hacía en el pasado; la necesidad de las mujeres de adaptarse al mundo patriarcal tal como lo enfatizaba la mística femenina sigue siendo relevante hoy en día. Los vestigios de la mística han sido estigmatizados desde la percepción femenina en todo el mundo. Hasta cierto punto, esto proporciona una base para sostener que la cuestión feminista –más allá de los mucho que se lo haya señalado en la literatura y la realidad– aún es una fuente de entendimiento de las voces y los problemas femeninos actuales, y la lucha es todavía un proceso que continúa en general.

CONCLUSIÓN

Retrospectivamente, “Aquí estoy planchando” cuenta la historia de una mujer reprimida en el mundo patriarcal, por su falsa ideología y por exigencias conocidas como la mística femenina. Ella no pretende más que vivir como una mujer feliz cuya sola ocupación en la vida es ser la perfecta ama de casa. Aspira a vivir su vida como una excelente esposa y madre que se destaca en la limpieza, el cuidado de los niños y el manejo del hogar, y, además de eso, a lucir física y sexualmente atractiva.

Regresando el foco a los objetivos planteados, concluiremos que la relación de la madre con los hombres carece de emociones. Ella no establece vínculos emocionales con los hombres de su vida, especialmente con su actual marido. Sofocada por las ideas del patriarcado y la mística femenina, se ve obligada a realizar las tareas domésticas y a cumplir con sus responsabilidades por necesidad y por pura formalidad, y está alejada de cualquier tipo de sentimiento romántico. Las razones detrás de la esterilidad de sus emociones frente a los hombres tienen que ver con su sentido de que debe cumplir con las exigencias domésticas, por las expectativas establecidas por la sociedad, por los ojos críticos de los hombres en la sociedad patriarcal. La imagen que mejor condensa la relación de la madre con los hombres es proporcionada por Olsen al final del relato; “...ella no es solo este vestido que ahora está sobre la tabla de planchar, indefenso ante la plancha.” (p. 6). Indudablemente, esta analogía representa la posición de la mujer en el mundo patriarcal. De hecho, el vestido simboliza a las mujeres indefensas y la tabla de planchar representa las garras del mundo patriarcal.

REFERENCIAS

Castle, G. (2007). *The Blackwell Guide to Literary Theory*. UK: Blackwell Publishing.

Colston, H. (2011, September 19). *The Helplessness of a Mother in “I Stand Here Ironing”*. Fuente: http://www.lssc.edu/faculty/holly_larson/SHared%20Documents/I%20Stand%20Here%20Ironing%20Draft%201.pdf

E-Collaborative for Civic Education. (2014). *The 1960s-70s American feminist movement: Breaking down barriers for women*. Fuente: <http://tavaana.org/en/content/1960s-70s-american-feminist-movement-breaking-down-barriers-women>

Fraser, N. (2012). *Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction*.

Fuente: http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/72/50/55/PDF/FMSH-WP-2012-17_Fraser1.pdf

Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: W&W Norton & Company.

Frye, J. S. (2003). Making a Living, Making a Life. *Journal of the Association of Research on Mothering*, 5 (2), 21-28.

hooks, b. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. Cambridge. Independence Hall Association in Philadelphia. (2008). U.S. History From Pre-Columbian to New Millenium. Fuente: <http://www.ushistory.org/us/>

Konduri, V. S. (2013, November 20). *The Harvard Crimson*. Retrieved from Panel Hails 50th Anniversary of Friedan's 'Feminine Mystique'. Fuente: <http://www.thecrimson.com/article/2013/11/20/professors-talk-gender-roles/>

Miles, C. (2008, February 19). *A Mother's Pain*. Fuente: [http://lssc.edu/faculty/holly_larson/Shared%20Documents/a%20mother's%20pain%20\(model%20paper\).pdf](http://lssc.edu/faculty/holly_larson/Shared%20Documents/a%20mother's%20pain%20(model%20paper).pdf)

Ng, A. H. S. (2009). Islam and modernity in the works of two contemporary Malay anglophone writers: Che Husna Azhari's "Mariah" and Karim Raslan's "Neighbors". *The Journal of Commonwealth Literature*, 44(3), 127-141.

Roth, B. (2013). Real Housewives with Real Problems? *Gender & Society*, 27 (1), 110-112.

Olsen, T. (1961). *Tell me a Riddle*. New York: Dell.

Tsutsumi, C. (2001). *Tillie Olsen's "I Stand Here Ironing" and James Baldwin's "Sonny's Blues" - The Same Story... Yet So Compelling*. Fuente: http://www.cindytsutsumi.com/wp-content/downloads/words/Fict_Engl_Baldwin Olsen.pdf

Whitier, N. (2013). Everyday Readers and Social Movements: Considering the Impact of *The Feminine Mystique*. *Gender & Society*, 27 (1), 112-115.

“Resistiendo la atracción de la trama: la anti-secuencia de Paley en las historias de “Faith””¹¹⁸

Suzanne Ferguson

Aunque Grace Paley se ha rehusado invariablemente a ordenar en una secuencia los cuentos protagonizados por Faith Darwin Asbury¹¹⁹, o a alentar que sean considerados como una potencial novela, los críticos y los lectores en general sí encuentran vínculos entre ellos -personajes coherentemente desarrollados, la “historia” de la “vida” de una familia desplegándose a medida que los hijos crecen, la protagonista-narradora tiene diversos amantes, participa en actividades políticas, labra amistades, y observa como se deteriora la relación de sus padres en la residencia para ancianos “Hijos de Judea”- que invitan a considerar las interrelaciones entre estas historias como una secuencia con un impacto y significado acumulativos. En este respecto estos cuentos se parecen a un grupo significativo de relatos de otros escritores que se han resistido de un modo semejante a ordenar en novelas o secuencias formales sus obras con personajes recurrentes y “experiencias vitales” interrelacionadas.

Inevitablemente, empero, los lectores buscan continuidades en esas historias¹²⁰ intentando tanto colocarlas en secuencias como entender porque no han sido separadas totalmente, mediante el recurso a escenarios y personajes con nombres diferentes, o unidas de un modo más convencional en una secuencia, un ciclo o incluso en una novela. En este artículo voy a sugerir que los relatos de Paley protagonizados por Faith llaman al lector a “secuenciar” y analizar la temática y el impacto afectivo de ese secuenciamiento. Más aún, describiré las continuidades y disrupciones, ocasionadas debido a que esos relatos no fueron organizados secuencialmente, a la identidad de Paley como escritora feminista judía que manifiesta en sus ficciones el estatus “minoritario” o “subalterno” de su alter ego femenino judío, pues la ausencia de ese ordenamiento subvierte y socava las expectativas de los lectores de experimentar el desarrollo y resolución de estas “historias tristes de una vida larga y feliz.”¹²¹

Aunque esclarecida en la crítica reciente, la combinación “feminista judía” todavía puede parecer oximorónica. Debido a su agenda social, el feminismo contemporáneo debe presentar múltiples desafíos a la tradición religiosa y hábitos cotidianos patriarcales judíos. Paley es fundamentalmente una escritora secular, cuya identidad judía es de naturaleza principalmente cultural más que religiosa.¹²² Ella traslada valores morales y actitudes judías al ambiente social de Nueva York, desde fines de los '50 hasta la década del 80, en el cual es políticamente necesario contar historias de mujeres con el fin de llamar la atención sobre su difícil situación, y sus luchas para cumplir con las conflictivas demandas personales, familiares y sociales.

¹¹⁸ Suzanne Ferguson, « Resisting the pull of plot: Paley's anti-sequence in the "Faith" stories », *Journal of the Short Story in English*, 32, Spring 1999. URL : <http://jsse.revues.org/180>. Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano (Noviembre 2017).

¹¹⁹ El nombre “Faith” significa Fe.

¹²⁰ Como, por ejemplo, en las historias neocelandesas sobre la familia Burnell de Katherine Mansfield o las de Victor Joseph y su familia en la Reserva India de Coeur d'Alene, Idaho, en los relatos de Sherman Alexie.

¹²¹ “Two Sad Stories from a Long and Happy Life” es en subtítulo con que se presentan los cuentos protagonizados por Faith, “The Used-Boy Raisers” y “A Subject of Childhood”, en la primera colección de relatos de la autora *The Little Disturbances of Man*, de 1959.

¹²² El mejor tratamiento de los elementos judíos en Paley está en “Margins of Hope: Grace Paley's Language of Memory,” en el capítulo V del libro de Victoria Aron *A Measure of Memory: Storytelling and Identity in American Jewish Fiction*. También se puede consultar el texto de Judith Arcana, *Grace Paley's Life Stories: A Literary Biography*, para ver las correlaciones entre la vida de Paley y sus ficciones.

Paley misma, como su protagonista, se casó con un *goyim*, en un paradigma de resistencia o transgresión que también invita a especular sobre la posible naturaleza “autobiográfica” de sus historias. Pero aunque Faith comparte muchas de las ideas expresadas por Paley, es más útil verla, como lo hace Paley, como una especie de sustituta o emisaria.¹²³

En los cuentos sobre Faith Darwin, comenzando con el provocativamente enmarcado “Dos historias cortas y tristes de una vida larga y feliz”, publicado en su primer libro, *Batallas de Amor* (1959), y abarcando al menos cuatro relatos de *Enormes Cambios en el último minuto* (1974) y al menos siete de *Más tarde, el mismo día* (1985),¹²⁴ se crea un personaje central que a veces habla y a veces es caracterizado en tercera persona. Faith tiene dos hijos varones, padres ancianos, una hermana llamada Hope y un hermano llamado Charlie, un ex-marido, un amigo que se convierte en su amante,¹²⁵ y en varias de las historias tiene un segundo y un tercer amante. Tiene numerosas amigas con las cuales comparte la crianza de los hijos cuando son jóvenes, las enfermedades y la inminencia de la muerte a medida que envejecen. Sus hijos crecen; viaja a China con otros estadounidenses de izquierdas; en determinado momento huye de su casa por varias semanas y se refugia con la mujer negra que se ha ido a mudado al antiguo departamento de su familia cerca de Brighton Beach: seguramente se podría haber escrito una novela con este material –sin embargo Paley rechaza esa “obvia” estructura ficcional. ¿Por qué?

La resistencia de Paley a desarrollar estos temas en forma de novela, considero, tiene que ver con la necesidad de subvertir la frecuentemente señalada tendencia de la novela a justificar “las cosas como son”: la cultura de acuerdo con sus reglas y formulas convencionales. Imposibilitada de entablar una guerra total contra las normas sociales, Paley utiliza estas pequeñas anécdotas explosivas que, en si mismas, casi siempre se rehúsan a ser “cuentos” tradicionales con argumentos causales. La cultura judía asimilada de los padres de Faith establece normas que la hija tiene que combatir, incluso al extremo de conmocionar a su padre con la revelación (en “Soñador en una lengua muerta”) de que tiene tres amantes (posiblemente una mentira, inventada para hacerlo pagar su devastador anuncio de que desea abandonar a su madre – con la cual, dice él, nunca se casó realmente- en la residencia para ancianos y regresar al mundo real). La segunda historia sobre “Hijos de Judea” no es, como ha sugerido Neil Isaacs (69) una reescritura del material de la primera (“Fe en la tarde”), sino un momento diferente, y tal vez cataclísmico, en la historia familiar, con diferentes perspectivas sobre el ambiente político y social.

“Fe en la tarde”, el cuarto cuento de la segunda colección de Paley, presenta un interés particular para mi hipótesis porque le da un contexto a la familia de Faith, la instala, de un modo irónico, como un posible personaje en una novela:

... su abuelo, surcando el mar salado, patinó numerosas millas a lo largo de las heladas playas del Báltico, con un arenque congelado en el bolsillo. Y [Faith] toda oídos [para escuchar las historias familiares], nació en Coney Island.

¹²³ «En “Demystified Zone,” envié a Faith a Puerto Rico como representante de su PTA. ... Faith trabajó para mí en muchas de sus historias en al menos tres libros, y pensé que se desempeñaría bien con la responsabilidad periodística.» (JIT, 125). Ver también Arcana, 3-5.

¹²⁴ Hay varios relatos más en los libros de 1974 y 1985 en los que un “yo” sin nombre puede ser Faith, así como un cierto número de historias que se centran en los amigos y conocidos de Faith; y dos cuentos adicionales sobre Faith en el volumen misceláneo –compuesto mayormente de ensayos– *Just as I Thought* (1998).

¹²⁵ Jack, que posiblemente se convierte en marido en algún momento, y que la deja más tarde para tener una aventura con una mujer más joven; Faith también tiene al menos otro amante mientras convive con Jack.

¿Quiénes son sus antepasados? Mamá y papá, por supuesto. ¿Su ambiente? Un hermano y una hermana con sus propias aflicciones, con las que tendrán que lidiar hasta que abandonen esta vida. (ECLM, 39)

Faith tiene dos “hijos sin padre”, sus propios padres viven ahora en la residencia “Hijos de Judea”, en contra de las objeciones de sus tres hijos. Al avanzar un poco la historia, se ofrece más información: “Los Darwin se mudaron a Coney Island por el aire. No había suficiente aire en Yorkville, donde la abuela había sido encajada, entre nazis alemanes y vagos irlandeses, por el abuelo de Faith, que pronto se marchó a su muerte, solo y vistiendo un pijama azul” (40-41). La abuela “fingía que era alemana del mismo exacto modo en que Faith finge que es americana” (41), expresión significativa que debería alertarnos sobre la postura de resistencia, subversiva, de Faith: vive una vida urbana asimilada, juega el rol de madre de la P.T.A., junto con los de esposa abandonada e izquierdista íntegra, ciudadana militante, con aparente complacencia, pero como verá el lector, llena de rabia irónica en su sometimiento a algunos de esos roles. Sus padres y hermanos, de hecho, piensan que debería hacer terapia: su padre incluso le ofrece “cierta suma de dinero” para este fin. La madre de Faith, por otro lado, ha aceptado su rol de mujer judía, “aprendido el auténtico yiddish”, y “tan pronto como juntó todos los verbos y sustantivos necesarios a cobijo de su paladar, se comprometió a protestar en yiddish y a lamentarse solo en yiddish, y cumplió su palabra hasta el día de hoy” (41). Y, se torna evidente en “Soñador en una lengua muerta” ella fue quien tomó la iniciativa de mudarse a “Hijos de Judea”. Como dice su marido, “Ella piensa que está en un bonito y tranquilo kibbutz, solo que afortunadamente Jordan no está de un lado y Egipto del otro (LSD, 28)

Descubrimos también, en “Fe en la tarde”, la historia abreviada de su matrimonio con Ricardo, su carácter (o ausencia de él), el nacimiento de sus hijos, y la ruptura. Un total de cinco páginas de este relato de trece son dedicadas a esta exposición sumaria –adecuado para una novela, pero tan desproporcionado aquí que constituye un desprecio a las convenciones del formato cuento. Luego de una pausa marcada por asteriscos, comienza la historia “real” de la tarde del título, con el anuncio indirecto de Faith a su madre, en una visita a “Hijos de Judea”, de que Ricardo la ha abandonado. Su madre la culpa de la ruptura: “Ai, Fey, tienes que vivir tu vida un poco mejor” (44). Una vecina, la entrometida Sra. Hegel-Shtein, viene de visita, critica implícitamente a Faith por no venir a ver a su madre más seguido, y se lanza a un relato sobre su propio hijo que termina con una crítica a los Darwin por cerrar su puerta de noche “por un asunto de diez minutos se encierran durante toda la noche”), interrumpiendo el cruce de corrientes de aire/la ventilación. Persuadida a devanar lana para la Sra Hegel-Shtein, Faith escucha los chismes y observa a los judíos tradicionales pasar frente a la puerta abierta de la habitación. El chismorreo rescata momentos del pasado de los Darwin: el enfrentamiento del Sr. Darwin con un policía gentil¹²⁶ “que una vez intentó impedirle que distribuyera propaganda de una escuela yiddish, y la defensa vivaz de su madre, gritándole, “¡Cállate, cosaco!”- una “¡expresión terrible, [cállate]... para un judío... una palabra sucia, como un pecado, porque en el principio si mal no recuerdo, fue la palabra!” el señor Darwin había explicado ese evento (48). Se cuentan otras historias, sobre los contemporáneos de Faith, todas relacionadas con algún desastre –físico, económico, o marital- culminando con la historia de la humillación de Anita Franklin, “la chica más sexy en New Utrecht High” según la mitología juvenil de Faith (52) El abandono de Anita por parte de Arthur Mazzano, “el brillante investigador y profesor sefaradí” se conecta con la propia pérdida de Faith, y “el pulgar de la sombra de Ricardo que se cernía sobre ella la golpeó en el ojo izquierdo” provocándole lágrimas.

¹²⁶ Se trata aquí de “gentil” en el sentido de persona no judía, no de un policía amable.

La conclusión de la historia, que ocupa cuatro páginas, es una conversación de despedida con su padre. El comparte inocentemente con ella un poema sobre la vejez que ha escrito y que Faith describe como “Un salmo de David japonés,” hace comentarios sobre las relaciones entre judíos y negros (la mayoría de los empleados de “Hijos de Judea” son negros), y sobre su frustración con la tolerancia de su esposa frente a la entrometida, autoritaria Sra. Hegel-Shtein. Cuando, en respuesta a la excusa de Faith según la cual tiene que volver a casa a relevar a la niñera, se entusiasma diciendo que las niñeras son una “maravillosa invención” que podría permitir a una pareja “ser amantes para siempre”, ella nuevamente rompe a llorar, y él comprende su problema. Compasivo al principio, finalmente se exaspera, y se aparta de su cara llorosa con un “absoluto disgusto digestivo”, un gesto que queda sin explicación pero penosamente claro para Faith y para nosotros. De este modo por el sesgo de las diversas conversaciones, y el nunca admitido dolor que Faith experimenta durante estos intercambios, entendemos gradualmente la unidad narrativa en tanto ambos padres son incapaces de apoyar a Faith en ese momento de adversidad, no por crueldad o indiferencia, sino porque no pueden comprender su situación, apresados como están por valores generacionales y étnicos y necesidades personales diferentes a las de ella.

Más aún, hemos recibido comprimida dentro de esta narrativa toda una situación cultural y política: el pasado del judío ciudadano americano representado metonímicamente en el ambiente de los “Hijos de Judea”, un pasado que retrocede desde la juventud de Faith hasta la de sus padres y abuelos. Algunos de los personajes mencionados aquí reaparecerán en otros relatos: Arthur Mazzano, con el nombre cambiado a Phillip, se convierte en el amante de Faith en la época de “Soñador en una lengua muerta”¹²⁷. La tensión entre los padres respecto de la comodidad de la Sra. Darwin en los “Hijos de Judea” y la exasperación de su esposo se convierte en la principal situación de conflicto de “Soñador,” y la lectura de “Fe en la tarde” nos prepara emocionalmente para esa historia. Así, aunque “Fe en la tarde” está ciertamente “completa” con su revelación y el cambio respecto de la situación del comienzo, ha extendido tentáculos que penetran profundamente en la mayoría de los otros cuentos sobre Faith, y ha proporcionado la presentación de una familia que pudo haber sido fácilmente sujeto de una novela.

La cronología de las historias de Faith sigue aproximadamente el desarrollo del período a lo largo del cual fueron escritas,¹²⁸ aunque condensado en el intervalo entre los dos primeros relatos y el resto. Estos primeros cuentos, “Padres de segunda mano” y “Cosas de niños” —unificados bajo el título fingidamente novelístico, “Dos historias cortas y tristes de una vida larga y feliz” en *Batallas de amor* (1959)—transcurren cuando los hijos de Faith, Richard y Anthony (Tonto), son bastante pequeños, cuando el segundo todavía no va a la escuela. Su padre, que ya ha abandonado a la familia, aparece en el cuento junto con el novio actual de Faith. Ambos hombres, y presumiblemente Faith, están en la treintena (LDM 134). Por lo tanto parecería que estos relatos son aproximadamente “contemporáneos” con “Fe en la tarde” (1960). En “Fe en un árbol” (1967, in ECLM), Vietnam ya es una preocupación en las vidas del séquito femenino de Faith, y Richard parece tener nueve o diez años, mientras que Tonto es varios años menor.

¹²⁷ También lo vemos a punto de convertirse en el amante de Anna en “Fe en un árbol” que transcurre antes de “Soñador”

¹²⁸ Para establecer las fechas de publicación de los cuentos usé la bibliografía de Neil Isaac publicada en *Grace Paley, a Study of the Short Fiction*.

Para la época representada en "La corredora de fondo" (1974), el cuento que finaliza *Enormes Cambios*, los chicos son "bastante grandes" –suficientemente grandes como para dejarlos solos y ser cuidados por Mrs. Raftery que vive del otro lado del pasillo y por Jack, el novio de Faith. El hombre ha estado en la Luna. Faith tiene unos cuarenta y dos años (ECLM 185) y ha Faith le han surgido deseos de correr. Comienza a entrenar en "el campo... Connecticut," en la primavera. A comienzos del verano Faith se despide de los niños y toma el subte a Brighton Beach, donde fue criada. Primero corre a lo largo de la costanera, luego dobla hacia el interior, y se encuentra en su antigua calle, repentinamente rodeada de negros, jóvenes y viejos, algunos de los cuales se burlan y la provocan porque es gorda y blanca. Alentada por una Girl Scout entra a su viejo edificio, y se mete en problemas cuando irreflexiva y sentimentalmente ofrece llevarse a la Scout a vivir con ella y sus hijos. Huyendo de los pretendidos salvadores de la chica, sorpresivamente es admitida en su antiguo departamento por la negra Sra. Luddy, madre soltera de Donald, un niño de seis o siete años, y "tres pequeñas bebés que parecen ser todas de más o menos la misma edad" (194)¹²⁹. Faith se queda –improbablemente en el mundo real pero de un modo bastante natural en el cuento— tres semanas, intercambiando con la Sra Luddy sus saberes sobre los hombres, la cultura doméstica y la vida en general, que teme neuróticamente salir al exterior. Finalmente, con Faith entrometiéndose demasiado en las vidas de sus hijos como una abuela (no deseada, *blanca*) sustituta, la Sra. Luddy la despierta una mañana y le dice que "Llegó la hora de irse... ¿No piensa en sus pequeños hijos consentidos llorando por usted? ¿Donde está mamá? Están parados frente a la ventana. Es hora de irse, señora. Esto no es una granja de vacaciones gratuitas" (201). Aunque Donald la defiende ("Oh Ma, ... ella no nos da tanto trabajo"), Faith comienza a correr otra vez, y descubre que, "En tres semanas fuera de las calles, correr se ha vuelto popular" (202), y muchas otras personas están corriendo junto a ella.

Antes única, ahora es una más en la multitud. De regreso a casa corre por la plaza de "Fe en un árbol," observando a las madres con sus pequeños. "Para prepararlas, sin mala intención, dije, dentro de quince años, sus niñas serán como yo, equivocadas en todo" (202). Su retorno al hogar apenas es notado, aunque más tarde ambos chicos y Jack le preguntan donde ha estado. Nadie comprende: "De qué estás hablando? Dijo Richard, deja esa cháchara tonta... Anthony me escuchó por un rato. Luego dijo, yo tampoco entiendo de que está hablando." Jack le pidió que contara la historia otra vez, pero al final, "Todos dijeron, ¿Qué?" (204) En el párrafo final, Faith expresa la críptica moraleja del relato:

Una mujer atrapada en la fogosa energía de la mediana edad corre y corre. Reencuentra las casas y calles donde transcurrió su infancia. Vive en ellas. Aprende como si todavía fuera una niña qué demonios va a suceder a continuación. (204-05)

De todos los cuentos sobre Faith, "La corredora de fondo" es el más completo y autocontenido. Aunque el lector que conoce los otros relatos conecta a los hijos ya casi adultos con sus otras apariciones, y sus vidas tempranas, y ubica a la Sra. Raffery y a Jack en sus roles más abarcadores en la vida de Faith (incluso hay una referencia a los padres que están en "Hijos de Judea"), estas actividades del lector son extras que complementan la historia, que le dan a Faith una profundidad mayor que la que pudo haber tenido con este cuento por sí solo. Paradójicamente, la vuelven más "individual," y menos el tipo de "mujer atrapada en la fogosa energía de la mediana edad."

¹²⁹ Una de ellas, Eloise, tiene dos años pero es pequeña para su edad, y las otras parecen ser mellizas.

Los cuentos de Faith publicados en *Más tarde, el mismo día* no solo incluyen "Soñador en una lengua muerta" (1977) sino también las dos historias sobre Zagrowsky, una que narra Faith ("El oyente"[1982]), y otra, "Zagrowsky cuenta" (1985), contada por un viejo farmacéutico judío xenófobo que termina como afectuoso cuidador de su nieto mitad negro. Son relatos relacionados (aunque aparecen separados dentro de la colección) en los cuales Faith parece una feminista bastante arrogante e insensible, y Zagrowsky, a pesar de su chauvinismo y sus prejuicios raciales, resulta genuino y apasionado. Al final del relato, las mujeres que charlan en la plaza intervienen cuando (después de un enfrentamiento con Faith a causa de su actitud racista anterior), él se muestra irracionalmente enojado con un joven padre que elogia la belleza de Emanuel, el nieto que Zagrowsky está criando porque su hija Cissie es esquizofrénica. Tal vez avergonzadas por haberlo reprendido más temprano, las mujeres lo protegen ostentosamente del joven. Faith no solo se muestra compasiva, sino que lo besa antes de que se vaya, riendo con sus "compañeras" (LSD 175). Zagrowsky se queda perplejo, a la vez que Emanuel escribe su nombre en la arena. Es imposible no recordar que el nombre del chico significa "Dios con nosotros" en la profecía de Isaías sobre la llegada del Mesías.

Excepto "Soñador en una lengua muerta" y "Amigas," el resto de las narraciones sobre Faith en *Más tarde, el mismo día* tienen menos interés intrínseco como relatos individuales: algunas son brevísimas, otras tratan sobre el viaje de investigación de Faith a la China comunista y su amorío con Nick Hegstraw "el famoso sinólogo". El relato "Amigas" (1979) —sobre la muerte de cáncer de Selena, una integrante del grupo de Faith— es otro de los que tienen valor por sí mismos pero también extiende y profundiza la historia de Faith. También proporciona una perspectiva especialmente emotiva sobre la llegada a la adultez de Anthony, que ya tiene dieciocho años, y los descubrimientos que realiza acerca de la vida y la muerte, la verdad y las mentiras. Su hermano mayor, Richard, tiene la misma edad que Abby, la hija de Selena, y Anthony sabe que Abby murió de una sobredosis de droga (un hecho que Selena nunca internalizó, recordando siempre a su hija como la dulce amiga de la infancia de los hijos de Faith). El le pregunta a Faith, "¿Cómo es posible que Selena nunca se haya dado cuenta de lo que pasó con Abby?... Vamos, habría que ser ciego. Yo era un niño, y lo vi. Te lo juro por Dios, Ma" (88). Faith defiende a Selena débilmente, y Anthony reacciona ridiculizando su deshonestidad:

Y aquí viene ella con sus mojigaterías—todo es tan genialmente maravilloso, fenomenalmente estupendo. Después vas a decir que toda la gente es un tesoro y el mundo es *tan* lindo y redondo que la Union Carbide nunca lo va a hacer volar. Yo nunca dije nada tan esperanzador como eso. Y por qué a todo aquello de lo que nos habíamos enterado ese triste día Tonto tuvo que agregar a las 3 a.m. la cuestión mundial. (LSD 88)

Como lo hace habitualmente, Paley nos recuerda que "la cuestión mundial," el más abarcador mundo político, rodea e incluso impacta en nuestras aflicciones. Reforzando esta observación, una de las tres amigas que fueron a hacer una última visita a Selena conquista a un pasajero en el tren de regreso—ante la pena y envidia de sus compañeras, incluyendo a Faith. La enorme habilidad de Paley para crear un retrato de la vida diaria, donde los comportamientos cotidianos no se detienen por la enfermedad o la muerte, junto con perdurables generalizaciones "verdaderas" sobre nuestra sociedad, basadas en la etnia y el género, es especialmente evidente en esta historia, que a la vez simpatiza con y juzga la conducta y los autoengaños de los personajes.

Aunque es claro que las historias sobre Faith son material para una novela, Paley también claramente rechaza esa forma por falsear las cuestiones que la conmueven en la

vida contemporánea. Como una escritora feminista judía, Paley es una *outsider*, con una perspectiva especial sobre la cultura dominante en la que vive, una cultura que se está derrumbando a causa de sus propias inconsistencias y descuidos, una cultura vulnerable a la “guerra” de guerrillas que representan los relatos de Faith. Como mujer, Faith resiste y desea a los hombres; como madre cría a sus hijos para *ser* hombres (tampoco podría evitar que lo sean, por supuesto); como amiga ayuda y decepciona a su grupo de mujeres; como hija lidia con el amor filial y la separación cultural. Cada relato en particular es una especie de incursión en el *milieu* cultural, sostenido a través de un grupo completo de historias que funcionan como fondo coherente contra el cual los momentos individuales de revelación puedan resonar. Paley no desea abandonar su cultura judía, sino más bien forzar su adaptación a las circunstancias de una sociedad en la cual la justicia social y la realización individual son meros ideales, frecuentemente subvertidos por la ambición y la codicia, asequibles solo por momentos.

Como otros escritores de estas extrañamente híbridas, formas marginales – relatos interrelacionados pero no vinculados físicamente en un “libro”--, Paley considera que está en una posición desde la cual solo puede adueñarse del poder a través de una especie de una engañosa aquiescencia a las normas—de la sociedad y de la escritura. Como los judíos y gentiles del “vecindario” de Faith se esfuerzan para asimilarse, para aceptar el ideal democrático de juzgar a cada uno según sus méritos individuales pero recaen continuamente en los clichés y los hábitos propios de sus grupos de género, étnicos, o de edad, Paley parece estar intentando esconderse en las mismas convenciones narrativas que desobedece a cada paso, y en ningún lado más contundentemente que en los cuentos sobre Faith, la secuencia a la que se niega a dar coherencia, la novela que se rehúsa estrictamente a crear.

Bibliografía

- Aarons, Victoria. *A Measure of Memory: Storytelling and Identity in American Jewish Fiction*. Athens: U. of Georgia Press, 1996.
- Arcana, Judith. *Grace Paley's Life Stories: A Literary Biography*. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1993.
- DeKoven, Marianne. "Mrs. Hegel-Stein's Tears." *Partisan Review* 48.2 (1981): 217-23.
- Isaacs, Neil. *Grace Paley: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1990.
- Paley, Grace. *The Little Disturbances of Man*. 1959. New York: Signet, 1973.
- _____. *Enormous Changes at the Last Minute*. 1974. New York: Dell, 1975.
- _____. *Later the Same Day*. 1985. New York: Penguin, 1986.
- _____. *Just as I Thought*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1988.
- Taylor, Jacqueline. *Grace Paley: Illuminating the Dark Lives*. Austin: U. of Texas Press, 1990.

Un momento en una vida: “El día anterior a la revolución” de Ursula K. Le Guin¹³⁰

Jo Walton¹³¹

Siempre me ha encantado “El día anterior a la revolución,” que ahora ha sido publicado *online* para celebrar la edición en dos volúmenes de Library of America de las novelas y cuentos del ciclo de Hain de Le Guin.

Lo leí por primera vez en la colección británica *Las doce moradas del viento, Volumen 2*, en 1979, donde es el relato final y el mejor de un muy, muy buen conjunto de cuentos. Ya había leído *Los desposeídos* y me deleitaba encontrar esta historia que transcurría en el mismo mundo. Pero esa no es la razón por la que me encantó.

Si me preguntaran ahora que es lo que la hace tan buena, diría que es porque es algo inusual, una historia basada en un personaje ambientada en otro mundo. Es un momento en la vida de un personaje, que nos muestra toda la vida de ese personaje, y todo su mundo, y no se trata de nuestro mundo. Quiero decir que es una historia intensamente humana, y lo es, pero todos los personajes son técnicamente extraterrestres, y la historia transcurre en otro planeta. Lo que Le Guin nos está dando es parte de una compleja historia imaginaria de un planeta alienígena y un momento que cambiará todo en la historia de dos mundos –y eventualmente de más de dos. Pero el momento está filtrado a través de las percepciones y la experiencia de una anciana.

Laia Asieo Odo es un personaje maravilloso, imaginado con profundidad, complejo e increíblemente inusual para la ciencia ficción actual, más aún en 1974 cuando Le Guin escribió este relato. Las personas que quieren señalar el feminismo de Le Guin usualmente mencionan *La mano izquierda de la oscuridad* o *Tehanu*, pero esta historia apacible es en muchos sentidos más revolucionaria. Laia tiene setenta y dos años, está en el final de su vida. Ha tenido un ataque de apoplejía¹³², y su lado derecho no se recuperó completamente, se babea y se avergüenza profundamente de ello. Es una mujer vieja, en un género donde todavía vemos muy pocas ancianas. Y es una anciana que todavía recuerda como era a los seis y a los dieciséis, que todavía reconoce su sexualidad, y que ha sido una gigante intelectual, el (mejor) equivalente de Marx en su mundo. Sus libros de política han dado nombre al movimiento, pero ahora es vieja y un poco vanidosa y quiere seguir pensando en el pasado.

Ella ha estado luchando durante toda su vida por la revolución, y está por llegar pero va tener otro ataque y se la va a perder. Ha estado luchando por un futuro mejor que va a ser para otras personas –y nosotros, los lectores que hemos leído *Los desposeídos*, sabemos que solo será una victoria parcial. Esta no es una historia sobre el triunfo, es una historia sobre seguir adelante, “el verdadero viaje es el regreso” y sobre hacer lo que se pueda con lo que se tiene. “Si lo único que se tenía era fango, si uno era Dios lo convertía en seres humanos, y si uno era humano intentaba convertirlo en casas donde vivieran los seres humanos.”

¹³⁰ Walton, Jo. “A Moment in a Life: Ursula K. Le Guin’s “The Day Before the Revolution””. Publicado en Thor.com. Science fiction. Fantasy. The universe. And related subjects. Sep 7, 2017 9:00am. <https://www.tor.com/2017/09/07/a-moment-in-a-life-ursula-k-le-guins-the-day-before-the-revolution/comment-page-1/> Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano (Diciembre 2017).

¹³¹ Jo Walton es una escritora de ciencia ficción y fantástico originaria de Gales y residente en Montreal. Es autora de tres colecciones de poesía y trece novelas, incluyendo *Among Others*, ganadora de los premios Hugo y Nebula. Su libro más reciente es *Thessaly*.

¹³² Nota de la traductora: es un accidente cerebrovascular o ACV.

Es un personaje maravillosamente sólido, bien desarrollado y real, y es un momento maravilloso en una vida, el día *anterior* a la revolución, el día en que ella ve flores que ha visto durante toda su vida pero cuyo nombre nunca tuvo tiempo de aprender. Y aparte del hecho de que estamos en otro planeta en una historia imaginaria, aparte del hecho de que una mujer es la potencia intelectual y el líder reverenciado de un movimiento que no quiere líderes, se parece mucho a una historia convencional. Una anciana piensa en el pasado y sale a caminar. No pasa nada. Todo pasa. Pero solo podría suceder en la ciencia ficción, en este momento anterior a la revolución, esta historia, esta vida.

Incidentalmente, y es incidental, otra cosa inusual en el género, Laia Asieo Odo es una mujer de color –se describe a sí misma como “de color barro” pero también lo son todos los demás en este mundo. Todos en el relato tienen piel oscura. Esto también era algo extraordinario para hacerlo en 1974.

Pero si me hubieran preguntado que me gustaba del cuento cuando tenía catorce años y lo leí por primera vez, hubiera dicho que era por el increíble realismo de hacerla despertar de un sueño en el cual habló con un ser querido muerto pero sin poder recordar lo que él dijo. Era una experiencia con la que yo estaba profundamente familiarizada, pero que nunca antes había visto representada. Vivimos en un mundo donde la aflicción es crecientemente rara, y algo de lo que no se habla mucho. (A veces pienso que hemos intercambiado tabúes con los victorianos, de modo que para nosotros el sexo es universal y la aflicción inmenconable). *Todos*¹³³ los pacientes de Freud habían perdido hermanos en su infancia, pero con una medicina mejor, etc., soy un caso muy raro por haberlo experimentado, y está muy bien. Encontramos, culturalmente, la aflicción en general más tarde en la vida. Estoy de acuerdo con eso, es positivo. Pero cuando algo es culturalmente normal, la cultura tiene formas de lidiar con eso, y cuando no lo es, aquellos que lo experimentan de todos modos pueden sentirse aislados por eso. La Jo de catorce años estaba profundamente impresionada con el retrato que hace Le Guin de los detalles de la duradera aflicción de Laia por Taviri, el sueño, y como él es conocido por su nombre público, y no por el privado. Encontré una especie de consuelo en el reconocimiento en él. Y esa es la única razón por la que encuentro problemático que las personas digan de manera simplista que los lectores necesitan a alguien con quien identificarse – a los catorce, no tuve ninguna dificultad para identificarme con una pensadora política de setenta y dos años y piel color barro que tenía algo en común conmigo, mientras que tenía una gran dificultad para identificarme con los supuestos intereses y preocupaciones de los adolescentes.

“El día anterior a la revolución” es un relato bellamente escrito, y tal vez leerla ahora pueda inspirarnos para escribir más personajes así de reales y complejos, tal vez algunos ancianos, femeninos y de color. Tal vez también nos pueda consolar y ayudarnos a encontrar algo de esperanza para seguir adelante en estos tiempos difíciles.

¹³³ Énfasis en el original.

Los frutos de la memoria y la ambigüedad utópica en “El día anterior a la revolución” y *Los desposeídos* de Ursula K. Le Guin¹³⁴

Carter F. Hanson

Mientras las visiones distópicas continúan proliferando en el mercado literario, es más importante que nunca dirigir la atención hacia la potente voz de Ursula K. Le Guin. En ciertos segmentos del mercado, incluyendo el de los adultos jóvenes (AJ), sobre el que doy clases regularmente, la distopía se ha vuelto el escenario estándar para los autores que construyen sociedades imaginarias. Las mejores de estas novelas para AJ, como *Feed* (2002) de M.T Anderson, invitan a la crítica y la reflexión genuina, mientras que otros títulos como *Los juegos del hambre* (2008) de Suzanne Collins ofrecen a los lectores “una alegoría de la experiencia social adolescente que parece salida de un sueño febril” y el alivio compensatorio de que las cosas podrían ser mucho peores (Miller 135). Nadie está esforzándose por mostrar como las cosas podrían ser diferentes y mejores, lo que convierte el intento de Le Guin, destinado a lectores adultos, crecientemente urgente y necesario.

La novela de Le Guin *Los desposeídos: Una utopía ambigua* (1974) participa predominante en la invención de la categoría literaria de “utopía crítica” de Tom Moylan, ese tipo de escritura utópica nacida de los movimientos políticos de oposición de los tardíos años sesenta. Más adelante Lyman Tower Sargent definió la utopía crítica como un retrato de una sociedad planeada para ser vista como mejor que la propia, pero con “problemas difíciles que la sociedad descrita puede o no ser capaz de resolver y que tiene una visión crítica del género utópico” (9). Ese tipo de utopías críticas como *Los desposeídos* cuestionan la tradición utópica siendo “conscientes de las limitaciones del género mismo; de su tendencia a reducir visiones alternativas a perfectos sistemas cerrados y aburridos que niegan el impulso utópico que los generó” (Moylan 151).

Las cuestiones de cómo, o hasta qué punto, Le Guin evita inscribirse en un sistema cerrado, y de qué constituye la ambigüedad de su “utopía ambigua”, están profundamente interrelacionadas. Críticos marxistas como Moylan han argumentado que *Los desposeídos* fracasa ampliamente en sostener una utopía que permanezca históricamente proteica y abierta al progreso descentralizado. Fredric Jameson sugiere que para lograr imaginar una utopía (tarea nada sencilla, dice, dado que el capital monopolístico “se siente tan incommoviblemente en su lugar” [223]), Le Guin emplea una técnica narrativa de “reducción de mundo”: un modo de “escisión quirúrgica de la realidad empírica... en el cual la absoluta profusa multiplicidad de lo que existe, de lo que llamamos realidad, es deliberadamente adelgazada y cercenada mediante una radical operación de abstracción y simplificación” (223). A través de estas simplificaciones de la realidad, Jameson asegura que para Le Guin la utopía se torna un lugar donde la humanidad es “liberada de múltiples determinismos (económicos, políticos, sociales) de la historia misma” (227).

Este ensayo sostiene que tales evaluaciones exageran el grado en que Le Guin ignora la historia y excluye el impulso utópico. Más bien, el compromiso de Le Guin con la causalidad histórica y su adhesión (pero también escepticismo) al progreso utópico en desarrollo están ambos basados esencialmente en su visión matizada de cómo recuerdan las sociedades. Le Guin demuestra específicamente como sus comunidades anarquistas recuerdan colectivamente y conmemoran sus pasados,

¹³⁴ Publicado en *Science Fiction Studies*, Volume 40(2):246-262, Julio 2013. Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano, Julio 2018.

produciendo efectos reductivos que tienden al cierre social. Ella sostiene que la agencia individual, o como mucho la agencia de los pequeños colectivos, debe preservar el impulso utópico. La confianza de Le Guin en la iniciativa individual como vehículo del cambio, su ambivalencia respecto del impulso utópico como esfuerzo público, y el rol de la memoria en esa ambivalencia se comprenden mejor leyendo *Los desposeídos* junto con el relato complementario “El día anterior a la revolución” (1974), ambientado un siglo y medio antes de los eventos de la novela. En estos dos textos, Le Guin sitúa la memoria colectiva, así como a la tradición histórica odoniana, como los medios a través de los cuales el pueblo odoniano/anarresti pierde de vista gradualmente la idea de la utopía como proceso, y también sus derechos y responsabilidades como personas libres.

Enfocar la escritura utópica de Le Guin desde los estudios de la memoria —una de las formas más prominentes de la historia cultural durante los últimos veinte años— no es una práctica común. Volviendo sobre las investigaciones respecto de *Los desposeídos*, están las lecturas marxistas recién mencionadas: hay también perspectivas feministas, discusiones de teoría política y sobre el lugar de la novela en la tradición utópica, y aproximaciones desde Carl Jung y el Tao. Estas dos últimas no resultan sorprendentes puesto que los propios ensayos de Le Guin reconocen la centralidad de la psicología jungiana y la filosofía taoísta en su ficción. 1 Como “escritora mitopoética” de fantasía y ciencia ficción Le Guin generalmente atrae poca atención de los críticos de orientación historicista (Spivack 6). Sin embargo, entre todas sus novelas, *Los desposeídos* es la que más invita a una lectura historicista especialmente porque el maridaje de la novela crea un panorama temporal finito y una lógica causal más clara que la vasta escala del universo hainita de Le Guin, el que en el curso de siete novelas, numerosos cuentos, y muchos siglos de tiempo galáctico plantea la historia futura de alrededor de noventa mundos que comparten un linaje humano común con el planeta Hain y una federación que los nuclear conocida como el Ekumen. 2 Dada su cercana relación, es sorprendente cuan pocos críticos discuten “El día anterior a la revolución” y *Los desposeídos* en tándem. 3 Yo voy a ofrecer una lectura en profundidad (“close reading”) de “El día anterior a la revolución”, un relato saturado con memorias de pérdida personal, como un texto que también describe la formación de patrones de remembranza social que funcionan en *Los desposeídos* como inhibidores del progreso utópico. Juntos, los dos textos establecen una nueva relación dialéctica entre memoria y utopía/distopía. En lugar de las utopías canónicas, que existen en aislamiento y sin memoria del mundo en su conjunto, o de las distopías clásicas como *Nosotros* (1924) o *1984* (1949), que aprovechan el pasado como medio de resistir a un estado monolítico. Le Guin adopta un enfoque dialógico, mostrando que mientras la memoria en su forma corporativa lleva al estancamiento social, los individuos deben experimentar un ajuste de cuentas total con la memoria con el fin de sostener la revolución utópica. 4

En términos de cronología narrativa, “El día anterior a la revolución” es el punto de partida de todo el ciclo de Hain. Es narrado desde la perspectiva de Laia Odo, la líder anarquista— una escritora, teórica, activista, revolucionaria, y prisionera política— cuyas ideas “que inició una revolución mundial” en el planeta Urras (166)¹³⁵. En el día en cuestión, Odo, ahora una mujer de setenta y dos años que sufre los efectos de un derrame cerebral, combate sus sentimientos de ambivalencia frente a las noticias de que una secesión anarquista en la nación de Thu está conduciendo a una huelga general y revolución en su nación, A-Io, una revolución que Odo causó pero no vivirá para ver. La historia se centra en el estado mental y las emociones de Odo, que vacilan entre

¹³⁵ NdT: Todas las citas de “El día anterior a la revolución” en español están tomadas de la antología de relatos de Le Guin *Las doce moradas del viento II*, Barcelona, Edhasa, 1987; traducción de María Elena Rius.

"autocompasión, luego autoalabanza," desafío y resignación, acción e inercia, mientras transita su rutina cotidiana en la casa comunal odoniana donde vive (168). Todos los que rodean a Odo están absortos en la urgencia del momento, el significativo presente que abrirá paso al futuro utópico: "Al parecer, se planeaba una manifestación. Los acontecimientos se sucedían tan rápidamente en Thu, que aquí los ánimos estaban encendidos, y era necesario hacer algo." (180). Pero la propia Odo se siente extrañamente distante de toda la actividad y la excitación, y eso es porque— a pesar de su título con visión de futuro, anticipatorio— el verdadero motor narrativo del cuento es la memoria. Los recuerdos del pasado de Odo dominan su consciencia y por tanto la historia, y aunque estructuralmente el relato va y viene entre los recuerdos y el presente, los recuerdos de Odo no son simplemente desencadenados por las noticias de que la revolución anarquista total comenzará finalmente. En otras palabras, la inminente revolución no actúa como una señal de recuperación que da inicio a una serie de escenas analépticas para proporcionar la historia del pasado de Odo. Porque incluso antes de que Odo se vista y baje a desayunar, momento en que se entera de la revolución que se está desarrollando en Thu, ella ya se ha regañado a sí misma así: "En los viejos tiempos. Por Dios bendito, ¿no podía pensar hoy en otra cosa más que en los viejos tiempos?" (164).

El cuento comienza con Odo soñando con su esposo muerto hace mucho tiempo, Taviri Asieo. En el sueño, Odo intenta alcanzar a Taviri en medio de una atestada manifestación política antes de que esta se disperse en un campo cubierto de altas malezas con flores blancas. Mientras corre para alcanzar la mano de Taviri, Odo descubre que no puede detenerse; temerosa de caer en un pozo, se para y luego se despierta. Sentada en la cama, intentando recordar lo que Taviri ha dicho en el sueño, Odo examina sus pies decaídos. "¡Qué asco! Era triste, deprimente. Mezquino, Lastimoso." (161) piensa, antes de hundirse en la remembranza de "esas primeras semanas de los nueve años" que pasó en prisión, cuando se enteró que Taviri había muerto peleando en la ciudad capital (163). Recordar a Taviri como su "esposo" hace que Odo reflexione sobre la tensión entre sus imágenes pública y privada: "La palabras que debería usar como buena odoniana era 'compañero.' Pero, ¿por qué diablos tenía que ser una buena odoniana?" (164). En este día, Odo está claramente abstraída con sus recuerdos, independientemente de las influencias externas. Sin embargo las noticias del levantamiento Thuviano sirven para enfocar los recuerdos de Odo más agudamente en sí misma como "historia" y cuestionar su relevancia para la revolución por llegar. Charlotte Spivack observa que el personaje de Odo está marcado por una profunda ambivalencia, ejemplificada en las frías autoevaluaciones de su cuerpo y encarnadas en "su relación con su propio rol en la inminente revolución" (86). Odo sabe que sus seguidores la tratan con gran respeto, Duda si le hubieran dado una habitación tan grande para ella sola si no fuera Odo, porque "El favoritismo, el elitismo, el culto a los líderes, eran cosas que resurgían y rebrotaban por todas partes." (165-6). Y todavía es muy querida. Tiene su propio secretario, Noi que organiza sus horarios y escribe las cartas que ella le dicta para varios grupos y provincias. Sin embargo a pesar de la deferencia que recibe y su continuo rol como líder/sabia/representante, Odo encuentra que no puede "compartir su entusiasmo. Estaba fuera de esto, realmente fuera. No es fácil, -se dijo a sí misma para justificarse, mientras subía dificultosamente por la escalera- no es fácil encontrarse fuera cuando se ha estado cincuenta años dentro, en el mismo centro." (165). Odo sabe que va a ser testigo de la etapa definitiva de la revolución ("esta vez va en serio" [171], le dice Noi) desde los márgenes. La inquietud de Odo por estar siendo relegada al estatus de observadora y su incapacidad de sentir ninguna sensación de triunfo ("Después de toda una vida viviendo de esperanzas, porque solo hay esperanzas, una pierde el gusto por la victoria") provoca una marea de

irritación. Interrumpe el dictado de una carta y hace marcharse a Noi: "¡Tengo otras cosas que hacer!" (172-3).

La iracunda afirmación de Odo es predominantemente irracional, porque "No tenía nada más que hacer. Nunca había tenido nada más que hacer. Este era su trabajo: el trabajo de toda una vida."; pero señala una tensión central en la historia (173). Odo decide que lo que tiene que hacer es "tenía que salir a la calle" (174). En su deseo de salir al exterior, Odo intenta ejercer su agencia, actuar de un modo totalmente espontáneo que la coloca fuera de su imagen pública como Odo, "Famosa revolucionaria, autora de Comunidad, La Analogía, etc." al mismo tiempo que se experimenta a sí misma como un espacio viviente, aunque conmemorativo, de la memoria pública (179). Justo después de que hacer retirarse a Noi, Odo recuerda que un grupo de estudiantes extranjeros vendrá a visitarla esa tarde. A Odo le gusta la gente joven: siente que aprende de ellos:

pero ellos no aprendían de ella; hacía tiempo que habían aprendido todo lo que ella podía enseñarles, de sus libros, del movimiento. Simplemente venían a mirar, como si ella fuera la Gran Torre de Rodarred o el Cañón de Tulaevea, Un fenómeno, un monumento. La miraban con reverencia, con adoración. Ella les decía, gruñendo: "¡Pensad por vosotros mismos! (...) Ellos aceptaban este azote verbal como niños, sumisamente, con agradecimiento, como si ella fuera una especie de madre-de-todos, el ídolo del gran vientre protector. ¡Ella! Ella, que había hecho saltar por los aires los astilleros de Seissero (...) ella que había chillado y blasfemado, que había dado puntapiés a los policías y escupido a los curas, que había meado en público sobre la gran placa de latón de Capitol Square que decía AQUÍ SE FUNDO EL ESTADO NACIONAL SOBERANO DE A-IO, ETC., ETC., ¡a todo esto, pssssssssss! Y ahora era la abuela de todos, la vieja y querida señora, el dulce y viejo monumento, (174)

La obra del historiador francés Pierre Nora sobre la memoria colectiva es útil para explicar la mentalidad de Odo y el proceso mediante el cual Odo se convierte en un "monumento". El importante ensayo de Nora "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*," la introducción a una obra de siete volúmenes sobre la memoria nacional francesa, plantea tres etapas del tiempo occidental: la etapa premoderna de las sociedades orgánicas enraizadas en la memoria que inconscientemente recrea y reinventa las tradiciones vivientes; la era industrial moderna, donde la memoria orgánica da paso a las representaciones históricas del pasado agrupadas alrededor de la idea de la supremacía de la nación-estado; y, comenzando a mediados del siglo veinte, la atomización de la historia nacional en formas de autoconocimiento "individuales, y subjetivas", donde en lugar de "verdadera memoria" surge la tendencia archivística de intentar documentar todo a raíz de la "ansiedad sobre el significado del presente y la incertidumbre acerca del futuro" (13). Mientras los investigadores critican ampliamente a Nora por usar la memoria y la historia como términos antitéticos en un modo que privilegia nostálgicamente la memoria como sagrada, y aunque el estado imaginario de A-IO creado por Le Guin no puede ser simplemente igualado por completo con la Europa o los Estados Unidos del siglo veinte, el concepto de Nora de "lugares de memoria" (*lieux de mémoire*), sitúa provechosamente a Odo dentro de un proceso de producción y consumo cultural. 5

En el pasaje citado la frustración de Odo nace en parte de su comprensión de que ella no tiene nada nuevo que enseñar a los demás, pero, lo que es más importante, del sentimiento de que se ha convertido en una pieza de la historia conmemorativa. Ahora, en lugar de escucharla, la gente "simplemente venían a mirar": ella ya existe en el tiempo pasado como un *lieu de mémoire*, un lugar de memoria, un "monumento" a la persona que era. Nora argumenta que los lugares de memoria son compensatorios; son sustitutos localizados para los *milieux de mémoire*, los "ambientes de memoria reales" que ya no existen (7). Mientras Nora no menciona a las personas vivas como lugares de

memoria, su análisis de la progresión de la consciencia histórica francesa y la necesidad psicológica de los lugares de memoria es análogo a la evolución de la sociedad de Odo. El país de Odo, A-Io, un moderno estado industrializado impulsado por el capitalismo de mercado se aproxima a la segunda etapa de Nora, donde la memoria colectiva se organiza alrededor de la nación-estado, ejemplificada por la "gran placa de latón de Capitol Square." En el interior de A-Io, los enclaves de anarquistas comunales odonianos se han separado del relato dominante del estado, tratando crear una sociedad basada en la ayuda mutua y la no posesión de propiedad. De acuerdo con sus principios, los seguidores de Odo son minimalistas semióticos; cuando Odo sale al exterior, reflexiona sobre el hecho de que la casa cooperativa donde vive era originalmente un banco, pero como nunca le cambiaron el nombre, todavía es llamada simplemente "el Banco." El movimiento anarquista, observa, "no era muy bueno para poner nombres. No tenían bandera. Los slogans iban y venían de acuerdo con las necesidades del momento. Aún se seguía garabateando el círculo de la vida en aceras y paredes, donde lo viera la autoridad. Pero cuando se trataba de nombres, los odonianos se mostraban indiferentes, y aceptaban e ignoraban cualquier denominación que se les pusiera, temerosos de verse encasillados y acorralados" (176-7).

La historia del movimiento revolucionario de Odo ya lleva cincuenta años de existencia para ese momento; comprensiblemente, hay un deseo de honrar y recordar esa historia, pero en su rechazo a la autoridad del estado y su orientación hacia el futuro, los odonianos también rechazan las formas más convencionales de simbolismo, conmemoración y ritual. Esta tensión produce el vacío que vienen a cubrir con su creación los lugares de memoria. Nora sostiene que los lieux de mémoire "aparecen debido a la desritualización de nuestro mundo— produciendo, manifestando ... y manteniendo por artificio y por voluntad una sociedad profundamente absorbida en su propia transformación y renovación, una que valora inherentemente lo nuevo sobre lo antiguo, lo joven sobre lo viejo, el futuro sobre el pasado" (12). En la cultura occidental, el rápido cambio social y la desritualización llevan a la proliferación archivística. "La memoria moderna," afirma Nora, "es sobre todo, archivística... Museos, archivos, cementerios, festivales... monumentos, santuarios... estos son los mojones de otra época, ilusiones de eternidad (13, 12). La cultura odoniana, empero, aunque igualmente absorbida con la transformación, la renovación, y el futuro, rehúye las prácticas archivísticas y la compulsión de preservar y proteger; en la casa cooperativa de Odo, por ejemplo, "Guardaban sus sacos de víveres en la cámara acorazada a prueba de bombas, y dejaban envejecer la sidra en barriletes que tenían en las cajas fuertes" (176). Aún así, el deseo de recordar subsiste, y en la ausencia de rastros de la memoria material y dado que ella aún vive, los seguidores de Odo, para su pesar, acuden masivamente a verla.

Agravando la irritación de Odo por ser vista (al menos desde su percepción) en tiempo pasado como "la vieja y querida señora, el dulce y viejo monumento", está la sensación de ser recordada de un modo gravemente erróneo— recordada de modo incorrecto por las cosas equivocadas. Odo cree que sus jóvenes visitantes la reverencias como a una autora famosa y figura maternal arquetípica, roles que restan importancia a sus décadas de acción revolucionaria, tal vez incluso terrorista, contra el estado: "Ella, que había hecho saltar por los aires los astilleros de Seissero, y que había insultado al primer ministro Inoite en su propia cara (...) ella que había chillado y blasfemado, que había dado puntapiés a los policías y escupido a los curas" (174). La desconexión entre la experiencia vivida de Odo y su naciente legado resalta la compleja naturaleza de la memoria colectiva. El historiador cultural Wulf Kansteiner sostiene que una de las debilidades metodológicas de los estudios de la memoria ha sido el fracaso en

conceptualizar adecuadamente la recepción de la memoria. Los investigadores tienden a asumir que el significado de un artefacto de la memoria, como un museo, “es prescrito por los objetivos conscientes o inconscientes de quien lo hace” (186). De hecho, Kansteiner dice, la memoria colectiva emerge del interjuego de tres componentes históricos: “las tradiciones culturales e históricas que enmarcan todas nuestras representaciones del pasado, los hacedores de memoria que selectivamente adoptan y manipulan estas tradiciones, y los consumidores de memoria que usan, ignoran, o transforman tales artefactos de acuerdo a sus propios intereses” (180). Odo experimenta de primera mano la propensión de los consumidores de memoria de ignorar o interpretar aspectos de su vida para ajustarlo a su necesidad de una figura protectora. El sentido de la propia identidad con el que ella lidia a lo largo del relato, el esfuerzo por aceptar su cuerpo dañado por el derrame cerebral como parte de sí misma, la comprensión de que todavía es la nena de seis años “con las rodillas llenas de costras” (177) que ha sido siempre—ninguna de estas autoimágenes o memorias personales tiene relevancia en como Odo será recordada por sus seguidores o sobre qué usos le darán a su legado los futuros consumidores de memoria. Odo misma no llegará a ser testigo del comienzo de la revolución; después de que una mujer que la encuentra desplomada en el umbral de una puerta la ayude a regresar a casa, a Odo le piden que hable en una asamblea general a la mañana siguiente. “¿'Mañana? Oh, mañana no estaré aquí —dijo ella bruscamente (...) ¿Por qué demonios hablaba así? Qué cosa de decir en vísperas de la revolución, aunque fueran ciertas” (180-181). Mientras sube las escaleras hacia su dormitorio Odo intuye que un derrame final la espera, “pero ya no tenía miedo de caerse” (181).

Cuando Le Guin pone fin a la vida de Odo, sus recuerdos individuales de sí misma, su esposo, y la revolución se pierden y quedan subsumidos en la Odo monumental que sus seguidores quieren y necesitan que sea. La memoria colectiva sobre Odo que se acumula durante su vida, aunque contraria a los deseos de Odo, indudablemente cumple alguna función productiva dando al joven movimiento revolucionario una representación simbólica e ideológica; pero en *Los desposeídos* vemos solo como la memoria perdurable de Odo y de Urras anima la sociedad de Anarres de modos crecientemente arraigados que contribuyen a la ambigüedad de la utopía de Le Guin.

La revolución odoniana en Urras culmina con una migración de un millón de personas a la luna Anarres, un mundo concedido en propiedad a los anarquistas por el Consejo de Gobiernos del Mundo de Urras (dominado por A-Io a la manera de las Naciones Unidas) a cambio de un *status quo* político local y de los recursos minerales de la luna. Siete generaciones más tarde, cuando suceden los eventos de *Los desposeídos*, los anarquistas descendientes de Odo, impulsados por su memoria colectiva (en oposición a su experiencia real) de opresión por Urras, ha clausurado todo contacto de su sociedad con Urras y otros planetas para evitar ser corrompidos. El protagonista de la novela, el talentoso físico Shevek, tratando de conectar las teorías secuencial y simultánea del tiempo en una teoría temporal unificada, se siente impedido por el aislamiento y la rigidez cultural de Anarres. Shevek viaja a Urras para trabajar con otros físicos destacados, buscando completar y luego compartir su teoría temporal unificada, que allanará el camino para la comunicación interestelar instantánea: Shevek también espera “derruir muros” de la memoria entre Anarres y Urras y reavivar el ethos revolucionario odoniano de su sociedad (18)¹³⁶. Estructuralmente, la novela comienza con la partida de Shevek hacia Urras; sus capítulos alternan entre la estadía de Shevek en Urras, que termina justo antes de aterrizar en Anarres en su regreso a casa, y la

¹³⁶ Todas las citas en español corresponden a *Los desposeídos*, Buenos Aires, Minotauro, 1985; traducción de Matilde Horne.

historia de su vida en Anarres, que termina con su decisión de partir hacia Urras. El intento de Shevek de reconectar las hebras del futuro (Anarres) con el pasado (Urras) para hacer realidad el presente no solo refleja la estructura quiástica¹³⁷ de la novela, también tiene el propósito de asegurar que la utopía de Le Guin pueda desarrollarse y evolucionar sin colapsar en un sistema cerrado.

Le Guin construye la sociedad anarresti en la luna desierta como una espartana cultura de supervivencia¹³⁸ de alta tecnología sustentada en una ética cooperativa de ayuda mutua. **6** En la economía sin dinero, sin posesión de propiedad, organizada alrededor de sindicatos de trabajo locales y coordinada por un Comité de Producción y Distribución central, los hombres y mujeres anarresti tratan de equilibrar sus vocaciones elegidas libremente con el trabajo necesario para el funcionamiento social básico. Le Guin reconoce la dificultad de lograr ese equilibrio, usando la tensión entre las necesidades públicas y privadas y la consciencia pública y privada— tensiones profundamente implicadas en lo que el pueblo anarresti entiende que significa ser odoniano— para explorar el comienzo del estancamiento social. El retrato crítico que hace Le Guin de la sociedad de Anarres crecientemente estática y aislacionista, su gradual centralización del poder, y su fracaso en revolucionar la naturaleza humana simplemente aboliendo la propiedad privada, son los medios principales de demostrar el carácter incompleto o “ambigüedad” de su utopía.

Los críticos interesados en las limitaciones de *Los desposeídos* como utopía señalan que la novela también está plagada de ambigüedades no intencionales que simplifican aún más su potencial utópico. Moylan y John Fekete arguyen que la novela cae en la trampa filosófica de respaldar la misma clase sistema totalitario de capitalismo global que critica. **7** El ímpetu para el cambio utópico en la novela, proclaman, está restringido a las acciones de un solo individuo excepcional (Shevek) dentro de un sistema mundial, en lugar de un descentramiento radical del sistema. **8** La utopía permanece inadvertidamente excluida de toda forma verdadera de progresión histórica. La fuerza de tales argumentos es difícil de negar y lo que sigue no intenta rebatir cada rasgo problemático o limitante señalado en la lógica de Le Guin, pero sí cuestionar la premisa de que Le Guin esencialmente saca a Anarres de la historia (Jameson), fracasa en reconocer la circularidad de su visión de la historia (Moylan), o frustra el cambio utópico. En vez de refractar la complejidad histórica en una simplificación, Le Guin examina íntimamente los efectos continuados de las prácticas de la memoria colectiva y provee dentro del propio argumento una narración clara de la causación histórica que explica porqué el impulso utópico en Anarres se ve reducido, al menos temporalmente, del nivel colectivo al de la agencia individual.

Los primeros capítulos de *Los desposeídos* (de hecho, la novela entera) toman forma alrededor del símbolo de un muro. La primera oración de la novela, “Había un muro”, describe el límite alrededor del único espaciopuerto de Anarres, una barrera para “encerrar” a los cargueros de Urras, encerrando “el universo, dejando fuera a Anarres, libre” (11-2). Visto desde el otro lado, sin embargo, “el planeta entero estaba encerrado en él, un vasto campo-prisión” (12). La serie de viñetas que relatan la temprana infancia

¹³⁷ Una estructura quiástica es una estructura basada en la figura retórica llamada “quiasmo”, que es una repetición en forma de paralelismo, y consiste en disponer en órdenes inversos los miembros de dos sentencias consecutivas. Por ejemplo: “Ni son todos los que están, ni están todos los que son.”

¹³⁸ NdT: Hanson usa la expresión “high-tech Spartan survivalism”. El “survivalism” es un movimiento de individuos o grupos que se preparan activamente para una posible futura alteración del orden político o social, ya sea a nivel local, regional, nacional o internacional; pero Hanson parece apuntar a un sentido más general, como la definición que da el Diccionario Oxford, la política de intentar asegurar la propia supervivencia o la de el propio grupo nacional o social, en este caso en un entorno natural dificultoso.

y adolescencia de Shevek se hacen eco de la imagen de Anarres como campo de prisioneros a pesar de la ausencia de una autoridad estatal centralizada. Como un precoz y singular niño de ocho años, Shevek trata de explicar su visión del tiempo secuencial—la roca arrojada que nunca alcanza al árbol— a sus compañeros de viaje, pero recibe una reprimenda por "egotismo" o recurrir a un discurso enfocado en sí mismo (38). Poco después, Shevek sueña con un largo muro que bloquea su paso; cerca en el suelo encuentra una piedra con un número escrito: "el número primigenio, a la vez unidad y pluralidad. —Esta es la piedra de toque— dijo una voz familiar y querida, y Shevek sintió una felicidad que lo traspasaba. Y ya no había muro en las sombras" (42). El sueño de Shevek y el impacto de alegría que produce funciona de modo semejante a lo que Ernst Bloch denomina el *novum*: la sorprendente e inesperada cualidad de lo nuevo que abre la puerta a un potencial futuro radicalmente diferente. ⁹ El anhelo e intento de toda la vida de Shevek de comprender "el equilibrio, la pauta" (40) del espacio-tiempo podría ser explicado simplemente como parte de su personalidad; pero en el arco mayor de la metahistoria hainita de Le Guin, Shevek mismo encarna el *novum* y el impulso utópico de atravesar el presente hacia la posibilidad futura.

El muro que desaparece en el sueño de Shevek sigue estando muy presente en su vida, y como numerosos críticos han indicado, la barrera es obra de su propia sociedad. James Bittner, que describe Anarres como el modelo para el Ekumen de Le Guin y de sus principios, en pequeña escala, señala que Odo planea una sociedad urbana interconectada compuesta de sindicatos cooperativos sin un "centro jerárquico" o "organizaciones destinadas a perpetuar el aparato burocrático" que den cabida a "quienes aspiraran a convertirse en capitanes, en patronos, en jefes de Estado" (103). A pesar de estas intenciones, la sociedad Anarresti gradualmente desarrolla una tendencia contrarrevolucionaria "que obstruye el cambio y da rienda suelta a los mismos impulsos que fue diseñada para controlar " (Bittner 120). Los amigos adolescentes de Shevek Bedap y Tirin reconocen la tendencia anquilosante de la sociedad anarresti mucho antes que sus pares, y Le Guin los usa para dar voz a gran parte de la ambigüedad de su utopía. Bedap sostiene que la opinión pública es el "la autoridad no admitida, inadmisibles que gobiernan a la sociedad odoniana y sofoca el pensamiento del individuo" y que el Comité de Producción Distribución (CPD) se ha vuelto una "burocracia arquista" (170). Shevek desestima airadamente las críticas sociales de Bedap al principio, pero mucho después está de acuerdo en que "la conciencia social domina por completo a la conciencia individual. No hay equilibrio, Nosotros no cooperamos, obedecemos. Tememos ser parias, que nos llamen haraganes, inútiles, egotistas. Tememos la opinión del prójimo más de lo que respetamos nuestra propia libertad" (327). Shevek siente la verdad de su convicción en sus huesos, y finalmente reacciona contra eso, pero no puede dar cuenta de su origen.

Siendo un agudo observador social, Bedap asume una larga perspectiva histórica del problema que habla de los modos colectivos de recordar y olvidar. Afirma que toda sociedad tecnológica que dependa del conocimiento de la gente va a gravitar hacia la estabilidad:

"Pero esa estabilidad da cabida al impulso autoritario. En los primeros años de la Colonización nos dábamos cuenta, estábamos atentos. La gente discriminaba entonces con mucho cuidado entre el gobierno y la administración. Lo hicieron tan bien que olvidamos que el deseo de poder es tan fundamental en el ser humano como el impulso a ayudarnos mutuamente, y que esto hay que inculcárselo a cada nuevo individuo, en cada nueva generación. ¡Nadie nace odoniano del mismo modo que nadie nace civilizado! Pero lo hemos olvidado. No educamos para la libertad. La educación, la actividad más importante del organismo social, se ha hecho rígida, moralista, autoritaria. Los chicos aprenden a recitar las palabras de Odo como si fueran *leyes*... ¡La peor blasfemia! (172; énfasis en el original)

Con el paso del tiempo, las personas anarresti han olvidado que el sesgo libertario de la filosofía odoniana no es natural sino que debe ser enseñado, así como Odo instruyó a sus jóvenes visitantes: "¡Pensad por vosotros mismos!" En lugar de eso, siete generaciones de consumidores de memorias posteriores a Odo han invocado su nombre y leído, memorizado, y enseñado sus palabras hasta el punto en que sus ideas se han convertido en estatutos carentes de su significado revolucionario. "El día anterior a la revolución" sugiere que Odo reconoce el impulso odoniano a idolatrarla. Esforzándose por dictar una carta para las provincias del norte de A-Io, Odo dice, ""Recuerda que en esta etapa, tu hermandad es vulnerable a la amenaza ..., no, al peligro... al... -Se quedó dudando hasta que Noi sugirió: -¿El peligro del liderazgo? - De acuerdo." (172-3). Aunque Odo no pronuncia la palabra, posiblemente por renuencia. Le Guin muestra su propia consciencia de que el escenario que ha construido— una revolución generalizada encabezada por una única persona— corre el riesgo de producir idolatría a corto plazo y restringir la libertad intelectual a largo plazo.

La veneración estática de las ideas de Odo en *Los desposeídos* es perpetuada simplemente por su continua presencia como vestigios materiales— es decir, como textos escritos. La obra de Jan Assmann sobre la memoria colectiva distingue entre lo que él llama memoria comunicativa— por ejemplo, conversaciones informales sobre el pasado que tienen un horizonte temporal relativamente corto— y memoria cultural, los artefactos materiales de la memoria, que incluyen textos, imágenes, museos, y monumentos conmemorativos planeados para servir como la "herencia culturalmente institucionalizada de una sociedad" y para preservar "la reserva de conocimiento de la cual un grupo adquiere conciencia de su unidad y peculiaridad" (130). Los odonianos practican una rica variedad de artes y oficios, pero como en Urras prescinden de la mayoría de los tipos de ceremonial, así que los escritos de Odo constituyen una de las pocas cristalizaciones de conocimiento compartido que estabilizan la autoimagen de los anarrestis, conectándolos con su pasado. (Significativamente, la solitaria estatua de Odo en Anarres la retrata sentada en un banco de plaza, leyendo las pruebas de *El organismo social*.) Si es que algo funciona de ese modo, los escritos de Odo seguramente son la "herencia institucionalizada" de Anarres; más aún, contra las intenciones de Odo, los anarresti canonizan gradualmente sus obras como textos sagrados (111). Aunque algunas de las ideas de Odo todavía son debatidas en la época de Shevek, por sus puntos de vista acerca de la monogamia sexual, ella se ha convertido efectivamente en una santa secular. La reducción de su condición de persona plena a icono maternal que molesta a Odo al final de su vida se repite en Anarres con su herencia textual.

Para ser una sociedad que busca maximizar la elección y la responsabilidad individuales, existe una sorprendente falta de pluralidad ideológica en Anarres que hace que Odo sea recordada, y sus teorías políticas enseñadas, de un modo monológico. Vale la pena recordar que Anarres ha sido construido deliberadamente como una sociedad conformada por individuos, que, cualesquiera que sean sus diferencias personales, eligieron emigrar debido a su adherencia a los principios odonianos. Durante siete generaciones, hasta la decisión de Shevek de ir a Urras, ningún cisma político o ideología alternativa ha cambiado radicalmente el escenario político o desafiado el estatus, ahora mítico, de Odo. Barry Schwartz, escribiendo sobre el lugar de Abraham Lincoln en la memoria estadounidense, afirma que "la memoria colectiva trabaja subsumiendo las experiencias individuales a esquemas culturales que las vuelven comprensibles, y, por lo tanto, significativas"(xi). La sociedad anarquista de Le Guin, por extraño que parezca, es un lugar adecuado para que se arraigue un fuerte sentido de la memoria colectiva, porque en Anarres existe un solo "esquema cultural" importante.

No hay partidos políticos, no hay distintos grupos étnico o clases sociales, no existen medios de entretenimiento masivos que ofrezcan identidades alternativas a la odoniana. En ausencia de esquemas culturales o relatos políticos rivales, la sociedad anarresti se ha tomado forma ideológicamente alrededor de la figura de Odo como monumento, "cuyas ideas ocupaban un sitio central y permanente en los pensamientos de él mismo y de todos sus amigos" (109).

Estos ejemplos de simplificación cultural apoyan la formidable evaluación de Jameson acerca de la técnica de "reducción de mundo" de Le Guin como medio para imaginar la utopía. Pero donde Jameson parece asumir que estas condiciones sociales existen como estados permanentes, Le Guin indica que se han originado a lo largo del tiempo. Jameson pasa por alto los modos en que Le Guin describe la memoria colectiva como parte de los procesos psicológicos, sociales y políticos de la historia que inicialmente condujeron a al regresivo atrincheramiento social en Anarres. Fekete y Robert Philmus notan, por ejemplo, que el concepto de si mismos de los anarresti se basa en una "ruptura" enfática entre Anarres y Urras que se autodefine mayormente en términos de aquello a lo que se opone. **10** Sin embargo esta oposición no ocurre orgánicamente o como resultado del aislamiento; la educación odoniana inculca activamente y produce la memoria de Urras como un infierno opresivo:

Tres días antes, en un curso de Historia del Movimiento Odoniano, todos habían asistido a la misma clase ... habían visto cadáveres de niños, velludos como ellos, amontonados como chatarra, rígidos y herrumbrosos, sobre una playa, y unos hombres que vertían petróleo sobre los niños y encendían hogueras. —Una hambruna en la provincia de Bachifoil en la nación de Thu —había dicho la voz del relator—. Los cuerpos de los niños muertos de hambre y enfermedades son cremados en las playas. En las playas de Tius, a setecientos kilómetros de distancia, en la nación de A-lo ... mujeres reservadas para la satisfacción sexual de los miembros masculinos de la *clase propietaria*... Un primer plano de la hora de la comida: bocas delicadas mascando y sonriendo... Luego, otra vez, el rostro ciego y obtuso de un niño muerto... —Lado a lado —había dicho la voz serena. (49-50)

Estas películas de propaganda sobre Urras constituyen la única forma de exposición de los niños anarresti a su mundo ancestral; no hay otras voces de Urras que complementen o compitan con las voces en off de las películas. El amigo de Shevek, Tirin, desafía la memoria colectiva arraigada y oficialmente sancionada de su mundo cuando cuestiona la antigüedad, exactitud y propósito de las películas: "¿Qué edad tendrán estas películas? (...) tal vez ahora en Urras las cosas sean muy diferentes... solo sabemos lo que nos dicen. ¿Y sabéis qué nos dicen? (...) detestad a Urras, odiad a Urras, temed a Urras (50-2). La frustración de Tirin respecto de que su único conocimiento de Urras viene de la boca de la autoridad muestra como las memorias compartidas culturalmente no existen literalmente sino que más bien, como ha teorizado Jan Assmann, solo *reconstruyen* el pasado, siempre en relación a, y con un fuerte sesgo hacia, los eventos y las agendas contemporáneas (130). Del mismo modo en su libro sobre la memoria en la Europa de post-guerra, Nancy Wood insiste en los aspectos preformativos e intencionales de las formaciones de las memorias culturales:

la memoria pública —cualesquiera que sean sus vicisitudes inconscientes— atestigua una voluntad o deseo de parte de algún grupo social o posición de poder de seleccionar y organizar representaciones del pasado de tal modo que estas sean aceptadas por los individuos como propias. Si representaciones particulares del pasado han calado en el dominio público, es porque encarnan una intencionalidad —social, política, institucional, y demás— que promueve o autoriza su entrada. (2)

La crítica de Tirin de su educación, del hecho de que "El material sobre Urras accesible a los estudiantes es siempre el mismo." demuestra la poderosa voluntad de recordar a Urras como el peligroso, diametralmente opuesto otro (51). Dada la inercia pública que afecta a Anarres como resultado de esas prácticas de la memoria, la pregunta que surge es: ¿en qué medida Le Guin hace avanzar su Utopía, restaura la utopía a su estado apropiado de proceso en curso, hace "un Anarres más allá de Anarres, un nuevo comienzo"? (374) La pregunta permanece en cierto modo sin respuesta, porque Shevek todavía sigue en camino de regreso a Anarres cuando la novela termina; la recepción pública que recibirá no se conoce. Samuel R. Delany argumenta que la novela no cumple con su ambición; Moylan sostiene que la dependencia de Le Guin de un héroe individual impide cualquier avance transformador: "¿Qué más puede esperarse de un individuo solo que intenta una revolución social más que una cooptación, en el nombre de esa misma revolución, de regreso al servicio del status quo, mejorando y extendiendo de hecho el beneficio de ese sistema dado?" (117). Tan incompleta o circular como pueda parecer la conclusión de Le Guin, sin embargo, es estructuralmente intrínseca a la novela y no invalida el impulso utópico. La orientación temporal de Le Guin, en conjunción con su escepticismo respecto de la tendencia de las prácticas de la memoria colectiva a fusionarse en directivas morales que sofocan gradualmente la capacidad individual para "comportarse como anarquistas," produce un impulso utópico que reside inicialmente en el individuo, o como mucho en pequeños grupos (380). Esto no está políticamente a la moda ni es una denuncia total de las ideologías de los sistemas mundiales involucrados, pero tampoco es solipsista ni hostil al cambio utópico.

James Bittner identifica correctamente que la preocupación primordial de Le Guin no es el futuro, el *todavía no* de la utopía, sino el momento presente; parafraseando a Northrop Frye, Bittner plantea que en *Los desposeídos*, la única respuesta a la pregunta ¿Cuándo es el momento de la utopía? Es "ahora" (120).

Por más contradictorio que parezca para una novela ambientada en un futuro distante que describe una colonia, situada en una luna, temerosa de su pasado, un mundo de origen que pretende explotar el futuro con nueva tecnología, y un protagonista que es en sí mismo el *novum*, *Los desposeídos* se centra completamente en el ahora. A diferencia de la dinámica de la esperanza de Bloch, que se nutre de la insuficiencia del presente para mantener abiertas futuras potencialidades, Le Guin plantea la completa materialización del presente. Para encauzar la coexistencia de Ser y el Llegar a ser que residen en el presente, Le Guin sostiene que el pasado no puede ser encerrado firmemente en el pasado. En su encuentro con la embajadora terrestre Keng, en Urras, Shevek proclama que la continua interpenetración del pasado, el presente y el futuro exige que el tiempo sea aceptado no solo como real sino también como fluido:

Dicen que el pasado se ha ido para siempre, que el futuro no es real, que no hay cambio, que no hay esperanza. Piensan que Anarres es un futuro inalcanzable, así como es inmutable el pasado. Y entonces no les queda más que el presente, ese Urras, el presente rico, real, estable, el momento, el ahora. ¡Y se les ocurre que esto puede poseerse! Lo envidian de algún modo. Piensan que les gustaría tener algo parecido. Pero no es real, ¿entiende? No es estable, no es sólido... nada lo es. Las cosas cambian, cambian... Nadie puede tener nada. Y menos que nada el presente, a menos que se lo acepte junto con el pasado y el futuro. No sólo el pasado, sino también el futuro. ¡No sólo el futuro sino también el pasado! Porque ellos sí son reales: sólo esa realidad hace real el presente. (346)

Negar la naturaleza dinámica del tiempo en su totalidad inhibe un reconocimiento completo del dinamismo del presente —su inestabilidad, su carencia de solidez— que da lugar a la esperanza y al cambio. Shevek regaña a la representante de la Tierra por su miopía cronosófica, pero también reconoce que la misma condición

aflige a Anarres. Para Le Guin, el impulso utópico inmanente en el presente se origina predominantemente fuera de los esquemas culturales bien establecidos o dominantes, porque las prácticas de la memoria colectiva que respaldan esos esquemas trabajan para solidificar el pasado y para impedir el cambio. Esto es cierto no solo para los terrestres o para los anarresti, que pueden ser perdonados por hipostatizar las teorías de Odo considerando que ellos han debido irse fuera del mundo para vivirlas; sino también para los propietarios de Urras, que tienen una visión despreocupada de su pasado archivístico. Al pasar un día en Nio Esseia, la capital de A-Io, en un intento de tomar contacto con los trabajadores del país, Shevek en cambio termina pasando placenteramente el tiempo con Vea, la adinerada hermana del físico urraستی que aloja a Shevek. Vea lleva a Shevek al Palacio Viejo, “conservado como museo de la antigua realeza (...) Retratos de señores y príncipes arrogantes los miraban desde las paredes tapizadas de brocado y los mantos tallados de las chimeneas. Los salones desbordaban de plata y oro, y cristal, y maderas raras, y tapices, y joyas” (218-9). Ver la exhibición del antiguo manto de la reina Teaea, hecho con la piel de los rebeldes desollados, enoja a Shevek, quien, una vez afuera, “miró con odio los muros del palacio” y preguntó, “¿Por qué ese afán de preservar la ignominia?”. Vea responde bastante negligentemente, “Pero no es más que historia. ¡Esas cosas ya no ocurren más!” (219). La combinación de riqueza opulenta y violencia conmemorada en las vitrinas, que se siente inmediata y visceral para Shevek (y es casi clarividente dada la masacre en la manifestación que ocurre más adelante), no es nada más que una colección de lujosas curiosidades para Vea, que “le encantaba ver las joyas que había allí” (218). Vea, de un modo que no sorprende, no ve ninguna conexión entre su propia riqueza, la violencia del estado contra los pobres trabajadores de A-Io, y el asesinato de rebeldes por la antigua realeza. Le Guin señala que la apreciación de Vea de que la crónica de la brutalidad que exhibe el museo no es “más que historia” representa la más abarcadora memoria colectiva iótica en su descripción de los guardias del museo, que tienen “caras aburridas, cansadas, cansadas de estar todo el día de pie entre gente extraña en una tarea inútil” (219).

Nancy Wood, discutiendo la evaluación de Nora acerca de cómo la memoria colectiva es reestructurada en la modernidad, señala que “es que Nora opina que nuestra sensibilidad histórica ha sido transformada de una que mira hacia el pasado para afirmar una relación causal entre pasado y presente a otra que ve el pasado como mera herencia” (4). El museo del Palacio Viejo está planeado claramente para ser visto como “mera herencia”, parte de la memoria institucionalizada de A-Io; refleja la intención de archivar el pasado y sin embargo también representa el pasado de A-Io tan ontológicamente completo, inmutable, y disociado del presente.

Para escapar de esta narrativa y de la “cárcel” de los confines de su universidad en Urras, Shevek debe pasar a la clandestinidad para encontrarse con los revolucionarios socialistas-libertarios de la clase trabajadora, que cultivan activamente una memoria colectiva diferente, la de la promesa odoniana. Tuio Maedda, líder de un grupo de activistas no violentos, le dice a Shevek: “¿Sabe lo que la sociedad de ustedes ha significado aquí, para nosotros, en los últimos ciento cincuenta años? (...) Saber que existe (...) ¡que nunca más me digan que es solo un espejismo, el sueño de una idealista!” (294). En este episodio vemos que la memoria en una escala colectiva funciona con una trayectoria progresiva como un modo de política oposicional, previo a toda consolidación cultural, reconociendo el pasado como real pero también como inconcluso y mezclándose con el presente. Aquí, si en alguna parte, es lamentable que Le Guin prefiera fetichizar la soledad heroica de Shevek y el impacto que tiene “caminando entre” los revolucionarios, que lo ven como a un salvador, a expensas del

potencial utópico del activismo populista (294). La aparente dependencia de Le Guin en el héroe solitario hace surgir la posibilidad de que la utopía se vuelva nada más que una aspiración individual improductiva, no una forma colectiva de sueño social convertida en acción. Sin embargo, Le Guin evita este resultado, primero proyectando la eficacia de la acción de Shevek en el futuro de la línea de tiempo hainita (que ella ya ha concebido y sobre la que ha escrito), y luego demostrando que incluso el héroe singular es parte de un colectivo, por pequeño que sea.

Le Guin no nos muestra directamente el resultado de los esfuerzos de Shevek por "derribar muros" entre Anarres y Urras y re-revolucionar su mundo (328). Sabemos, empero, por las novelas que transcurren más adelante en el ciclo de Hain, que un beneficio tangible del trabajo de Shevek es el ansible, el dispositivo de comunicación interestelar que da lugar a la era del Ekumen.

Según algunos críticos, el ansible de Le Guin, aunque crucial para la coherencia fundamental de la metanarrativa hainita, funciona débilmente como herramienta para el progreso utópico. Moylan ataca particularmente el desenlace de Le Guin por ofrecer un "producto electrónico" (el ansible) como solución para las contradicciones históricas: "Quedamos no con una visión que va más allá del capitalismo mundial en una expresión formal de discontinuidad y apertura sino con una basada en la tecnología de la información" (116). Yo argumentaría que Moylan subestima la importancia utópica del ansible, en parte porque aunque las críticas marxistas de Moylan y Jameson del supuesto sistema cerrado de Le Guin tienen mucho para recomendar, es justo señalar que sus análisis tienen su propia clase de clausura conceptual; por ejemplo ellos toman como un hecho absoluto que el progreso utópico solo puede ocurrir fuera del capitalismo. Damos testimonio, no obstante, del poderoso rol que las tecnologías de la información jugaron en los levantamientos populares de 2011 en el Medio Oriente, tecnologías que alimentaron el descontento de los jóvenes frente al gobierno autocrático y les posibilitaron organizar iniciativas de protesta. Como comentó Eareed Zakaria "Es demasiado simple decir que lo que pasó en Túnez y Egipto pasó a causa de Facebook. Pero la tecnología —televisión satelital, computadoras, teléfonos móviles e Internet— jugó un rol poderoso para informar, educar y conectar a la gente de la región. Tales avances empoderan a los individuos y le quitan poder al estado" (31). (El acto de una persona, el vendedor ambulante Mohamed Bouazizi, desencadenó la revolución que derribo al régimen tunecino).

Aunque los cambios específicos provocados en Anarres por el ansible quedan sin explicitar, indudablemente habrá cambios; el potencial transformativo del ansible, como mínimo, desafiará fundamentalmente la insularidad de Anarres y su estática memoria colectiva. Jameson afirma que en *La mano izquierda de la oscuridad*, el intento de Le Guin de imaginar una nación tecnológicamente desarrollada (Karrhede) sin capitalismo resulta en una "sociedad ahistórica" donde "*nada sucede*" (228; énfasis en el original). En Anarres, la tecnología del ansible probablemente no alterara las condiciones de la escasez de recursos ni dará lugar al capitalismo, pero el influjo de la nueva información proveniente de otros mundos reinsertará a la sociedad anarresti en el flujo del tiempo histórico. No es probable que el diálogo e incluso solo una conciencia aumentada de la existencia de otros mundos de un vuelco al esquema cultural odoniano, pero, en un nivel colectivo, los odonianos se verán compelidos a plantearse más preguntas. El poder del ansible de trascender la consciencia individual y la memoria simultáneamente, cambiando la sociedad anarresti, presagia una saludable desestabilización de las arraigadas prácticas de la memoria colectiva.

Aún antes de la materialización del ansible, Le Guin indica que Anarres está maduro para una reconceptualización. El furor causado por el viaje de Shevek a Urras,

"más virulento de lo esperado,"¹³⁹ asegura que su regreso ocasionará mucho debate, especialmente porque está trayendo con él al hainita Ketho, primer oficial del *Davenant*, que quiere experimentar Anarres (351). El debate está en el corazón de la actividad de Shevek como anarquista —el deseo de "mover un poco las cosas, agitarlas, romper algunos hábitos, incitar a la gente a cuestionarse." Aunque Le Guin escépticamente se abstiene de imaginar un modo colectivo de práctica utópica, ella plantea la capacidad individual y/o de un pequeño grupo para crear un terreno fértil para el cambio social (380). Shevek cree que "aunque la sociedad de a todos seguridad y estabilidad, solo el individuo, la persona, es capaz de una elección ética: la capacidad de cambio " (330). Pero si Shevek es en muchos modos el perfecto forastero, en quien "nadie influía," que no sigue ninguna ley sino la de su propia consciencia, es importante no exagerar el grado en el cual actúa totalmente solo (66). Shevek nunca intenta romper los hábitos de la memoria de sus compañeros anarresti totalmente solo. En lugar de eso, él y Takver (su compañera) se asocian a Bedap para formar el Sindicato de Iniciativas para imprimir textos controvertidos y establecer comunicación por radio con Urras. Durante la estadía de Shevek en Urras, sus colegas continúan su trabajo de abogar por la reapertura de Anarres a nuevos pobladores. Como Shevek le informa a Ketho sobre su inminente aterrizaje en Anarres, "Habrà allí muchos enemigos y muchos amigos. La buena noticia es que los amigos... Parece que son más numerosos que cuando me fui... Las cosas están... un poco alborotadas en Anarres... *Todo esto ha continuado mientras yo estuve ausente*" (378, 380; énfasis agregado). La opinión pública vira en cierto grado a favor de Shevek, no debido a su gran gesto de dejar Anarres sino por el éxito que tienen sus amigos al comunicar su visión en su ausencia.

Le Guin no atomiza por completo la obra del progreso utópico; la colectividad, aunque sea en una escala micro, se demuestra eficaz. No obstante, Le Guin muestra repetidamente en "El día anterior a la revolución" y *Los desposeídos* que cuando la memoria es concebida como algo que trasciende la consciencia individual y es ratificada colectivamente como intangible o material para los *lieux de mémoire*, tiende, con el tiempo, a desconectar el pasado del presente y del futuro, limitando la imaginación utópica. Para relanzar el proyecto utópico en Anarres, Le Guin ofrece en su lugar el exilio de Shevek, que comprende que "si el pasado y el futuro no llegaban a ser parte del presente por obra de la memoria y la intención, no había, en términos humanos, ningún camino, ningún lugar a dónde ir" (187). La utopía ambigua de Le Guin no hace todo lo que los lectores y críticos podrían esperar en términos de romper con los sistemas del mundo actual, pero la suya no es una utopía que evita las consecuencias del modo en que los pueblos recuerdan su historia.

NOTAS

1. Para Le Guin y su opinión sobre Jung, ver su respuesta a David Ketterer (137-39) y "The Child and the Shadow" (59-71). Para el pensamiento de Le Guin sobre el taoísmo, ver su "Response to the Le Guin Issue" (43-46). Ver James F. Collins para consultar una exhaustiva bibliografía anotada y Ransom para un buen ensayo sobre la investigación reciente sobre Le Guin.

2. Los otros títulos en el ciclo de Hain incluyen "El collar de Semley" ("The Dowry of Angyar", 1964), *El mundo de Rocanon* (*Rocannon's World*, 1966), *Planeta de exilio* (*Planet of Exile*,

¹³⁹ NdT: La traducción de Matilde Horne dice "más ansiosos de lo que ellos esperaban", preferí reemplazarla aquí por una traducción literal, que no sólo es fiel al original de Le Guin, sino también a lo que se quiere expresar con esta cita en el presente artículo.

1966), *Ciudad de ilusiones* (*City of Illusions*, 1967), "El rey de Invierno" "Winter's King", 1969), *La mano izquierda de la oscuridad* (*The Left Hand of Darkness*, 1969), "Más vasto que los imperios y más lento" ("Vaster than Empires and More Slow", 1971), *El nombre del mundo es bosque* (*The Word for World is Forest*, 1972), "El día anterior a la revolución" ("The Day Before the Revolution", 1974), *Los desposeídos* (*The Dispossessed*, 1974), tres relatos en *Un pescador del mar Interior* (*A Fisherman of the Inland Sea*, 1994), cuatro cuentos en *Cuatro caminos hacia el perdón* (*Four Ways to Forgiveness*, 1995), y seis relatos en *El cumpleaños del mundo* (*The Birthday of the World*, 2002).

3. De las docenas de artículos y capítulos de libros publicados sobre Los desposeídos, solo unos pocos mencionan la historia que sirve como prólogo a la novela. De dieciséis colaboradores en la reciente colección *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed* (2005), solo Ferns discute brevemente "El día anterior a la revolución".

4. En *Narrating Utopia*, Ferns muestra como escritores distópicos como Zamyatin, Huxley, y Orwell utilizan estándares completamente convencionales y burgueses de la sociedad y la sexualidad de acuerdo con los cuales juzgar sus sociedades futuras imaginarias. De ahí que, tanto Winston Smith en *1984* (*Nineteen Eighty-Four*) como 1-330 en *Nosotros* (*We*) fetichizan un pasado que es demasiado conocido para el lector (ver especialmente, 119-24). Ferns también analiza las causas psicológicas detrás del estancamiento y la centralización de Anarres en "Future Conditional or Future Perfect?" (251-55).

5. Para una discusión y crítica de Nora, ver Wood (3-4 and 15-37), Kansteiner (183-84), Frow (222-25), y Klein (127-28, 137).

6. Múltiple críticos, incluyendo a Moylan, Eekete, y Khouri, han criticado que Le Guin haya situado su utopía en un mundo de escasez, argumentando que celebra nostálgicamente el ascetismo de la frontera y reduce las posibilidades utópicas a una oposición binaria demasiado simplificada entre la abundancia material y la excelencia moral. Philmus disputa esta visión, arguyendo que la severa sequía que aflige a Anarres y los consecuentes disturbios por la falta de alimentos demuestran que un "mundo ecológicamente desfavorecido es tan propicio a la agresión mutua" como a la "ayuda mutua" (128).

7. Ver Moylan (116-20) y Eekete (130-35).

8. Algunos investigadores son mucho menos críticos de que Le Guin privilegie lo individual. Sabia analiza la inevitabilidad del conflicto social dentro de el sistema a la Kropotkin del comunismo anarquista de Anarres que requiere la iniciativa individual para mantener vivo el ethos revolucionario, (111-28). Burns ofrece una lectura muy diferente. Demostrando los lazos cercanos entre los puntos de vista de Le Guin y Hegel sobre "el ser dividido —la alienación entre un ser humano particular y el ser universal mayor— Burns sostiene que, mientras Le Guin se propone que Shevek sea "un ser humano retratado de manera realista" (262), también pretende que la totalidad de los mundos de Anarres y Urras encarne los dualistas "elementos constituyentes del ser" (260).

9. Para una discusión exhaustiva y útil de los conceptos del *novum* y de la consciencia anticipatoria de lo aún-no-consciente de Bloch, ver Levitas.

10. Ver Fekete (131-32) y Philmus (126-27).

OBRAS CITADAS

Anderson, M.T. *Feed*. Cambridge: Candlewick, 2002.

Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* 65 (Spr./Sum. 1995): 125-33.

Bittner, James W. *Approaches to the Fiction of Ursula K. Le Guin*. Ann Arbor, MI: UMI Research, 1984.

Burns, Tony. *Political Theory, Science Fiction, and Utopian Literature: Ursula K. Le Guin and THE DISPOSSESSED*. Lanham, MD: Lexington, 2008.

Collins, James F. "The High Points So Ear: An Annotated Bibliography of Ursula K.

Le Guin's *The Left Hand of Darkness* and *The Dispossessed*." *Bulletin of Bibliography* 58.2 (2001): 89-100.

Collins, Suzanne. *The Hunger Games*. New York: Scholastic, 2008.

Literatura Norteamericana

- Delany, Samuel R. "To Read *The Dispossessed*." *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. New York: Berkley, 1977. 218-83.
- Fekete, John. "The Dispossessed and Triton: Act and System in Utopian Science Fiction." *SFS* 6.2 (July 1979): 129-43.
- Ferns, Chris. "Future Conditional or Future Perfect? *The Dispossessed* and Permanent Revolution." *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Ed. Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham, MD: Lexington, 2005. 249-62.
- . *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool UP, 1999.
- Frow, John. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Jameson, Fredric. "World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative." *SFS* 2.3 (Nov. 1975): 221-30.
- Kansteiner, Wulf. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies." *History and Theory* 41 (May 2002): 179-97.
- Khoury, Nadia. "The Dialectics of Power: Utopia in the Science Fiction of Le Guin, Jeury, and Piercy." *SFS* 1.1 (Mar. 1980): 49-61.
- Klein, Kerwin Lee. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse." *Representations* 69 (Wint. 2000): 127-50.
- Le Guin, Ursula K. "The Child and the Shadow." 1975. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Ed. Susan Wood. New York: Putnam, 1979. 59-71.
- . "The Day Before the Revolution." *Galaxy* 35.8 (Aug. 1974): 17-30.
- . *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*. New York: Harper, 1974.
- . "Ketterer on *The Left Hand of Darkness*." *SFS* 2.2 (July 1975): 137-39.
- . *The Lathe of Heaven*. New York: Scribners, 1971.
- . "A Response to the Le Guin Issue." *SFS* 3.1 (Mar. 1976): 43-46.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1990.
- Miller, Laura. "Fresh Hell: What's Behind the Boom in Dystopian Fiction for Young Readers?" *The New Yorker* (14-21 June 2010): 132-36.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." *Representations* 26(Spr. 1989). 7-24.
- Philmus, Robert M. "Ursula Le Guin and Time's Dispossession." *Science Fiction Roots and Branches: Contemporary Critical Approaches*. Ed. Rhys Garnett and R.J. Ellis. New York: St. Martin's, 1990. 125-50.
- Ransom, Amy J. "Three Genres, One Author: Recent Scholarship on Ursula K. Le Guin." *SFS* 36.1 (Mar. 2009): 144-53.
- Sabia, Dan. "Individual and Community in Le Guin's *The Dispossessed*." *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Ed. Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham MD: Lexington, 2005. 111-28.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5.1 (Spr. 1994): 1-38.
- Schwartz, Barry. *Abraham Lincoln and the Forge of National Memory*. Chicago: U of Chicago P, 2000.
- Spivack, Charlotte. *Ursula K. Le Guin*. Boston: Twayne, 1984.
- Wood, Nancy. *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford: Berg, 1999.
- Zakaria, Fareed. "Why It's Different This Time." *Time* (28 Feb. 2011): 30-31.

Labios elocuentes, oídos atentos: La “lengua materna” de Le Guin en las tres primeras novelas de Terramar¹⁴⁰

Daniel Newell

Como una pretendida feminista, Ursula Le Guin ha sido criticada por no repensar las estructuras sociales patriarcales en sus obras tempranas, particularmente en *Un mago de Terramar* y en el tercer libro del ciclo, *La costa más lejana* (Rashley 24). Aunque ambas novelas fueron elogiadas por la crítica, con *La costa más lejana* recibiendo el National Book Award, su supuesta adherencia ciega a estructuras patriarcales llevó a Le Guin a escribir “Earthsea Revisioned,”¹⁴¹ donde admitió profesar un feminismo inmaduro durante la escritura de las novelas (“Revisioned” 9-12). Sin embargo, las raíces del feminismo de Le Guin son evidentes en *Un mago de Terramar* y *La costa más lejana*. Aunque ambos libros operan dentro del paradigma de la mitología masculina, el confesado feminismo inmaduro de Le Guin encuentra su voz en su defensa de un discurso y una perspectiva no dominantes.

Como feminista declarada, **1** Le Guin ha sido recriminada por las feministas de la época por no desafiar la estructura social patriarcal en sus libros tempranos del ciclo de Terramar (Rashley 24). Incluso críticas modernas como Holly Littlefield ven en esas obras “una ausencia de crítica a la estructura social patriarcal” (246). Retrospectivamente, Le Guin también sintió que no había hecho lo suficiente como feminista. Aunque el segundo libro del ciclo, *Las tumbas de Atuan*, tiene una protagonista femenina, ella carece virtualmente de poder en la novela. Le Guin escribió *Tehanu* en 1990 en un intento de remediar algo del daño que sentía había hecho usando estructuras patriarcales tradicionales en sus primeros libros de la serie, pero consideró que corregir los libros originales no era ético (Rashley 26). Explica así su uso de personajes exclusivamente masculinos en posiciones de poder en *Un mago de Terramar* y *La costa más lejana*: “Mi padre nos contaba historias de Homero antes de que pudiéramos leer, y toda mi vida leí y amé las historias de héroes. Esa era mi propia tradición, esos eran mis arquetipos, allí era donde me sentía cómoda. O eso pensé” (citado en Rashley 26). El primer y tercer libro del ciclo de Terramar están escritos usando arquetipos patriarcales tradicionales, pero no son de naturaleza masculina. Littlefield reconoce que los tres primeros libros del ciclo, “Claramente no propugnan o apoyan los valores tradicionales del patriarcado tales como dominación, control, y conformidad” (247). Los libros más bien demuestran el principio taoísta de que el poder debería estar acompañado por la humildad y el sentido del equilibrio. Su postura feminista puede estar más presente en espíritu que en cuerpo, pero ciertamente afecta la obra y es compatible con sus novelas tempranas.

La actitud feminista de Le Guin se expresó más claramente en el discurso de graduación que dio en 1968 en honor de las estudiantes de Bryn Mawr, un colegio universitario de élite para mujeres. En él, Le Guin introduce su concepto de lengua materna. Comienza describiendo su desarrollo en el feminismo como un “desaprendizaje”:

Estoy tratando de desaprender estas enseñanzas, junto con otras lecciones que recibí de mi sociedad, en particular enseñanzas que conciernen a las mentes, el trabajo, las obras, y el ser de

¹⁴⁰ Capítulo 3 de *The “Mother Tongue” in a World of Sons Language and Power in The Earthsea Cycle*, Tesis presentada por Newell para obtener el grado de Master of Arts in English, School of Communication, Liberty University, Mayo de 2010:36-56. Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano, Julio 2018.

¹⁴¹ En español sería “Una revisión de Terramar”.

Literatura Norteamericana

las mujeres... Amo a mis anti-maestras ... desde Wollstonecraft y Woolf ... las anti-amas, las anti-conquistadoras, las anti-guerreras, mujeres que, arriesgándose y a un alto costo, han ofrecido su experiencia como una verdad. (*Dancing* 151)

Le Guin continúa, proclamando que su “desaprendizaje” implicó reconocer y cultivar la lengua materna.

Una de las principales cosas que Le Guin está “desaprendiendo” es la “lengua paterna”, una tendencia comunicativa en la cual el hablante habla pero no escucha. Ella define la lengua paterna en términos de binarios:

El hombre blanco habla con lengua bífida; el hombre blanco habla con dicotomías. Su lenguaje expresa los valores del mundo dividido, valorando lo positivo y devaluando lo negativo en cada nueva división: sujeto/objeto, yo/otro, mente/cuerpo, dominante/sumiso, activo/pasivo, Hombre/Naturaleza, hombre/mujer, y así sucesivamente. La lengua paterna se habla desde la superioridad. Va en una sola dirección. No espera ni escucha respuestas. (*Dancing* 149)

Esta concepción de la lengua paterna coloca todos los binarios en una jerarquía, con uno de los miembros siempre en posición privilegiada. En los ejemplos de Le Guin, todos los binarios privilegiados son masculinos, y el binario más débil siempre femenino. Dado que el binario masculino es privilegiado, asume un rol de dominio sobre el otro binario. Le Guin extiende ese dominio del binario masculino al tema del lenguaje, proponiendo que la lengua paterna no solo habla en términos de jerarquías, sino que también asume un lugar dominante en la comunicación. Ese dominio se manifiesta hablando sin escuchar, ya que el hablante tiene privilegio sobre el que escucha. El hablante es quien dispensa la verdad, mientras que se espera que el oyente sea un receptor pasivo. Significativamente Le Guin sostiene que esta es la manera característica del “hombre blanco”. Más tarde mencionará como en sus primeros encuentros con los jefes indios californianos, los “invasores” blancos, que hablaban de un modo dominante, combativo, “no podían comprender, no admitirían una autoridad sin supremacía- una autoridad no dominante” (“Commencement”). Estos principios pacifistas y armoniosos del discurso son llamativamente taoístas, y muestran una fuerte conexión entre esta filosofía y el feminismo de Le Guin.

Esta compatibilidad no ha pasado inadvertida por los críticos, con Elizabeth Cummins observando que los binarios masculino y femenino no son vistos en una jerarquía por el pensamiento taoísta, sino más bien como piezas iguales en armonía mutua (34). Barbara Bucknall, en su ensayo “Androgynes in Outer Space,” también encuentra una conexión: “Es justo decir que el taoísmo se inclina tradicionalmente hacia el lado femenino y ha estado, en consecuencia, en oposición a la filosofía de Confucio, que es más masculina y autoritaria” (61). Mientras el confucianismo es una religión que enseña la lengua paterna, el taoísmo habla la lengua materna. *Un mago de Terramar* y *La costa más lejana*, frecuentemente reconocidas como historias de aprendizaje (“*coming-of-age stories*”), también puede ser ubicadas como trayectos personales desde la lengua paterna a la lengua materna.

Las coincidencias entre el pensamiento taoísta y el feminista se originan dentro de las propias estructuras de cada filosofía. El feminismo de Le Guin, tal como lo expresa su visión de la lengua materna está construido sobre la creencia de que cada participante del discurso es igual, y comparte pensamientos igualmente válidos como parte individual de un todo mayor. Le Guin expresa esto de varios modos en el primer y el tercer libro del ciclo de Terramar, tal vez más vívidamente por medio de su uso de los binarios. Usa la relación binaria de la tierra y el mar para enmarcar los libros de Terramar dentro del circuito de binarios. Esta interconexión de los binarios es central en el pensamiento taoísta: “Porque, el Ser y el No-Ser se engendran mutuamente./ Lo fácil

y lo difícil se complementan./ Lo largo y lo corto se forman el uno de otro.” (Tzu, Xia Pian, Cap.2¹⁴²). En esta noción, los binarios no solo son iguales, sino que se complementan en un equilibrio constante, delicado.

La necesidad de equilibrio es un tema central en *Un mago de Terramar*. En la escuela de hechicería de la isla de Roke, el Maestro Malabar le dice a Ged, “El mundo se mantiene en Equilibrio. El poder de Transformación y de Invocación de un mago puede romper ese equilibrio.” (60)¹⁴³. A pesar de esta advertencia que viene de más de una fuente, Ged perturba el equilibrio de Roke, y en última instancia del mundo, invocando un espíritu de ultratumba. Este espíritu o sombra, altera el equilibrio del mundo introduciendo muerte en el dominio de la vida. La misión de Ged durante el resto de la historia es destruir esa sombra y devolver el equilibrio a Terramar. Usando una imaginaria taoísta, Le Guin ubica el encuentro entre Ged y la sombra en el borde del mundo, donde la luz y la oscuridad convergen. En ese momento, Ged, vivo, se vuelve uno con la sombra al darle su propio nombre. De este modo, Ged restaura el equilibrio de su propia vida comprendiendo y aceptando la maldad dentro de sí mismo para así recuperar la integridad de su ser. Al corregir el desequilibrio entre la muerte y la vida, Ged también restaura el equilibrio del mundo.

En vez de que un binario sea valorado por sobre el otro, tanto mal como bien, muerte como vida, son ambos necesarios y partes iguales el uno del otro. En otro texto, Le Guin asevera, “El mal, entonces, aparece en el cuento de hadas no como algo diametralmente opuesto al bien, sino inextricablemente conectado con él, como en el símbolo de yang-yin. Ninguno es más importante que el otro, y la razón y virtud humanas no pueden separarlos o elegir entre ellos” (*Language*). La naturaleza inseparable de los binarios también es compleja en una afirmación posterior de Le Guin sobre la lengua materna. Su discurso de graduación en Bryn Mawr enfatiza la naturaleza separatista de la lengua paterna, el modo en que el discurso dominante pone distancia entre el hablante y el oyente. Le Guin encuentra en la lengua materna la capacidad de comprender íntimamente y empoderar a cada uno de los miembros binarios.

La demostración del continuo simbiótico de los binarios en la vida de Ged es una de las muchas maneras en que Le Guin lo construye como un héroe en gran medida no tradicional. Mientras sus contemporáneos en el campo de la ficción especulativa estaban usando casi invariablemente personajes masculinos que vencían agresivamente algún tipo de entidad antagónica, Le Guin no glorifica la acción. De acuerdo con la filosofía taoísta, los hombres deberían buscar un camino que no se resista ante el fluir de la naturaleza. Como Ged ve desde un principio en su maestro, Ogion, y luego aprende por sí mismo, a menudo el mejor curso de acción es la inacción. Ogion es el primero en decirle a Ged, “Llegar a hombre requiere paciencia”, una lección que Ged no aprenderá hasta que haya recuperado su integridad reconociendo a su sombra como parte de sí. (30). A medida que Ged madura en *La costa más lejana*, le explica al futuro rey de Terramar, “no hagáis nada porque sea justo, o loable, o noble; no hagáis nada porque os parezca bueno, haced tan sólo aquello que tengáis que hacer, y lo que no podríais hacer de ninguna otra manera”(86)¹⁴⁴. Al actuar de acuerdo con los dictados de la Naturaleza, Ged se ha convertido en la encarnación de los ideales taoístas, siendo lo que Littlefield llama un protagonista. “inadaptado”. Littlefield continúa, “Aunque, como en

¹⁴² Todas las citas en español de Lao Tzu, son del *Tao Te King*, traducción de Claudio Ariel Clarenc, editada por Lulu.com, junio de 2014.

¹⁴³ Todas las citas en español de *Un mago de Terramar* son de la edición de Minotauro, de 1986, con traducción de Matilde Horne.

¹⁴⁴ Todas las citas en español de *La costa más lejana* son de la edición de Minotauro, de 1987, con traducción de Matilde Horne.

la mayoría de las obras de ciencia ficción, cada novela cuenta la historia de un viaje o misión real, el verdadero foco del relato está puesto en el viaje interior del personaje, algo que pocos escritores de ciencia ficción han querido enfrentar” (247). Con tanto Ged como Arren, los protagonistas de *Un mago de Terramar* y *La costa más lejana* respectivamente, desarrollándose mediante la introspección, Le Guin se distancia del trabajo de sus contemporáneos.

También separan a Ged y Arren del héroe de la ficción especulativa tradicional las cualidades de humildad y servicio. En *Un mago de Terramar*, Ged, nacido con un gran talento natural para la magia, pronto desarrolla un orgullo que iguala el gran alcance de su habilidad y es ese orgullo lo que lo conduce a liberar la sombra en el mundo. Cuando su condiscípulo un poco mayor, Jaspe, afirma tener una habilidad superior, Ged considera que debe probar su poder. Ged acepta el desafío caprichoso y burlón de Jaspe de convocar a los muertos, y cuando está preparado para hacerlo siente que “Todo cuanto había entre los fuegos del cielo y de la tierra estaba allí para que él ordenase, mandase, de pie en el centro del mundo” (79). Las palabras elegidas aquí por Le Guin no son incidentales, ya que Ged cree estar en el centro del mundo en poder y perspectiva. Este orgullo es lo que casi mata a Ged, y lo que en última instancia debe ser reformado en su interior. El orgullo de Ged aquí representado es la postura que asume el hablante cuando usa la lengua paterna. El hablante se ve solo a sí mismo, en lugar de también al oyente, como el centro de la verdad. Como Ged, el comunicador que usa la lengua paterna desea mandar en lugar de conversar.

Cuando Ged se recupera después de varios días de estar inconsciente, se da cuenta de lo que ha desencadenado en el mundo. El Archimago de Roke ha muerto tratando de deshacer el mal que Ged ha realizado, y la tierra estará maldita hasta que Ged pueda encontrar un modo de deshacer su mala acción. Cuando finalmente recupera suficientemente la confianza en sí mismo para perseguir a su sombra, la sombra, el orgullo de Ged ha sido reemplazado por miedo. Le dice a la hermana de Algarrobo, Milenrama “No tengo derecho a hablar de estas cosas. La palabra que tenía que decir, la dije mal. Mejor será que calle; no hablaré otra vez. Quizá no hay otro poder que la oscuridad” (193-4). Esta compensación excesiva se corrige al final de *Un mago de Terramar* cuando Ged finalmente tiene tanto la humildad como la fuerza de aceptar que el mal es una parte de sí mismo.

Ged encuentra el modo más apropiado de expresar su poder al final de *Un mago de Terramar*. Comprendiendo que su poder no debería ser expresado mediante un ejercicio de la dominación, Ged ha aprendido el principio central del *Tao Te King*: “Por esto, el sabio abraza la unidad y es el modelo del mundo./Destaca porque no se exhibe./Brilla porque no se guarda./Merece honores, porque no se ensalza./Posee el mando, porque no se impone.” (Tzu, Xia Pian, Cap.22). Esta clase de humildad no quita el poder; solo lo maneja no imponiendo el poder personal sobre los otros. Como una expresión del feminismo temprano de Le Guin, este énfasis en la humildad de su héroe muestra su creencia de que aquellos que podrían ser privilegiados a causa de su poder natural o cultivado no tienen más importancia que los demás. Como cada persona contiene la verdad en su interior, ninguna está por encima de las otras. El ejemplo más vívido de humildad, amor y servicio se da bajo la forma del mejor amigo de Ged, Algarrobo que es el retrato de alguien que actúa casi completamente de acuerdo con la lengua materna. Como estudiante más experimentado, Algarrobo da su amistad a Ged e intenta ser la voz de la razón y la compasión para el orgulloso y atormentado Ged. Aunque Ged tiene habilidades mucho mayores que Algarrobo, “Le Guin señala rápidamente que la amabilidad es un talento más importante que la magia” (Wytenbroek 178). Cuando Ged está conmocionado y totalmente inseguro de sí mismo, Algarrobo es

quien comienza su proceso de curación diciéndole a Ged su verdadero nombre. Como los nombres son vitales para usar la magia en *Un mago en Terramar*, solo le dirá su verdadero nombre a su familia y amigos más cercanos: “Y a Ged, que había perdido la fe en sí mismo, Algarrobo le había regalado algo que sólo un amigo puede dar, una prueba de una confianza completa e inquebrantable.” (89) Con una sola palabra, Algarrobo renueva la pérdida de fe en sí mismo de Ged al mismo tiempo que fortalece el vínculo de su amistad. El efecto ostensible que tienen las palabras sobre la realidad física en el ciclo de Terramar revela la creencia de Le Guin de que el lenguaje y el mundo físico están íntimamente conectados. Esta conexión que lleva a que las palabras cambien la realidad física es un retorno directo a la teoría de la lengua materna de Le Guin.

El amor de Algarrobo por Ged continúa mucho después de su estadía conjunta en la escuela de Roke, y es Algarrobo quien eventualmente viaja con Ged hasta el confín de la tierra para enfrentar a la sombra. Algarrobo es un modelo de aquello en lo que Ged eventualmente se convertirá. En *La costa más lejana*, Arren observa a Ged y otros hechiceros enseñando en Roke y reconoce que “Si buscaban algún beneficio, no era para ellos mismos. Y sin embargo, tenían un gran poder” (32). El poder contenido dentro de estos magos es diferente del típico poder patriarcal que está siempre buscando algo para los poderosos. El poder de los hechiceros está enfocado hacia fuera en lugar de a complacer el propio interés. Esta clase de poder, obviamente, es elogiada en los relatos de Le Guin, y cada uno de los protagonistas del ciclo de Terramar eventualmente obtiene este poder, con o sin ayuda de su posición en la sociedad.

Al examinar el ciclo de Terramar, es interesante observar que la lengua materna no solo está reservada a las mujeres, como el término parecería indicar. Del mismo modo, la lengua paterna no se restringe a los hombres sino que se la llama así porque Le Guin cree que los varones son generalmente quienes asumen los roles dominantes en la comunicación. En su presentación en Bryn Mawr, Le Guin aboga por un discurso basado en el respeto:

Quando se miren en el espejo, espero que se vean a ustedes mismas. No a uno de los mitos. No a un hombre fallido – a una persona que nunca podrá triunfar porque el éxito está definido básicamente como masculino – y no una diosa fallida, una persona tratando desesperadamente de esconderse en la Mujer ficticia, la imagen de los deseos y temores de los hombres... ¡Escuchen, escuchen, escuchen! Escuchen a otras mujeres, sus hermanas, sus madres, sus abuelas – si no las oyen ¿cómo podrán alguna vez entender lo que sus hijas les dicen a ustedes? Y los hombres que pueden hablar, conversar con ustedes, sin tratar de hablar con la Mujer títere que siempre dice Sí, los hombres que pueden aceptar la validez de sus experiencias – cuando encuentren un hombre así ¡ámenlo, hónrenlo! (*Dancing* 158)

El uso de la lengua materna es un rechazo del estándar masculino. Cuando Le Guin se dirigió a las graduadas en Bryn Mawr, las urgió a no competir con las concepciones masculinas de lo que es meritorio, sino a revivir sus identidades a través de la comunicación con la lengua materna. Enfatizó que los hombres que hablan con la lengua materna deben ser elogiados por su postura de aceptación. Es decir que la lengua materna no está limitada a las mujeres, sino que la utiliza cualquiera que pueda hablar con otra persona en lugar de a ella¹⁴⁵.

Su obra, *La mano izquierda de la oscuridad*, es un lugar obvio donde buscar la perspectiva de Le Guin sobre la lengua paterna. La novela es lo que ella llama un “experimento mental” sobre una sociedad sin géneros (*Language* 9). En su ensayo “Is Gender Necessary?”, Le Guin sostiene que en la novela, “eliminé el género, para

¹⁴⁵ NdT: énfasis de la traductora.

descubrir que quedaba sin él. Lo que fuera que quedara sería, presumiblemente, simplemente humano. Definiría el área compartida por hombres y mujeres por igual” (163-164). Las personas andróginas en el libro, los guedenianos, están pensados para representar tanto las características masculinas como femeninas, pero ellos hablan naturalmente usando la lengua materna sin jerarquía de géneros. Le Guin reconoce tres diferencias distintivas entre sus especulativos guedenianos y las sociedades reales con género. Su descripción de estas diferencias ofrece una descripción más a fondo de su argumento a favor de la lengua materna y contra la paterna.

La primera diferencia que observa es que no hay guerra en Gueden. Señala que la gente tiene desacuerdos y disputas, pero que las guerras entre grandes grupos de personas están ausentes. Explica esta ausencia:

Para mí el “principio femenino” es, o al menos ha sido históricamente, básicamente anárquico. Valora el orden sin represión, el gobierno basado en los usos y costumbres y no en la fuerza. Ha sido el hombre quien impone orden, quien construye estructuras de poder, quien hace, ejecuta y quebranta las leyes. En Gueden, estos dos principios están en equilibrio: el descentralizador en contra del centralizador, el flexible en contra del rígido, el circular en contra del lineal. (*Dancing*, 165)

Como sociedad sin géneros, ni lo masculino ni lo femenino predomina sobre lo otro, así que aunque los guedenianos no son de naturaleza totalmente anárquica, tampoco forman facciones dominantes. Le Guin ve la guerra como la máxima manifestación de una mentalidad dominante, y los guedenianos, que generalmente operan bajo la lengua materna, no se imponen a sí mismos de esa manera.

El segundo aspecto en que la cultura guedeniana difiere de las culturas con género es el hecho de que los guedenianos no explotan el ambiente. Esta diferencia revela un conjunto diferente de valores femeninos para Le Guin. Los guedenianos realizan avances tecnológicos pero lo hacen de una manera estable, controlada, en lugar de forzar el progreso por el progreso mismo. Le Guin plantea, “En esto, parece que lo que buscaba nuevamente era un equilibrio: la linealidad impulsora de lo ‘masculino’, el avanzar hasta el límite, la racionalidad que no admite fronteras— y la circularidad de lo ‘femenino’, la valoración de la experiencia, la madurez, la practicidad, la convivencia armónica” (*Dancing*, 165-166). Estos valores “femeninos” son centrales para la teoría de la lengua materna. La lengua materna es paciente, permite cambios de tema tangenciales, y está madura y viva, creando vida entre el hablante y el oyente.

Finalmente, Le Guin propone que la cultura guedeniana se diferencia de las culturas con género en que la sexualidad no es un factor social constante. Los guedenianos, en tanto son andróginos, pueden ser varón o mujer cuando copulan, y la cópula es siempre una práctica desinteresada, en vez de estar controlada por el deseo. Esto extirpa tanto la violación como el concepto de “macho alfa” entre el pueblo guedeniano (*Dancing*, 166). Esta ausencia de contextos sexuales inapropiados en la cultura guedeniana evita que los individuos se tornen objetos sexuales utilizados meramente para el beneficio o placer de otra persona. Esta visión de la sexualidad lleva a los guedenianos un paso más adelante respecto de la dominación masculina y un paso más cerca de la perspectiva de alguien que opera dentro del paradigma de la lengua materna.

Al buscar la lengua materna dentro de *La mano izquierda de la oscuridad*, es importante notar que Le Guin no está proponiendo la cultura guedeniana como una utopía, sino más bien dando una descripción de cómo podría ser una sociedad sin géneros. Ella admite que habría muchos problemas en una sociedad así, pero piensa que también habría beneficios específicos:

Parece posible que nuestro problema central no sería el mismo que ahora: el problema de la explotación — la explotación de la mujer, del débil, de la Tierra. Nuestra maldición es la alienación, la separación del yang y el yin. En lugar de buscar el equilibrio y la integración, existe una lucha por la dominación. Se insiste en las divisiones, se niega la interdependencia. El dualismo de los valores que nos destruye, el dualismo que manifiestan los pares superior/inferior, gobernante/gobernado, poseedor/posesión, usuario/usado, puede dar lugar a lo que me parece, desde aquí, una mucho mas saludable, más sólida, más prometedora modalidad de integración e integridad. (*Dancing*, 169)

La cultura guedeniana imaginada por Le Guin presenta varias características ideales específicamente en cuanto al equilibrio que demuestran. Como en gran parte de la escritura de Le Guin, las jerarquías de binarios están colapsadas entre los guedenianos. Como sostiene Le Guin, este colapso lleva a la “integración e integridad,” dos características centrales en la comunicación con la lengua materna.

Como las tres primeras novelas del ciclo de Terramar, *La mano izquierda de la oscuridad* fue escrita antes que el discurso que Le Guin dio ante las graduadas de Bryn Mawr. Aunque para la época en que escribió esas novelas Le Guin había consolidado gran parte de sus tendencias, todavía no había formulado su teoría de la lengua materna. Dado que las novelas se escribieron antes del desarrollo de la teoría, la presencia de la lengua materna generalmente puede verse más por asociación con los principios de dominación e integración. Sin embargo, el cuento de Le Guin “Ella los des nombra” es mucho más explícito al tratar este tópico específico del lenguaje y el género.

Originalmente publicado en 1985, un año antes del discurso de Le Guin en Bryn Mawr, “Ella los des nombra” parece una especie de precursor ficcional para ese discurso de Le Guin para las graduadas de 1986. En su artículo, “‘In the Beginning Was the Word’: Voice in Ursula Le Guin’s ‘She Unnames Them,’” Kari Skredsvig señala que el lector del cuento “encuentra, profundamente instaladas, preocupaciones respecto de la función(es) del lenguaje en nuestras vidas, las determinaciones y condicionamientos del género, y la cuestión de la autoridad, particularmente en las áreas de los roles sociales y lingüísticos” (65). El cuento usa las figuras culturalmente cargadas de Adán y Eva para cuestionar la supremacía sobre el lenguaje que los hombres han disfrutado normalmente.

“Ella los des nombra” no es realmente una nueva versión de la historia bíblica de Adán y Eva. Como *La mano izquierda de la oscuridad*, este cuento es de naturaleza especulativa y funciona como un experimento mental. En el relato Eva les quita los nombres a los animales en el Jardín del Edén. Como Adán, muy recientemente, le ha dado a los animales los nombres que Eva les quita, ella los des nombra de un modo que desafía conscientemente tanto a Adán como a Dios. Eva aparentemente siente que debe des nombrar a los animales para ser capaz de expresarse a sí misma como mujer, y descubre que una vez que los animales no tienen nombres, se siente mucho más cerca de ellos. En un acto de liberación personal, Eva se desprende de su propio nombre.

La escena en la que Eva le devuelve a Adán el nombre que le dio está repleta de distinciones entre la lengua materna y la paterna. Eva se dirige a Adán para devolverle su nombre: “Tú y tu padre me prestaron esto, me lo dieron, para ser exactos. Fue realmente útil, pero, últimamente, parece que no me queda exactamente bien. ¡De todos modos muchas gracias! Ha sido de verdad muy útil.” (2)¹⁴⁶. Estas frases vacilantes de Eva están, en parte, afectadas por su posición en la jerarquía de géneros. Esta casi contrita de devolver su nombre, en primer lugar, porque se lo dieron a ella. Su posición de humildad es una manifestación de la lengua materna. Sus palabras muestran consciencia de que tiene una audiencia, Adán, y no se privilegia a sí misma como

¹⁴⁶ Todas las citas en español de “Ella los des nombra” corresponden a la traducción de la cátedra.

hablante por sobre él como oyente. Sus palabras no son tan definitivas, y expresan más que su idea central. En vez de decir la menor cantidad de palabras para hacerse comprender, es pródiga en su expresión. Es repetitiva y rítmica, dando una sensación de vivacidad.

Adán, en contraste, habla desde la perspectiva de la lengua paterna. Le contesta a Eva, “Déjalo ahí, ¿OK?” (2). Su respuesta es terriblemente corta y sucinta. A diferencia de Eva, cuyas palabras son repetitivas y llenas de vida, Adán habla solo para comunicar su idea central y no se extiende más allá de eso. Su réplica es un imperativo que ordena a Eva “déjalo, *ahí*” (énfasis agregado). Usa las referencias ambiguas “lo” y “ahí” como si supiera a que se está refiriendo pero no considera necesario hacer explícito el significado que intenta transmitir. No obstante, obviamente no sabe a que se refiere “lo”, porque su reacción hubiera sido probablemente muy diferente si hubiera comprendido que Eva le estaba devolviendo su nombre. Su falta de atención a su audiencia, Eva, revela que se privilegia a sí mismo como hablante por encima de ella como oyente. Habla en la lengua paterna, que muestra ya no ser una forma de comunicación efectiva a la luz del desnombramiento de Eva.

Mientras Eva se prepara para dejar a Adán, le dice, “Bueno, adiós, querido. Espero que aparezca la llave del jardín.”, Adán responde “sin mirar alrededor, “OK, bien, querida. ¿Cuándo estará la cena?”” (2). Eva, la narradora, que para ese entonces ya ha comprendido que la comunicación con Adán es infructuosa, responde:

“No estoy segura,” dije, “Ahora me estoy yendo. Con los...” Vacilé, y finalmente dije, “Con ellos, ya sabes,” y salí. De hecho, recién acababa de comprender cuán difícil hubiera sido explicarme. No podía parlotear como acostumbraba, dándolo todo por supuesto. Mis palabras debían ser tan lentas, tan nuevas, tan únicas, tan tentativas como los pasos que di por el sendero que se alejaba de la casa, entre los oscuros, ramosos, altos bailarines quietos contra el resplandor del invierno. (2)

Eva no puede comunicarse efectivamente con Adán ahora, porque ya no está usando para hablar la lengua paterna, que está estructurada jerárquicamente. Ella comprende que sus nuevas palabras deben ser tentativas al principio porque está expresando las cosas de una manera nueva.

Pero esta nueva de hablar es necesaria para que Eva comprenda su mundo. Anteriormente en el cuento Eva expresa la libertad que siente después de desnombrar a los animales:

NINGUNO quedó sin desnombrar, y sin embargo qué cerca me sentí al ver a algunos de ellos cruzarse en mi camino nadando, volando, arrastrándose sobre mi piel, acechándome en la noche, o acompañándome por un rato durante el día. Parecían estar mucho más cerca que cuando sus nombres se interponían entre ellos y yo misma como una barrera evidente: tan cerca que mi miedo de ellos y su miedo de mí se volvieron un mismo miedo. Y la atracción que muchos de nosotros sentíamos, el deseo de palpar o frotar o acariciarnos unos a otros las escamas, la piel, las plumas o el pelaje, de saborearnos la sangre o la carne unos a otros, de darnos calor unos a otros – esa atracción era ahora una sola con el miedo, y el cazador no podía diferenciarse del cazado, ni el que come del comido. (1)

Eva no podía ver la verdadera naturaleza de la vida hasta que le quitó los nombres a los animales, y eventualmente a sí misma. Una vez eliminados los nombres dados por Adán, ella puede ver claramente que las jerarquías típicas entre binarios eran construcciones de la lengua paterna. Estos binarios están en realidad formados por dos partes iguales que están conectadas por el miedo. Ella no explica lo que es el miedo, pero aparentemente el miedo es la respuesta a la comprensión de lo que las cosas son

realmente. El modo de expresión de Eva, por lo tanto, está intrínsecamente ligado a su percepción de la realidad.

Además de ser necesario para la auto-expresión y para entender el mundo exterior, el nuevo modo de hablar de Eva es más abundante y específico. En lugar de decir que el sendero que está recorriendo entre los árboles con el sol brillando a través de ellos, dice, “entre los oscuros, ramosos, altos bailarines quietos contra el resplandor del invierno.” (2). La especificidad en esta descripción lleva al lenguaje un poco más cerca de lo que se quiere significar con esta amplia descripción de la escena. Simplemente llamar a los árboles “árboles” habría transmitido el sentido básico de lo que Eva estaba observando, pero al llamarlos los “oscuros, ramosos, altos bailarines”, Eva da una descripción más precisa que parece tener conciencia del oyente. Al dar una descripción tan vívida, Eva parece entender a los árboles mejor y es consciente de su audiencia, proporcionando suficiente información para que el oyente también logre una mejor comprensión de los árboles.

La lengua materna en “Ella los des nombra” no está representada solamente por el repudio de la lengua paterna, sino también por la forma del cuento. Para definir esta representación formal de la lengua materna en “Ella los des nombra”, es útil comparar la estructura de la obra con la del relato “Marionetas S.A.”, de Ray Bradbury. Como Le Guin, Bradbury es una figura titánica en la ficción especulativa. Sus obras son generalmente de ciencia ficción y frecuentemente exploran ideas distópicas. En muchas ocasiones Le Guin expresó su deseo de sacar su ficción de la tradición masculina de la ciencia ficción, categoría dentro de la cual podríamos colocar a gran parte de la obra de Bradbury. Aunque “Marionetas S.A.” ciertamente podría ser considerada ciencia ficción masculina, Bradbury se asemeja más a Le Guin en espíritu que muchos hombres del género, ya que busca que su literatura tenga más que acción y un significado superficial. Sin embargo, aún escribe desde una perspectiva claramente masculina, y así como el uso de Le Guin de la lengua materna puede verse en sus obras, la lengua paterna es evidente en las de Bradbury tanto en su forma como en su contenido.

Una diferencia fundamental entre las dos obras puede verse en las cláusulas eventivas versus las cláusulas de orientación.² Aproximadamente la primera mitad de “Ella los des nombra” está compuesta totalmente de cláusulas de orientación. Esta primera parte es relatada por un narrador omnisciente, mientras que la segunda parte de la historia es narrada por Eva. La primera mitad proporciona una larga lista de las criaturas del jardín, explicando cada una de sus reacciones a su des nombramiento. Esta lista de animales y respuestas podría ser suprimida y el relato todavía tendría sentido, pero estas cláusulas de orientación están presentes para algo más que proveer un contexto básico para la acción. Estas cláusulas muestran cierta generosidad hacia el lector. Hacen algo más que contar una historia. Invitan al lector a entrar en la mente del autor a través de la efusión de detalles.

La gran cantidad de orientación presente en Le Guin contrasta fuertemente con el modo simple y directo de narrar de Bradbury. No hay grandes bloques de cláusulas de orientación en “Marionetas S.A.”. La mayoría de las cláusulas de orientación no están enlazadas, sino que más bien son oraciones sueltas entre cláusulas eventivas. El cuento comienza, “Caminaban lentamente por la calle, a eso de las diez de la noche, hablando con tranquilidad. No tenían más de treinta y cinco años. Estaban muy serios” (118)¹⁴⁷. A diferencia de los detalles específicos de Le Guin sobre los animales y los eventos que rodean el des nombramiento, Bradbury da una muy breve descripción de dos hombres anónimos. Estos hombres son los dos personajes principales en el cuento

¹⁴⁷ Todas las citas en español de “Marionetas S.A.” son de *El hombre ilustrado*,

lo que hace que las cláusulas de orientación del principio sean en cierto modo necesarias para el contexto directo del argumento. Después de esta orientación, los dos hombres comienzan a dialogar, y este diálogo lleva adelante la mayoría de la acción por el resto del relato "Marionetas S.A." no tiene excesos, ni descripciones que no sean inmediatamente pertinentes al argumento.

Muchas palabras en el cuento están elididas, dejando solo palabras completamente necesarias para comprender. El primer intercambio entre los personajes principales, Smith y Braling, es como sigue, “-Pero ¿por qué tan temprano? -dijo Smith. -Porque sí -dijo Braling” (118). Aunque se puede inferir cierta información a partir de estas dos líneas, son casi incomprensibles si no se avanza en la lectura. Esta conversación entre dos hombres es típica de la lengua paterna. Cada hombre está tratando de comunicarse con el otro diciendo lo menos que sea posible para hacerse entender. Mientras la obra de Le Guin abunda en descripciones, Bradbury deja mucho para que el lector interprete por sí mismo. La historia de Bradbury es ciertamente atractiva, ya que él es un experto escritor de ficción, pero escribe dentro de la tradición de la lengua paterna, presentando su historia de una manera lineal, rígida que deja poco espacio para la circularidad y el exceso.

La separación lingüística entre la obra de Bradbury y la de Le Guin no es completa e incuestionable. Como la mayoría de la literatura, sus textos son demasiado complicados como para ubicar la obra de Bradbury solo en la tradición de la lengua paterna, y lo mismo sucede con la obra de Le Guin y la lengua materna. Se puede plantear afirmaciones generales sobre cada obra sin que un detalle menor desbarate la premisa. Una similitud entre sus obras que resulta intrigante se encuentra en las oraciones, “No quiero parecer ingrato”, (121) de “Marionetas S.A.”, y “Es difícil devolver un regalo sin sonar mezquina o desagradecida” (2) de “Ella los des nombra”. Ambas oraciones indican que el hablante reconoce que hay alguien más allá de él o ella a quien le debería su gratitud. Sin embargo, incluso estas oraciones muestran la descripción lineal que usa Bradbury y la locución circular de la obra de Le Guin.

La adhesión de Le Guin a la lengua materna es evidente en todas sus obras, desde sus novelas y cuentos hasta su no ficción. Su pedido a las graduadas de Bryn Mawr para que adopten su modo natural de comunicación como mujeres es meramente un llamado explícito a favor de la voz femenina que asumió en sus obras más tempranas. Aunque sus primeras novelas generalmente no expresan la cuestión específica del género y la lingüística, la postura que sus protagonistas impulsan es la perspectiva que Le Guin desafía a adoptar a quienes que se sienten sofocados por la lengua paterna. La adhesión de Le Guin a los preceptos taoístas, especialmente la filosofía del yin yang, da forma a su perspectiva de la igualdad de los binarios, y por lo tanto a la igualdad de mujeres y hombres. Con el entendimiento de que ningún binario es privilegiado, la lengua materna de Le Guin es vista, no simplemente como el modo en que las mujeres se comunican, sino como el modo en que hombres y mujeres deberían comunicarse. La distinción de Le Guin entre géneros surge del hecho de que los hombres asumen típicamente los roles dominantes en la comunicación, mientras que las mujeres tienden hacia la integración. Como escribe Kristine Anderson acerca de la lengua materna, “el propósito de su lenguaje es permitir a la gente, hombres y mujeres, hablar entre sí. En cambio, Le Guin nos muestra como el lenguaje está tan enredado con la sociedad y la personalidad que es imposible decir cual da forma a cual” (10) Como le pasa a Eva, el lenguaje puede ayudar a entender mejor la realidad, así como la realidad conforma el lenguaje. Aunque ciertas jerarquías son integrales al universo y la sociedad, los valores que dan forma a la lengua materna, integración, abundancia, humildad,

integridad, y vivacidad, parecerían contribuir a equilibrar toda sociedad centrada en la perversión del poder o la dominación.

Notas

1. En el ensayo “Is Gender Necessary? Redux”, Le Guin afirma que cuando estaba escribiendo *La mano izquierda de la oscuridad*, “Me consideraba una feminista” (7) Este ensayo junto con sus partes enmendadas intenta defender la expresión feminista en *La mano izquierda de la oscuridad* así como reconocer las fallas de la novela como intento de crear un mundo sin géneros. Su ensayo “Earthsea Revisioned” profundiza el tema de sus intentos de realizar una “acción afirmativa” como escritora feminista (12)

2. Las cláusulas eventivas se diferenciarán de las cláusulas de orientación usando las definiciones de Robert E. Longacre sobre este tipo de cláusulas formuladas en *The Grammar of Discourse*. La definición de Longacre se refiere a las cláusulas eventivas como las que corresponden a la línea temporal de la narrativa (21). Estas cláusulas expresan acciones específicas, y típicamente están formuladas en verbos en pretérito perfecto simple de indicativo (también llamado pretérito indefinido) en narraciones como “Ella los des nombra” y “Marionetas S.A.”. Longacre define las cláusulas de orientación como aquellas “que son descriptivas y equativas” (23). Las cláusulas de orientación están constituidas por todo lo que no es una cláusula eventivas. Típicamente estas cláusulas tienen verbos progresivos o copulativos. Para una mayor información sobre estos tipos de cláusulas, ver el Capítulo 1 en *The Grammar of Discourse* de Longacre.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Kristine. “Places Where a Woman Could Talk; Ursula K. Le Guin and the Feminist Linguistic Utopia.” *Women and Language* 15.1 (1992): 7-10. Print
- Bradbury, Ray. “Marionettes Inc.” *Developreading.com*. Web. 30 April 2009.
- Bucknall, Barbara. “Androgyne in Outer Space.” *Critical Encounters: Writers and Themes in Science Fiction*. Ed. Dick Riley. New York: Ungar, 1978. Print.
- . *Ursula K. Le Guin*. New York: Frederick Ungar, 1981. Print.
- Ching, Tao Te. *Lao Tzu*. Trans. D.C. Lau. New York: Penguin, 1963. Print.
- Crossley-Holland, Kevin. *The Norse Myths*. New York: Pantheon, 1980. Print.
- Cummins, Elizabeth. *Understanding Ursula K. Le Guin*. Columbia, SC: U of South Carolina P, 1990. Print.
- Le Guin, Ursula K. *Dancing at the Edge of the World*. New York: Grove, 1989. Print.
- 77
- . “Earthsea Revisioned.” *Worlds Apart*. Children’s Literature New England. Oxford. 2 Aug. 1992. Print.
- . *The Farthest Shore*. New York: Simon Pulse, 2001. Print
- . “Is Gender Necessary? Redux.” *Dancing at the Edge of the World*. New York: Grove, 1989. 7-16. Print.
- . “She Unnames Them.” *Buffalo Gals and Other Animal Presences*. New York: Plume, 1987. 194-196. Print.
- . *A Wizard of Earthsea*. New York: Bantam, 1975. Print.
- Littlefield, Holly. “Unlearning Patriarchy: Ursula Le Guin’s Feminist Consciousness in *The Tombs of Atuan* and *Tehanu*.” *Extrapolation* 36.3 (1995): 244-258. Print.
- Longacre, Robert E. *The Grammar of Discourse*. 2nd ed. New York: Plenum P, 1996. Print.
- Rashley, Lisa. “Revisioning Gender: Inventing Women in Ursula K. Le Guin’s Nonfiction.” *Biography* 30.1 (2007): 22-47. Print.
- Skredsvig, Kari. “‘In the Beginning Was the Word’: Voice in Ursula Le Guin’s ‘She Unnames Them.’” *Kanina* 22.2 (1998): 65-71. Print.
- Wytenbroek, J.R. “Taoism in the Fantasies of Ursula K. Le Guin.” *The Shape of the Fantastic; Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. International Conference on the Fantastic in the Arts. Houston, TX. 1986. Print

*Fragmentos de una poética. Extractos de entrevistas de Octavia Butler*¹⁴⁸

(...)

En tus libros, frecuentemente te ocupas de temas raciales y de cuestiones más generales como los estereotipos y el modo en que el encasillamiento de las personas impide el cambio social...

Es todo parte de la misma indolencia humana. Somos propensos a pensar taquigráficamente. Es como tener una discusión con alguien que de pronto decide “Oh sos Malthusiano,” y desestima por completo tus argumentos. Claro que el problema es que esto sucede todo el tiempo, y encasillar las cosas nos ayuda a ocuparnos más de las cosas que nos importan y menos de las demás. Pero también evita que descubramos cosas que podríamos querer conocer. Así somos los seres humanos, y debemos superarlo una, y otra, y otra vez

Vos misma sufriste el encasillamiento genérico en tu carrera de escritora. ¿Fue eso lo que te alentó a publicar en editoriales independientes como Beacon Press, Seven Stories Press, y Four Walls Eight Windows?

[En los 1980s] Tuve un período de estancamiento. Me resultaba difícil publicar nada si no era con el rótulo ciencia ficción, pero no estaba interesada en escarbar entre las migajas del fondo del género. Lo que escribo no es más ciencia ficción de lo que lo es *The Handmaid's Tale*, pero una vez que la gente piensa en eso como ciencia ficción, estás atascado.

(...)

¿Para vos, cual es la conexión, entre feminismo y ciencia ficción?

El Feminismo es libertad. Es la libertad de ser lo que sos y no lo que otro quiere que seas. He notado que los medios han decretado la muerte del feminismo durante años, pero también han decretado la muerte de la novela durante años. ¿Y la ciencia ficción? La gente me pregunta “¿Por qué te quedaste estancada en la ciencia ficción?” Primero, no estoy segura de estarlo – voy a donde mi imaginación me lleva. Pero, en segundo lugar, la ciencia ficción es un territorio ilimitado. Puedes ir donde quiera te lleve tu imaginación. La ficción mainstream no es así.

La libertad a través de la ficción. Eso me gusta. ¿Seguís el consejo del viejo adagio que dice “escribí sobre lo que conocés”?

Prefiero “escribí sobre lo que te importa.” Una de las cosas que implica escribir sobre lo que te importa es que vas a ser capaz de escribir durante mucho tiempo. Me rebelé contra la idea de “escribí sobre lo que conocés” porque yo escribía para alejarme de justamente de eso. Lo que conocía era embrutecedor, pero mi imaginación tendría que ser capaz de salir de esa pequeña caja, aún cuando mi cuerpo no pudiera.

¹⁴⁸ Selección de materiales y traducción de Patricia L. Lozano para la Cátedra de Literatura Norteamericana, FaHCE, UNLP, Julio de 2012.

(...)

¿Pensás que vas a dejar de escribir si tu sueño de un futuro sustentable se hace realidad? ¿El futuro [tecnológico] ya está entre nosotros?

Lo único que podría impedirme escribir es la muerte o la devastación mental. No escribo sobre los últimos adelantos tecnológicos –Tiendo a escribir sobre lo que van a enfrentar las personas y cómo los afectará, y cómo ellos lo afectan a su vez.

Tomado de “Possible Futures and the Reading of History A Conversation with the Incomparable Storyteller Octavia Butler”, entrevista realizada por Cecilia Tan, y publicada en la revista *SOJOURNER* (1999).

oooooooo

(...)

¿Cuales son algunas de las principales influencias por las que decidiste comenzar a escribir ciencia ficción?

Comencé a leer ciencia ficción antes de los doce y a escribirla más o menos en la misma época. Me atraía la ciencia ficción porque era tan amplia. (Allí) era capaz de hacer cualquier cosa y no había muros que te encerraran y no había impedimentos para examinar ningún aspecto de la condición humana. Bueno, escribir era lo que quería hacer, fue lo que siempre quise hacer. Tenía novelas que escribir y las escribí.

Tomado de “Interviewing the Oracle: OCTAVIA BUTLER”, entrevista realizada por Kazembe Balagun para *The Independent* (13 de Enero de 2006).

oooooooo

(...)

¿Que pensás sobre los rótulos de ciencia ficción o ficción especulativa que se asigna a tu obra?

Realmente, no tiene importancia. Una buena historia es una buena historia. Y si lo que estoy escribiendo te toca, te toca sin importar que etiqueta le pongan. Las etiquetas sirven para que sepas donde buscar en la biblioteca, o, como etiqueta de marketing, para saber donde poner un libro en una librería para que el vendedor sepa como venderlo. Tienen muy poco que ver con la escritura real.

¿Notaste que eso intimida a los Afroamericanos, en particular?

No. Creo que las personas ya decidieron que no les gusta la ciencia ficción porque ya decidieron que saben qué es la ciencia ficción. Y tienen una idea muy limitada de lo que es. Yo acostumbraba a decir que la ciencia ficción y los negros son juzgados por sus peores rasgos. Y todavía es, tristemente, bastante cierto. La gente piensa, “Oh, ciencia ficción, *La Guerra de las Galaxias*. No me gusta.” Y no quieren leer lo que escribí porque no les gusta *La Guerra de las Galaxias*. Por otra parte, tenés a los que sí quieren leer lo que escribí porque les gusta *La Guerra de las Galaxias*, y piensan que eso es lo

que hago. En ambos casos se van a ver decepcionados. Eso es lo peor de pensar taquigráficamente. Con demasiada frecuencia, es una excusa para no hacer algo, en lugar de una razón para hacer algo.

No existe ningún tema que no puedas abordar mediante la ciencia ficción. Y probablemente no hay ningún tema que alguien no haya abordado alguna vez. No vas a hallar las fórmulas que encontrarías cuando se trata de un misterio, o incluso un romance. Es un territorio ilimitado. Si vas a escribir ciencia ficción, eso significa que vas a usar la ciencia, y vas a tener que hacerlo con precisión. O al menos especular de una manera que tenga sentido, (...).

Tomado de "Interview with Octavia Butler", entrevista realizada por Joshunda Sanders, y publicada en la revista *In Motion Magazine* el 14 de Marzo de 2004.

oooooooo

(...)

"*Devil Girl From Mars* es la película que me llevó a escribir ciencia ficción, cuando tenía doce años. Ya había estado escribiendo durante dos años. Empecé con historias sobre caballos, porque estaba loca por los caballos, aunque nunca había estado ni cerca de uno. A los once, estaba escribiendo romances, y estoy feliz de poder decir que sabía tan poco sobre romances como sobre caballos. Cuando tenía doce, encontré una gran carpeta de ganchos marrón que alguien había tirado, y estaba mirando una película espantosa en la televisión. (No me permitían ir al cine, porque las películas eran perversas y pecaminosas, pero cuando las pasaban en televisión de algún modo estaban OK.) Era una de esas en las que llega una hermosa marciana a la Tierra y anuncia que todos los hombres de Marte han muerto y necesitan más hombres. Ninguno de los terráqueos quiere ir! Y pensé, 'Dios, puedo escribir una historia mejor que esta.' Y me puse a escribir lo que creía que era ciencia ficción. "

(...)

"He hablado con chicos de secundaria que estaban pensando en convertirse en escritores y me preguntaron '¿En que debería especializarme?', les contesté, 'Historia. Antropología. Algo que les permita conocer a la especie humana un poco más, en lugar de algo que les enseñe como ordenar las palabras.' No se si es un buen consejo o no, pero yo lo siento adecuado. No se empieza escribiendo algo bueno. Se empieza escribiendo basura y *pensando* que es algo bueno, y luego gradualmente vas mejorando. Por eso digo que la característica más valiosa es la persistencia. ¡Es demasiado fácil rendirse!"

Tomado de una entrevista publicada en el número de Junio de 2000 en *Locus Magazine*, Charles N. Brown (Ed).

oooooooo

(...)

¿Te molesta el rótulo de "escritora-afroamericana" (African-American woman writer)?

Es tonto porque me arrincona en un lugar raro. Me arrincona en un lugar tan extraño que mucha gente no quiere mirar lo que hago –ya sea porque piensan que ya saben de que se trata, o porque tienen miedo de lo que puede ser. He ido a entrevistas donde eso era todo de lo que querían hablar. “¿Qué pensas de vos misma como... Cómo definis esto... Cómo defines aquello...” Es muy cansador.

¿Qué pensás, en general, del fenómeno del “-americanismo” con guión (hyphenated-Americanism)?

Las personas tienen el derecho de llamarse a sí mismas como gusten. Eso no me molesta. Lo que me molesta es cuando lo hacen los *otros*.

(...)

¿Por qué empezaste a escribir ciencia ficción, en lugar de otros géneros literarios?

Creo que tiene que ver con lo que dije antes, realmente –tiene que cautivar mi interés. Tempranamente lo que cautivó mi interés fue el *fantasy*. Pero mi reparo con el *fantasy*, y el horror, y géneros relacionados es que a veces los problemas son ilógicos. Tengo la clase de mente que exige que desarrolle las cosas, para ver como funcionarían verdaderamente si fueran reales. Tengo que ser capaz de hacer eso. Así que el *fantasy* estaba bien al principio, y cuando descubrí la ciencia ficción, me puse muy contenta, porque mi primer interés en la ciencia ficción surgió junto con un interés en la astronomía. Eso significaba que podía leer sobre las estrellas y los planetas y todo eso – era muy excitante, aunque eran más aburridos de lo que esperaba. Pensaba que habría marcianos y venusinos y todo eso, y luego empecé a leer y me di cuenta de que... bueno, no. Pero aún así, era más interesante que cualquiera de las cosas con las que tenía que lidiar en mi vida cotidiana. Creo que en parte tiene que ver que era hija única, y mi vida cotidiana era bastante aburrida. Así que trate de encontrar algo más interesante. Por otra parte, estaba muy interesada en el comportamiento de las personas, la danza humana, como parecían moverse unos alrededor de los otros. Quería jugar con eso. La ciencia ficción me permitió hacer ambas cosas. Me dejó incursionar en la ciencia y meter la nariz por todas partes. Nunca hubiera sido una buena científica –mi capacidad de atención era muy corta para eso. Ahora me interesaba la astronomía, y ahora la antropología, y ahora la geología. Era mucho más divertido poder investigar y escribir sobre cualquier cosa que quisiera. Así que, a los trece estaba escribiendo y enviando mis cosas. Nadie me iba a impedir escribir y nadie tuvo que guiarme hacia la ciencia ficción. Fue natural, realmente, que desarrollara ese interés.

¿Qué rol tuvo Harlan Ellison al comienzo de tu carrera?

Harlan fue de gran ayuda porque hizo que mi escritura fuera más publicable. Fue uno de mis maestros. Era profesor en un taller en Los Angeles llamado *Writers Guild of America West Open Door Workshop*, allá por 1969. Y me hizo entrar al taller *Clarion Science Fiction Writers Workshop*. Clarion es un taller para escritores de seis semanas. Cada semana hay una clase de un escritor publicado o un editor diferentes, u ocasionalmente alguna otra persona de ese campo. Cuando fui, era en Clarion, Pennsylvania, de ahí su nombre. Todavía existe, pero ahora se hace en Michigan State University en East Lansing, y hay un otro, el Clarion West, en Seattle.

¿Qué consejo le darías a los aspirantes a escritores?

Conozco mucha gente que se encuentra en el mismo lugar en donde yo estaba años atrás, cuando comenzaba a escribir, preguntándose que hacer para iniciarse como escritores. Y tengo esta pequeña letanía de cosas que pueden hacer. Y la primera es, por supuesto, escribir, todos los días, sin excusas. Es tan fácil encontrar excusas. Hasta los escritores profesionales tienen días cuando preferirían limpiar el baño antes que escribir. La segunda, leer todos los días. Leer vorazmente y omnívoramente, lo que sea que haya dando vueltas. Nunca se sabe que va a cautivarlos. La tercera, para aquellos que aún no lo están haciendo, tomen clases, vale la pena. Talleres o clases – en un taller es donde realmente recibís feedback sobre tu trabajo, no es sólo un lugar adonde vas y estás sentado todo el día. Un taller es un modo de alquilar una audiencia, y asegurarte de que estás comunicando lo que pensás que estás comunicando. Es tan fácil para un joven escritor pensar que ha sido muy claro cuando de hecho no lo fue. Esas son algunas de las sugerencias que les doy a mis jóvenes lectores.

¿La ciencia ficción actual tiene alguna carencia? ¿Algunos temas que no se estén explorando?

Lo que caracteriza a la ciencia ficción es que es un territorio ilimitado. Pero es ilimitado de un modo condicional. El *fantasy* es un territorio ilimitado; lo único que hay que hacer es seguir las reglas que te fijaste. Pero si estás escribiendo sobre ciencia, primero tenés que aprender sobre aquello de lo que vas a escribir. No hay muros más allá de eso. No hay temas que no puedas discutir.

(...)

Tomado de “Interview: Octavia Butler”, entrevista realizada por John C. Snider en 2004, para la revista online *SciFiDimensions*.

Pérdida de palabras: “Los sonidos del habla” de Octavia Butler¹⁴⁹

Maria Holmgren Troy

La regresión afásica ha probado ser un espejo del proceso infantil de adquisición de los sonidos del habla: muestra el desarrollo del niño en orden inverso. (Jakobson & Halle 2002:71)

Ciencia ficción, lingüística y educación pueden parecer incompatibles, como indica el título del artículo de Beverly Friend “Extraña pareja...”, pero en realidad no lo son. Friend (1973:1003) concluye, “Seguramente, con toda la consideración y el interés en el análisis del lenguaje en el mundo real, las especulaciones presentadas por la ciencia ficción son relevantes para la juventud de hoy- un punto de partida válido para el estudio del lenguaje... y de todo el arte y el campo de la comunicación.” Aunque estoy interesada en los aspectos literarios además de en aquellos que propone Friend, como lo evidencia la breve discusión que desarrollaré a continuación del cuento como género, mis pensamientos respecto de usar la ciencia ficción en clase han seguido líneas similares. En consecuencia, comienzo “Un curso de Literatura Moderna a distancia para educadores” con el relato de Octavia Butler “Los sonidos del habla” (1983), que será el punto focal de mi discusión en este artículo. Una de las convenciones más importante de la ciencia ficción y los géneros estrechamente relacionados, como la ficción distópica y el fantástico, es el extrañamiento, como lo ha observado Anne Cranny-Francis (1990:110): “Otro mundo... es construido en el texto y el lector, en el proceso de (re)construir esta figura, está ubicado para ver su propia sociedad desde una perspectiva diferente.” En las escuelas, entonces, la ciencia ficción puede ayudar a desfamiliarizar la vida cotidiana y ofrecer un punto de vista diferente y cierta distancia segura desde la cual encarar problemas que son relevantes para los alumnos y su ambiente. Los relatos de ciencia ficción también tienen frecuentemente un fuerte foco en una o dos ideas, un aspecto que puede ser útil en las discusiones en clase.

“Los sonidos del habla”, un relato de ciencia ficción distópica¹⁵⁰, se centra en un solo tema importante que puede servir fácilmente de punto de partida para la discusión en clase: la comunicación, o más específicamente la falta de comunicación verbal y su relación con la violencia y el desorden social, el colapso social. Ambientado en un futuro cercano en un Los Ángeles con rasgos distópicos, reconocible pero desintegrándose, el cuento no pertenece a la categoría de la ciencia ficción “dura” que incluye naves espaciales y máquinas fantásticas, la tecnología que esta historia investiga es el lenguaje humano, la comunicación humana¹⁵¹. En este relato la mayoría de las personas han perdido su capacidad de hablar y/o escribir, y/o su capacidad de comprender el habla y/o la escritura debido a lo que se describe tentativamente como una enfermedad, que también a matado a mucha gente. En otras palabras, en el cuento de Butler, “las dos funciones del intercambio del habla, la codificación y la

¹⁴⁹ Holmgren Troy, M. , “Loss of Words: Octavia Butler’s “Speech Sounds””. *The Power of Words*. Festschrift in honour of Moira Linnarud. Ed. Solveig Granath, June Miliander and Elisabeth Wennö. Karlstad: Karlstad University, 2005. 73-80. URL: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:594823/FULLTEXT01.pdf>. Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano (Diciembre 2017).

¹⁵⁰ “Las distopías representan una sociedad aparentemente peor que la propia del escritor/lector” (Cranny-Francis 1990:125).

¹⁵¹ Aquí, por supuesto, tenemos una fuerte conexión con la lingüística, ya que este campo “se interesa en el lenguaje en todos sus aspectos –el lenguaje en funcionamiento, la deriva del lenguaje (por ejemplo, el lenguaje como producto histórico), el lenguaje en su estado naciente, y el lenguaje en disolución.” (Jakobson y Halle 2002:69).

decodificación de los mensajes verbales” (Jakobson & Halle 2002:77),¹⁵² está severamente dañada o totalmente destruida. Las consecuencias de esta disfunción del lenguaje son la pérdida de las capacidades intelectuales, los malentendidos constantes, los celos asesinos, la violencia y la disolución de la sociedad.

Butler está bien acompañada al abordar la relación entre la comunicación verbal y la sociedad, porque, como afirma Walter Meyers en *Aliens y lingüistas: el estudio del lenguaje y la ciencia ficción*, hasta en el *Frankenstein* de Mary Shelley (que aún hoy es frecuentemente considerado como la primera novela de ciencia ficción), “vemos un interés en los problemas de comunicación; la comunicación, con el lenguaje como disciplina principal, es centralmente importante para una enorme porción de la ciencia ficción, y crucial para su comprensión.” (Meyers 1980:1). Aparte de su afiliación con otros relatos de ciencia ficción en este aspecto, “Los sonidos del habla” es un excelente ejemplo del género cuento, y voy a señalar algunos rasgos del relato en este contexto antes de continuar con una investigación más exhaustiva de su tema principal.

El relato de Butler comienza in media res: “Hubo problemas a bordo del ómnibus de Washington Boulevard. Rye había esperado que hubiera problemas tarde o temprano durante el viaje” (p.1)¹⁵³. Rye¹⁵⁴ es la protagonista y la narración se limita a su punto de vista, aunque está contada en tercera persona.

El viaje que ha emprendido es un intento desesperado de romper su aislamiento, dado que cree que podría tener algunos parientes vivos en Pasadena, a veinte millas de donde vive en Los Ángeles. Michal Anne Moskow y Britta Olinder (2002:41) señalan que “mientras la novela normalmente sigue el desarrollo de un personaje, el cuento lo presenta al lector en un momento decisivo,” este es el caso en el relato de Butler. Sigue los pensamientos y las acciones de Rye durante unas pocas horas llenas de acción en las cuales ella conoce a un hombre en el momento en que se desatan múltiples peleas en el ómnibus debido a la pérdida de la capacidad de comunicación verbal de los pasajeros; se va con él en su auto, hacen el amor, y lo convence, usando medios de comunicación no verbales, de quedarse con ella; lo pierde cuando es asesinado mientras trataba de ayudar sin éxito a una mujer atacada por un hombre con un cuchillo; y decide hacerse cargo de los dos pequeños hijos de la mujer. Por lo tanto, el cuento de Butler transcurre en un lugar en particular durante un tiempo muy limitado y se centra en un personaje específico¹⁵⁵. Refiriéndose al género cuento en general, Moskow y Olinder (2002:41) sugieren, “Para el cuento uno puede pensar en las unidades clásicas del drama, tiempo, lugar y acción, reemplazándolas posiblemente por la unidad de personaje, de evento y de emoción.”

El tono o emoción distópica de “Los sonidos del habla” está unificado hasta el final del relato, que como muchos cuentos presenta un vuelco o giro inesperado. Como plantean Moskow y Olinder (2002:42) “Mientras la novela raramente termina con una sorpresa total y repentina, de eso se trata precisamente el cuento. El final concentra todo el interés para iluminar el resto de la historia.” En el relato de Butler, Rye se da cuenta

¹⁵² La deficiencia de estas dos funciones también es llamada afasia emisora y receptora (Jakobson & Halle 2002:77).

¹⁵³ Todas las citas de “Los sonidos del habla” corresponden a la traducción de la cátedra, a cargo de Patricia L. Lozano.

¹⁵⁴ Nota de la traductora: en inglés *rye* significa centeno.

¹⁵⁵ El foco en Rye como personaje principal también es significativo respecto de los rasgos distópicos del relato: “Las narrativas distópicas presentan usualmente un miembro del estado distópico como personaje principal. Al describir su vida el texto detalla la naturaleza horrorosa del estado. La estrategia textual de la distopía combina empatía con este personaje principal y reconocimiento de la contemporaneidad de la formación social descrita para producir una crítica de la propia sociedad del escritor/lector” (Cranny-Francis, 1990:125).

de que los dos niños que ha decidido cuidar, como ella, pueden hablar y comprenden el habla. Existe la esperanza de que los niños nacidos después de la enfermedad no tengan el impedimento y puedan ser capaces de funcionar verbalmente e intelectualmente. Las últimas líneas del cuento constituyen el discurso indirecto de Rye: “‘Soy Valerie Rye,’ dijo, saboreando las palabras. ‘Está bien que hablen conmigo’” (p.9). Esta es la primera vez que se usa el pronombre “yo” en el cuento, el cual, como se dijo más arriba, está narrado en tercera persona aunque limitada al punto de vista de Rye. La elección de un narrador en tercera- en lugar de en primera- persona subraya el aislamiento de Rye en un mundo sin habla, dado que en la comunicación verbal el “yo” implica un “tú”.

En estas últimas líneas, el lector también descubre que Rye es en realidad el apellido de la protagonista y que su nombre de pila es Valerie, lo que significa que las menciones a ella como Rye a lo largo de la historia tienen que ver con las limitaciones de la comunicación no verbal. Algunas de estas limitaciones son demostradas en la escena en la cual ella y el hombre que conoce intercambian símbolos de sus nombres en forma de pequeños objetos. El de él es un dije de “piedra negra, lisa, vítrea.” Rye decide llamarlo Obsidiana: “Su nombre podía ser Rock o Peter o Black, pero decidió pensar en él como Obsidiana. Incluso su memoria a veces inútil retendría un nombre como Obsidiana” (p.4). Sin medios verbales de comunicación, no hay forma de saber cual es el nombre del hombre. El objeto de Rye es “un prendedor con la forma de una larga espiga de trigo dorada... era lo más parecido a Rye¹⁵⁶ que ella podría encontrar. Las personas como Obsidiana que no la habían conocido antes probablemente pensaban en ella como Wheat¹⁵⁷. No es que importara. Nunca volvería a oír su nombre otra vez” (p.4). Así que, aunque el intercambio de símbolos de los nombres es un indicio del deseo de una mutua interacción y comunicación, el relato enfatiza las falencias de este método comparado con el uso del lenguaje hablado o escrito y la sensación de pérdida de Rye cuando piensa que nunca escuchará su nombre de nuevo.

Más aún, la referencia a la “memoria a veces inútil” de Rye es uno de los indicios de la historia que indican que Butler modeló la “enfermedad” sobre los síntomas de la afasia. Por ejemplo, “en casos menos severos de afasia los pacientes, como no pueden relatar su pasado debido a la carencia de palabras, y dado que sus relaciones con otros están disminuidas, son propensos a tener solo un vago sentido del tiempo, las personas y los lugares” (Halbwachs 1992:45). Estos rasgos de la afasia son una parte integral de “Los sonidos del habla” y son resaltados, por ejemplo, cuando Obsidiana quiere que Rye le muestre en el mapa hacia dónde quisiera que se dirija con el auto. El relato está narrado con oraciones cortas, simples y en un lenguaje casi totalmente desprovisto de metáforas, lo cual acentúa el tema de los impedimentos del lenguaje. Los únicos casos de símil y metáfora, antes de que Rye les hable a los niños al final de la historia, están conectados con sus pensamientos sobre los niños creciendo sin lenguaje ni memoria, sin un futuro – “Corrían por las calles persiguiéndose y ululando como chimpancés... Eran ahora todo lo que serían siempre” (p.6); niños “que crecerían para convertirse en *chimpancés* pelados” (p.8) y en relación a su desagradable vecino, “el *animal* del otro lado de la calle” (p.7)¹⁵⁸. De este modo, la regresión o incapacidad lingüística convierte a las personas en animales, al menos desde la perspectiva de Rye, y, de manera interesante, este proceso percibido desencadena algunas de las pocas instancias de uso metafórico en “Los sonidos del habla.” En las últimas páginas del cuento, hay dos ejemplos adicionales de metáfora, pero aquí son utilizados en el contexto de una comunicación exitosa, enfatizando el giro del final hacia la esperanza. Cuando la niña a la que Rye ha

¹⁵⁶ Nota de la traductora: *Rye*, por su parte, es el centeno.

¹⁵⁷ Nota de la traductora: *Wheat* significa trigo.

¹⁵⁸ En las tres citas el énfasis es de Holmgren Troy, no del original de Butler.

decidido cuidar habla, “sin saberlo *le hizo un regalo* a Rye” (p.8), y cuando Rye habla está “*saboreando las palabras*” (p. 9)¹⁵⁹. En conjunto, empero, a pesar del estilo realista y la escasez de ejemplos claros de metáfora, el lenguaje del cuento y por extensión el de su protagonista es más afín a la descripción del desorden de contigüidad afásica de Jakobson y Halle, que es más cercano a lo que ellos denominan el polo metafórico, que al desorden de similitud, cercano al polo metonímico. Las oraciones cortas tienden a un “estilo telegráfico” (Jakobson & Halle 2002:86), y Rye no parece tener problemas para producir sinónimos o cuasi-sinónimos, como lo evidencia por ejemplo al elegir llamar al hombre barbudo Obsidiana en lugar de Peter, Rock o Black.

De manera semejante al uso de los objetos como símbolos de los nombres, las imágenes son otro intento de comunicar sin palabras en el relato. El chofer del ómnibus ha “pegado imágenes de viejas revistas de los artículos que aceptaría como pago del pasaje” (p.3) en los costados de su vehículo. “Luego usaría lo que había reunido para alimentar a su familia o comerciar.” (p.3). Las imágenes son, entonces, signos de lo que puede verse como una regresión social a un tipo de sociedad de trueque que no usa dinero. Tiene sentido que el dinero, en la forma en que lo conocemos actualmente, se haya vuelto inútil en un mundo donde la gente no puede hablar, leer y escribir. Lo que es más importante, como ha observado Mary Ritchie Key (1980:7), el uso del dinero y el lenguaje constituyen sistemas sociales similares: “El dinero (o su falta) liga a la gente en el mismo modo en que lo hace el lenguaje.” Por lo tanto, la ausencia de dinero en el relato subraya la pérdida de las palabras, los problemas de comunicación, y la desintegración social, o para usar la expresión de Jakobson y Halle, la pérdida de “un código común” (2002:72).

El colapso de la infraestructura de la sociedad se señala tempranamente en el relato, cuando Rye espera que su viaje de veinte millas, de ida, a Pasadena tomará al menos un día, y la llegada del ómnibus se describe como “inesperada” (p.1): “Los ómnibus eran tan raros e irregulares ahora que la gente los tomaba cuando podía, pase lo que pase” (p. 1). Los autos también son raros “—tan raros como podía causarlo una grave escasez de combustible y de mecánicos con relativamente pocos impedimentos. Los autos que aún funcionaban tenían tantas probabilidades de ser usados como armas como para servir de transporte” (p.2). Por eso cuando Obsidiana, que al comienzo de la historia es mencionado solamente como “el hombre de la barba”, aparece en un Ford azul destartado en la escena en la que el ómnibus se ha detenido a causa de la pelea que ocurre en su interior, Rye se aleja cautelosamente cuando él le hace señas. No se tranquiliza cuando él se quita el abrigo “revelando un uniforme del Departamento de Policía de Los Ángeles completo con garrote y revólver de servicio” (p.2). En esa sociedad en desintegración, “No había más LAPD, ni ninguna organización importante, gubernamental o privada. Había patrullas vecinales e individuos armados. Eso era todo” (p.2). La pérdida de las palabras aparentemente ha conducido no sólo a graves problemas para hallar medios de transporte sino también a la pérdida de las organizaciones sociales. Cuando Obsidiana quiere que Rye se vaya con él en su auto, ella no quiere arriesgarse “a subir a su auto cuando, a pesar de su uniforme, la ley y el orden no eran nada ya —ni siquiera palabras” (p.3). Key (1980:13) afirma que “las señales lingüísticas y no verbales han sido llamadas “mecanismos de control” y “reguladores,” y, en el cuento de Butler, es obvio que la pérdida de los mecanismos de control del lenguaje verbal ha significado la pérdida de la ley y el orden, la pérdida de la regulación y la organización sociales.

¹⁵⁹ En las dos citas el énfasis es de Holmgren Troy, no del original de Butler.

Aunque las señales no verbales juegan un papel importante en “Los sonidos del habla,” se muestra que están severamente limitadas cuando no las acompaña una expresión verbal. Como observa Key (1980:8), “si se utiliza el lenguaje como herramienta... no tanto como información, sino para establecer relaciones, entonces las habilidades verbales se vuelven más importantes para sobrevivir...” En el cuento de Butler, la conexión entre las habilidades verbales, las relaciones humanas, y la supervivencia es puesta en evidencia por la creciente dificultad para establecer relaciones y para sobrevivir debido a la pérdida de los medios verbales de comunicación. Los malentendidos abundan y los individuos con más impedimentos matan a los menos impedidos por celos y frustración.

Sin embargo, Key (1980:4) sugiere que tanto “las expresiones verbales como no verbales son medios para establecer y mantener el contacto o la interacción entre las personas y el ambiente, tanto como de rechazar y romper relaciones”; y el lector puede encontrar muchos ejemplos de diferentes clases de expresiones no verbales en la interacción entre los distintos personajes de “Los sonidos del habla,” muchos de los cuales se usan para rechazar o repeler a otras personas, pero también como modos de hacer contacto con otro ser humano. Por ejemplo, Rye y Obsidiana se las arreglan, con alguna dificultad, para interactuar y establecer una relación empleando medios no verbales de expresión: usan distintos tipos de lenguaje corporal tales como gestos, movimientos oculares, y toques. No obstante, inicialmente, es más como hace los gestos Obsidiana, que lo que quiere decir con sus gestos, lo que despierta el interés de Rye: “Él señaló el ómnibus con la mano izquierda... Su uso de la mano izquierda interesó a Rye más que su pregunta obvia. Las personas zurdas solían tener menos impedimentos, ser más razonables y comprensivas, menos impulsadas por la frustración, la confusión y el enojo” (p. 2). Esta es otra clara indicación de que Butler modeló la “enfermedad” de su relato sobre la afasia. Al discutir las estrategias en las producciones no verbales de individuos con daño cerebral, Brigitte Stemmer e Ives Joannette (1997:97) usan el término afasia “para referirse a impedimentos del lenguaje basados en lesiones en el sistema nervioso central, localizados más comúnmente en el hemisferio izquierdo de los individuos diestros.” Aunque no puede hablar o entender el lenguaje hablado, Obsidiana puede leer y es de hecho más sensible, razonable y comprensivo que la mayoría (o que todos) los demás personajes en “Los sonidos del habla.”

En contraste con la mayoría de la comunicación entre Rye y Obsidiana, en las primeras siete páginas de “Los sonidos del habla,” el lenguaje corporal se usa repetidamente para expresar una gran desaprobación y expresar obscenidades y para advertir a la gente que se mantenga lejos; es una forma de burdo mecanismo de control social y representa una especie de interacción, pero frecuentemente con matices negativos o destructivos. Antes de que empiece la pelea en el ómnibus, los dos jóvenes que la inician han estado envueltos en “un desacuerdo de algún tipo, o, más probablemente, un malentendido” y usan gruñidos y lenguaje corporal para expresar su animosidad: “sus gestos se detuvieron apenas antes de hacer contacto –puñetazos simulados, juegos de manos intimidatorios para remplazar las obscenidades perdidas” (p.1). El lenguaje corporal no solo ocupa el lugar de los insultos perdidos: “La pérdida del lenguaje verbal había engendrado todo un nuevo conjunto de gestos obscenos” (p. 3). Cuando Obsidiana empieza a llamar la atención de Rye fuera del ómnibus indicándole que debería irse con él, uno de los hombres, usando gestos, relaciona a Rye con Obsidiana, la acusa de tener sexo con él y sugiere que “complaciese a los otros hombres presentes – empezando por él” (p.3). Rye hace que deje de acercarse gesticulando una vez, pero teme que las otras personas no la ayuden si trata de violarla. Sin embargo, como Obsidiana, ella lleva un arma para protegerse: “Y en este mundo donde el único lenguaje común posible era el

lenguaje corporal, estar armado era con frecuencia suficiente” (p.3). La idea de Rye de la importancia de estar armada en esta versión futura de la sociedad estadounidense parece estar justificada cuando Obsidiana consigue evitar mezclarse en una pelea física con el desagradecido y desconcertado chofer del ómnibus, cuyo vehículo acaba de salvar de ser destruido por completo: “El revólver del hombre de barba estaba constantemente a la vista. Aparentemente eso fue suficiente para el chofer” (p.3). No obstante, la confianza de los dos personajes principales en las armas como medio de protección y de disuasión es cuestionada más tarde en el cuento. Para empezar, Rye casi le dispara a Obsidiana cuando se da cuenta de que él puede y leer y probablemente escribir. Por un momento, siente un odio y unos celos intensos: “Y a solo unos pocos centímetros de su mano había una pistola cargada.” (p.5). Por ende, el relato de Butler muestra que en una sociedad donde las armas reemplazan la comunicación verbal, nunca hay ninguna garantía de que serán usadas solo para protección, como medio disuasorio.

Aunque Rye no le dispara a Obsidiana, es su propio revólver el que lo mata. Cuando Rye lo toca para hacerle saber que la mujer que trataban de salvar está muerta, Obsidiana le da la espalda al hombre herido que la mató y mira a Rye para ver que quiere. El hombre toma el revólver recién enfundado de Obsidiana y le dispara en la cabeza. La tragedia de la muerte de Obsidiana es entonces una función de la pérdida de los medios de comunicación verbal: puesto que Rye no puede decirle con lenguaje verbal que la mujer está muerta, él tiene que darse vuelta para ver que quiere decirle y eso ocasiona que sea asesinado.

En conclusión, representando la violencia distópica, la miseria, y la pobreza literal y figurativa de un mundo privado de intercambio verbal y finalizando con una esperanza renovada para la comunicación humana, “Los sonidos del habla” de Butler rinde tributo al poder de las palabras. De este modo, el cuento de Butler no solo es una excelente introducción al género cuento; en las clases de lengua también ofrece un punto de partida para una discusión vital sobre el valor de la comunicación verbal.

Referencias

- Butler, Octavia. 1995. “Speech Sounds”. En *Bloodchild and Other Stories*. New York: Four Walls Eight Windows, 89-108.
- Cranny-Francis, Anne. 1990. *Feminist Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Friend, Beverly. 1973. “Strange Bedfellows: Science Fiction, Linguistics & Education”. *English Journal* 62: 998-1003.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Ed. and trans. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Jakobson, Roman and Morris Halle. 2002. *Fundamentals of Language*. Reimpresión de 2da ed. rev.1971. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Key, Mary Ritchie. 1980. “Language and Nonverbal Behavior as Organizers of Social Systems”. En Mary Ritchie Key (ed.), *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*. The Hague: Mouton Publishers, 3-33.
- Meyers, Walter E. 1980. *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*. Athens: University of Georgia Press.
- Moskow, Michal Anne & Britta Olinder. 2002. Introduction. In Michal Anne Moskow & Britta Olinder (eds.), *Criss-Cross Tales: Short Stories from English-Speaking Cultures*. Lund: Studentlitteratur, 11-43.
- Stemmer, Brigitte & Yves Joanette. 1997. Strategies in Verbal Productions of Brain-Damaged Individuals. In Gabriele Kasper & Eric Kellerman (eds.), *Communication Strategies: Psycholinguistic and Sociolinguistic Perspectives*. London: Longman, 96-126.

Escritura femenina en escenarios (post)-apocalípticos. Dos historias de violencia: “El eslabón vulnerable” de Raccoona Sheldon y “Los sonidos del habla” de Octavia Butler

Patricia L. Lozano¹⁶⁰

A pesar de que, para gran parte de la crítica, la ficción (post)-apocalíptica¹⁶¹ se inició con la novela *El último hombre* (1826) de Mary Shelley, durante la mayoría de su desarrollo histórico el género ha sido predominantemente de autoría masculina. Como plantea la crítica Susan Watkins muchas “novelas, películas y programas de TV situados en un futuro apocalíptico se centran en los hombres, hombres tratando de sobrevivir, hombres tratando de proteger a las mujeres, hombres tratando de reconstruir las cosas tal como eran antes, hombres con nostalgia por el mundo antes de que todo cambie” (s/n). Esto no significa que las mujeres no se hayan interesado en el género (post)-apocalíptico. Según una cronología elaborada por la escritora Nicolette Stewart, la contribución femenina al mismo se ha ido incrementando, paralelamente con la creciente participación de las mujeres en el campo de la ciencia ficción. Watkins sostiene sobre las narraciones femeninas (post)-apocalípticas que “Ninguna exhibe nostalgia por el pasado, (...) en todas se trata de aceptar al cambio y la transformación en la palabra escrita, la literatura y la cultura y la sociedad en su totalidad” (s/n) Pero ¿qué es lo que ha llevado a las mujeres a interesarse crecientemente en este género? Y ¿qué caracteriza a las ficciones (post)-apocalípticas femeninas en relación con el paradigma masculino dominante? Para tratar de responder, aunque sea parcialmente, estos interrogantes analizaré los relatos “El eslabón vulnerable” de Raccoona Sheldon y “Los sonidos del habla” de Octavia Butler, desde un marco teórico-crítico feminista y centrándome en la representación de la mujer en contextos de violencia.

La elección del texto de Raccoona Sheldon (uno de los seudónimos de la escritora Alice B Sheldon, siendo el otro James Tiptree Jr.) responde a que su relato, “El eslabón vulnerable” (1977)¹⁶² es un hito importante en la historia de la narrativa (post)-apocalíptica femenina en la ciencia ficción estadounidense¹⁶³. El texto de Sheldon es pionero en el tratamiento del tema de la violencia de género, en un contexto en que la mayoría de las obras de las escritoras que la precedieron escribieron historias con protagonistas masculinos, en escenarios cuyo eje central era la guerra, el desastre

¹⁶⁰ *Ágora UNLaR*, Vol.4 núm. 9, 2019 pp. 238-245.

¹⁶¹ El uso del paréntesis con el prefijo “post” responde a que en gran parte de la bibliografía crítica especializada las narraciones apocalípticas (centradas en momentos de colapso de la civilización) y post-apocalípticas (enfocadas en las secuelas de esos momentos de colapso) no suelen ser tratadas por separado. Se trata de una decisión metodológica que facilita el estudio de numerosas obras difíciles de ubicar claramente en uno u otro subgénero, y que resulta provechosa en el contexto de una exposición obligada a una extensión limitada como es esta ponencia.

¹⁶² Título original “The Screwfly Solution”, publicado por primera vez en *Analog Science Fiction/Science Fact* en Junio de 1977. El texto recibió en 1978 el premio Nebula en la categoría Novelette (relatos de entre 7,500 y 17,500 palabras).

¹⁶³ Más allá de esta cuestión particular Sheldon/Tiptree Jr. es una autora ineludible para cualquier intento de dar cuenta de la historia de la escritura feminista de ciencia ficción. Como dice David Higgins: “Tiptree won praise for combining strong characterizations of women alongside “manly” Hemingway-style prose before “he” was revealed to be Alice Sheldon (a retired psychologist and former CIA officer) in 1977. The fact that Sheldon had been accepted as a male SF writer exploded stereotypes of the work done by female writers. Tiptree died in 1987, and in 1991, Pat Murphy created the James Tiptree Jr. Award to recognize work that reimagines stereotypical gender roles and explores SF’s potential to challenge social and sexual norms. (p.78). Ver Higgins, D. M., “Science Fiction, 1960–2005: Novels and Short Fiction”. En: *Women in Science Fiction and Fantasy. Vol I: Overviews*. (Ed.) Reid, Robin Anne. Wesport, Greenwood Press, 2009, 380 pp.

tecnológico, el retroceso de la humanidad a un estadio de salvajismo o el planeta devastado por la radiación, tópicos tradicionalmente preferidos por los autores del sexo opuesto. Sheldon narra una historia donde las mujeres están siendo exterminadas masivamente por hombres enrolados en cultos milenaristas. Y utiliza para referirse a esas matanzas un concepto que apenas había aparecido en el horizonte del movimiento feminista: femicidio¹⁶⁴. De hecho, Sheldon da cuenta de la novedad del término con un comentario explícito de su protagonista femenina: “En la U.N. alguien propuso una convención sobre –no podrás creerlo- los *femicidas*. Parece una marca de desodorante.”¹⁶⁵ (p.6)

El cuento postula que existe “(una) estrecha vinculación entre la expresión conductual de la agresión/predación y la reproducción sexual en el varón” (p.82) de la especie humana¹⁶⁶. Ese vínculo es “el eslabón vulnerable en la cadena conductual” (p.74) aprovechado por una avanzada de seres extraterrestres para despoblar la Tierra sin esfuerzo. Se presume que estos han liberado una sustancia virósica o enzimática en la atmósfera y que esta ha ocasionado una disfunción que impediría que los hombres pasen del primer impulso sexual agresivo a una conducta copulatoria normal, destruyendo en cambio a su objeto de deseo. Sheldon parte de esta premisa para poner en evidencia componentes fundamentales de la violencia contra las mujeres tal como la conocemos en el mundo real. En primer lugar, el ataque a las mujeres es justificado desde los cultos milenaristas alegando que el hombre debe librarse de “su parte animal, que es la mujer”, “debe purificarse y mostrarle a Dios un mundo limpio” y entonces Dios le mostrara una manera de reproducirse sin mujeres, “(una) manera nueva, limpia y verdadera” (p.76). Es posible relacionar esta idea con algunos de los análisis respecto de los mitos patriarcales que hace Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Beauvoir plantea que el hombre reniega de su condición carnal, en especial en lo que hace a la sexualidad, porque querría ser “una pura Idea, como el Uno, el Todo, el Espíritu absoluto; y se halla encerrado en un cuerpo”; el hombre -agrega- “se horroriza de haber sido engendrado; desearía renegar de sus ataduras animales” y es la mujer la que “le aprisiona en el barro de la tierra” (1987:74).

Otro de los aspectos por los que Sheldon está a la vanguardia de la ciencia ficción feminista es su concepción de la violencia de género como un fenómeno que afecta a individuos de ambos sexos. En el cuento se establece que los varones son víctimas, ya que no solo son pocas las mujeres que logran huir de las áreas afectadas sino que “Tampoco muchos niños, ni siquiera varones” (p.77); además cuando Alan, el protagonista masculino, encuentra el cadáver violado de un hombre en el baño de un aeropuerto reflexiona: “Desde luego. Cualquier impulso sexual. Muchachos, hombres también.” (p. 83). De este modo, Sheldon pone en primer plano algo que la ONU Mujeres dejó establecido muchos años después, que la violencia de género está

¹⁶⁴ La primera en usar públicamente el término femicidio fue la psicóloga social sudafricana Diana Russell, durante el primer encuentro internacional del *Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres*, en Bruselas en el año 1976. Russell adoptó esta palabra luego de enterarse en 1974 que la escritora estadounidense Carol Orlock tenía el proyecto de publicar un libro titulado *Femicidio*, texto que nunca vio la luz. Ver: Russell, D. “The Origin And Importance Of The Term Femicide”, Diciembre de 2011 (http://www.dianarussell.com/origin_of_femicide.html, accedido el 31/10/18), Kaye, J. Femicide”, *Violence de masse et Résistance,- Réseau de recherche*, 3 de noviembre de 2007 (<https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/femicide>, accedido el 31/10/18).

¹⁶⁵ Carlos Gardini traduce “femicidas” para preservar el sentido de la comparación en español, ya que evocaría expresiones como “germicida”, “espermicida” o “insecticida”; pero Sheldon utiliza la palabra “femicidio” (“femicide”) en el original inglés.

¹⁶⁶ También en otros primates superiores como gorilas y chimpancés, y en otras especies de mamíferos, por ejemplo, los gatos domésticos.

“dirigida contra cualquier persona que no respete los roles que una sociedad determinada le impone a hombres y mujeres, razón por la cual también hombres y niños pueden ser víctimas de la violencia de género, especialmente de la violencia sexual.” (2013:2).¹⁶⁷ De todos modos en el cuento el énfasis está puesto en las víctimas femeninas, que son masivas hasta tal punto que aparecen numerosas redes de pesca “algunas de más de un kilómetro de longitud” (p. 80) cargadas de cadáveres femeninos en Florida, el Golfo, la costa del Pacífico e incluso Japón¹⁶⁸. Sheldon pone asimismo en evidencia los prejuicios que rodean a la violencia sexual contra las mujeres, por ejemplo la idea de que cierto tipo de vestimenta puede provocar ataques sexuales. En el aeropuerto Alan nota que los “jeans claros y ceñidos”, “las asombrosas extensiones de piel recién bronceada, las telas brillantes que apenas ocultaban las curvas de los senos y las caderas” han sido reemplazados por “abrigos poco sentadores”, “faldas enormes y anónimas”, “ponchos con capucha” y “pantalones abolsados” de “colores opacos”; y comprende que las mujeres “Están asustadas (...) temen llamar la atención” (p. 78).

El relato presenta también una mirada autocrítica respecto de la capacidad de las mujeres de identificarse como colectivo. Aunque se muestran cada vez más solidarias entre sí¹⁶⁹, el precio que pagan por su conciencia de género es altísimo. Como le escribe Anne a Barney: “¿Sabes que antes nunca dije “somos” refiriéndome a las mujeres? “Somos” era siempre para Alan y yo, y Amy desde luego. La matanza selectiva estimula la identificación grupal...” (p. 84) Y en el final prevalece una mirada pesimista. Después de que Alan, a pesar de advertir su propia incapacidad de controlarse y pedirles que no contacten con él, termina matando a la hija, Anne huye a una zona boscosa disfrazada de hombre. Allí con el comienzo de la temporada de caza, se encuentra cada vez más acorralada y decide suicidarse, “morir dignamente” (p.85) no sin antes confirmar que las matanzas de mujeres han sido causadas por la intervención de seres extraterrestres. Anne llega a esa conclusión porque ha visto a un ser extraño, “grande y centelleante”, y en su opinión no se trata de un ángel, como pensaban los miembros de los cultos, sino de “un agente de bienes raíces” (p. 85). Los invasores han empleado el mismo método que Alan y Barney usaban para deshacerse de las plagas de insectos, llevando a la humanidad a exterminarse a sí misma. “Tal como hicimos con la mosca” -

¹⁶⁷ Es interesante que el único personaje masculino no afectado por los impulsos violentos contra las mujeres es Barney, un científico amigo de los protagonistas que, aunque no explícitamente caracterizado, podría ser leído como homosexual. Cuando Anne le agradece por haberla disfrazado de hombre para que pueda escapar, dice: “Barney, nunca creí que fueran ciertas esas palabras horribles que dijiste sobre ti. Siempre fuiste el querido Barney” (p.84), lo cual puede sugerir la repetición por parte de Barney de expresiones despectivas e insultantes que ha oído sobre su sexualidad. El personaje tiene además rasgos que suelen asociarse con lo femenino: es tímido y dulce. La adaptación fílmica del cuento hecha en 2006 por Joe Dante y Sam Hamm para la serie de TV *Masters of Horror* presenta a Barney como gay. Otra interpretación posible de porqué Barney no se veía afectado es su edad. Es “viejo” y tal vez la disminución de sus deseos sexuales lo vuelve inmune. Esta otra hipótesis es avalada por la presencia de un personaje secundario, un anciano que le vende provisiones a Anne cuando se refugia en los bosques y aunque parece darse cuenta de que es una mujer disfrazada, se muestra protector con ella.

¹⁶⁸ La Zona de Convergencia, desde donde comienzan a extenderse las matanzas coincide con las latitudes de los 30 Norte y Sur y contiene localidades como Sao Paulo, Phoenix, San Diego, Shanghai, New Delhi, Tripoli, Brisbane, Johannesburg and Lubbock, Texas, a las que según Barney hay que sumarle Osaka, Alice Springs, Australia, y Libya. A medida que el relato avanza también lo hace la violencia que se disemina hacia norte y sur, hasta que se presume que terminará afectando todo el planeta.

¹⁶⁹ Desde el comienzo se forman “comités pro salvación de las mujeres” (p. 77); y varios grupos femeninos que cuentan con miles de integrantes realizan una “manifestación sin permiso frente a la Casa Blanca” (p. 80); y tres mujeres roban un avión de la Fuerza Aérea y bombardean Dallas. En el aeropuerto, Alan observa “una muchacha solitaria que se apuraba para alcanzar a otras, aparentemente extrañas. La aceptaron en silencio.” (p. 78)

dice Anne- “Elegir el eslabón vulnerable” y “esperar a que nosotros hagamos el trabajo por ellos.” (p. 85)

Por su parte “Los sonidos del habla” (1983) de Octavia Butler, constituye otro hito importante en el desarrollo de la ciencia ficción (post)-apocalíptica femenina en tanto representa una tendencia del género iniciada a fines del siglo XX, que según Mary Hughes Patrick introduce un nuevo tipo de heroínas que fusionan los rasgos de creadoras y destructoras, “mujeres que no acatan pasivamente respecto de la voluntad del hombre, que crean vida no solo con sus cuerpos, sino también con sus palabras,” (p.5)¹⁷⁰. Rye, la protagonista de Butler, encarna estas características a la perfección. El don de la palabra es parte de la identidad de Rye, que era profesora de historia y escritora freelance en el pasado; y en este mundo devastado por una enfermedad que ha dejado a la mayoría de la población físicamente imposibilitada de hablar, leer y escribir, y donde la comunicación fallida engendra violencia, su capacidad de hablar es la llave que abre la puerta de un futuro posible. Porque al final del cuento Rye se encuentra frente a dos niños muy pequeños que, sorprendentemente, hablan y debe decidir si llevarlos con ella o abandonarlos. En su decisión de ayudarlos son factores clave la esperanza que representan los niños y su propia capacidad para mantener viva esa esperanza: “Ella había sido una maestra. Una buena. Había sido una protectora, también, aunque solo de sí misma. Se había mantenido viva cuando no había razón para vivir. Si la enfermedad dejaba a estos niños tranquilos, ella podía mantenerlos con vida” (p.12).

Butler contribuye a visibilizar la vulnerabilidad de las mujeres en contextos de violencia, y, como en el texto de Sheldon, aunque ellas no son las únicas víctimas¹⁷¹, los hombres sí son los únicos victimarios. Rye teme ser violada después de la pelea en el ómnibus que inicia el relato, cuando uno de los pasajeros la acosa porque ella contribuye a poner fin a la disputa:

El hombre, con total simplicidad, la había acusado de tener sexo con el hombre de barba y había sugerido que complaciese a los otros hombres presentes – empezando por él. Rye lo miró desalentada. La gente bien podría quedarse parada y mirando sin hacer nada si trataba de violarla. También mirarían sin hacer nada si ella le disparaba. (p.4).

Y la violencia contra las mujeres no se limita a lo sexual, además hay casos de explotación económica como lo demuestra la descripción de que hace Rye del hombre

¹⁷⁰ Hughes Patrick ejemplifica su postura con las novelas *Parable of a Sower* (1993) y *Parable of Talents* (1998) de Octavia Butler, *Brown Girl in the Ring* (1998) de Nalo Hopkinson, *Mara and Dann: An Adventure* (1999) de Doris Lessing, *Who Fears Death* (2010) de Nnedi Okorafor, y las trilogías *The Hunger Games* (2008-2010) de Suzanne Collins y *Divergent* (2011-2013) de Veronica Roth.

¹⁷¹ Los ancianos y los niños de ambos sexos también se ven afectados por la violencia, tal como lo muestra el siguiente ejemplo: “Rye atajó a una anciana que de otro modo se hubiera caído, levantó a dos niños pequeños que corrían peligro de ser derribados y aplastados. Podía ver al hombre de la barba ayudando a la gente en la puerta delantera. Ella sostuvo a un anciano flaco empujado por los que peleaban.” (p.3)

que vive frente a su casa: “Tenía ya dos mujeres –cada una se ocupaba de uno de sus grandes jardines. Lo toleraban a cambio de su protección. Él había dejado bien en claro que quería que Rye se convirtiera en su tercera mujer.” (p. 5) Pero Rye, a diferencia de la protagonista de Sheldon, es capaz de defenderse: “nunca andaba desarmada. Y en este mundo donde el único lenguaje común posible era el lenguaje corporal, estar armado era con frecuencia suficiente.” (p. 3)

En el relato de Butler “el conocimiento y la percepción son instintos valiosos” (p.2), como afirma Hughes Patrick sobre los más recientes ejemplos del género. Rye es una mujer eficiente, capaz de capitalizar sus conocimientos, experiencia y sentido común para sobrevivir. Ha rescatado comida de la basura, cultivado alimentos y preparado conservas, y es capaz de leer las situaciones de peligro y tomar los recaudos necesarios, como cuando se baja del ómnibus al desatarse la pelea y decide “esperar hasta que los problemas terminaran y volver a subir, pero si iba a haber un tiroteo, quería tener la protección de un árbol.” (p.2) Asimismo confía en sus instintos, y no se equivoca. Cuando acepta irse con Obsidiana, el hombre vestido de policía que será su compañero temporario, lo hace basándose en lo que interpreta como un gesto de buena voluntad de parte de él: “Se había quitado el revolver de servicio, con cartuchera y todo. Volvió a hacerle señas, con las manos vacías. Sin duda su arma estaba en el auto y era fácil de alcanzar, pero que se la quitara la había impresionado.” (p. 5) Esto hace que intuya que no es una mala persona sino que, como ella, “Tal vez únicamente estaba solo.” (p.5) Rye no se equivoca, y su decisión le aporta uno de los pocos momentos reconfortantes en medio del desastre. Porque a diferencia del texto de Sheldon donde el sexo funciona siempre como disparador de la violencia, aquí también puede ser el vehículo de un contacto reparador que la aleja de pensamientos suicidas: “El podía darle olvido y placer. Hasta ahora, nada había podido lograr eso. Hasta ahora, cada día la había acercado más al momento en que haría eso que había querido evitar hacer al marcharse de su casa: meterse la pistola en la boca y apretar el gatillo.” (p. 8)

Los relatos de Sheldon y Butler participan del rasgo central de la narrativa (post)-apocalíptica femenina contemporánea tal como la define Watkins: la exploración de “la fundamental relación entre el género y el modo en que imaginamos el fin del mundo tal como lo conocemos.” (2012:119). Sheldon abre camino a la concientización respecto de la violencia de género, y en especial a la violencia dirigida contra las mujeres en un escenario apocalíptico sombrío que la vincula con la tradición de las distopías clásicas por el sesgo intensamente pesimista de su conclusión y por su intención admonitoria. Este tipo de utopía es en palabras de Raffaella Baccolini “un género oscuro, depresivo sin espacio para la esperanza dentro del relato, solo fuera de la narración: solo considerando la distopía como una advertencia los lectores tenemos la esperanza de escapar de un futuro semejante.” (citada en Pigmans, 2018;22).” El texto de Butler en cambio, es representativo del giro hacia lo que se conoce como “utopía crítica”, una tendencia surgida a fines de los años 80 de la mano de autoras como Le Guin, Charnas, Piercy, Cadigan y la propia Butler; tendencia que reintroduce la esperanza y el impulso utópico hacia el cambio “en” los textos. Juntos estos relatos combinan la potencia de una terrible advertencia sobre las consecuencias de la inacción frente a la violencia de género, y una visión de la capacidad de las mujeres de sobrevivir a la violencia y amadrinar a los posibles fundadores de un mundo mejor. Y así Sheldon y Butler cumplen con uno de los objetivos principales de la ciencia ficción feminista, ser una herramienta de la transformación social y cultural que como afirma Veronica Hollinger “es la meta de la empresa política feminista” (2003:128)

Bibliografía:

Literatura Norteamericana

- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1987, 417 pp.
- Butler, Octavia, "Speech Sounds". *Bloodchild and other stories*. (Kindle Edition). New York, Open Road, 2012. Traducción propia.
- Hollinger, Veronica. "Feminist theory and science fiction". En: James, E. y F. Mendlesohn (Eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 125-136.
- Hughes Patrick, Mary M. *Creator/Destroyer: The Function of the Heroine in Post-Apocalyptic Feminist Speculative Fiction*. Doctoral Dissertation. University of Louisiana, Lafayette, 2017, 198 pp. Web
- ONU Mujeres, *Elementos esenciales de planificación para la eliminación Contra la violencia de mujeres y niñas*. Junio 2013, 114 pp. Web
- Pigmans, Eva. *The Feminist Dystopia: A Literary (Sub)genre?* MA Thesis Literary Studies
- Sheldon, Raccoona, "El eslabón vulnerable". *El Péndulo*, n.º 6, Segunda Época, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, Enero 1982, pp. 73-85. Traducción de Carlos Gardini.
- Stewart, Nicolette, "All the apocalypses: a chronology of apocalyptic fiction". *Book Punks*, January 2, 2015. Web
- Watkins, Susan, "Dystopia, Apocalypse and Contemporary Women's Writing by Susan atkins" Interview by Fiona Gell. *The Big Bookend*, 8 de Marzo 2018. Web
- Watkins, Susan, "Future Shock: Rewriting the Apocalypse in Contemporary Women's Fiction" *Literature Interpretation Theory*, 23:119-137, 2012.

Lecturas feministas

Al igual que muchos proyectos teóricos, el pensamiento feminista ha generado a lo largo del tiempo una gran variedad de modelos conceptuales que implican estrategias de lecturas particulares y que abarcan perspectivas diversas y a veces conflictivas. Una de las propuestas críticas de construcción de género más interesantes de los últimos tiempos ha sido la desarrollada por las feministas *queer* como Teresa de Lauretis y Judith Butler. Otro modelo crítico de particular interés en el contexto de la ciencia ficción ha sido desarrollado por Donna Haraway y N. Katherine Hayles, quienes analizan el modo en que el desarrollo de la ciencia y la tecnología contemporáneas configura la vida de las mujeres. Sin embargo, más allá de las diferencias que puedan encontrarse entre las diversas autoras, todas las teorías feministas tienen como común denominador la oposición a las auto-representaciones del texto cultural “masculinista” que tradicionalmente se ha ofrecido a sí mismo como la expresión universal de una “naturaleza humana” homogénea. Como la historia ha demostrado desde el Iluminismo, el sujeto de esa naturaleza humana pretendidamente universal ha sido blanco, masculino y de clase media. En las narrativas de este sujeto, las mujeres han ocupado generalmente el rol del “otro” (cuerpos emocionales frente a la mente racional masculina, naturaleza frente a cultura) y sólo en raras ocasiones las mujeres han sido representadas como sujetos de su propio derecho.

A diferencia de otras posiciones teóricas, la teoría feminista se ha desarrollado como parte de un proyecto conscientemente político. El feminismo ha trabajado para alcanzar justicia social para las mujeres, se ha propuesto volver obsoleto el orden patriarcal cuya hegemonía ha generado desigualdad y opresión para la mujer en tanto “otro” del hombre. La lectura feminista no es simplemente una lectura *sobre* las mujeres, es una lectura *para* las mujeres. En algunos casos, la lectura feminista puede estar en mayor o menor consonancia con los propios énfasis e intereses manifiestos de un texto. En otros casos, sin embargo, la lectura feminista es lo que Judith Fetterley ha denominado “una lectura que resiste”, una lectura que activa en un texto elementos que pueden no ser dominantes ni deliberados.

Utopía y desfamiliarización

Si bien las revoluciones feministas norteamericanas y europeas de las décadas de 1960 y 1970 tuvieron un impacto significativo en el campo de la ciencia ficción, esto no significa que las mujeres no estuvieran activamente implicadas como lectoras, escritoras y fans durante los años que precedieron a estos levantamientos. Muchos lectores localizan el origen de la ciencia ficción en *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), un texto que se presta a fuertes interpretaciones feministas. La obra de escritoras populares como Leslie F. Stone, Francis Stevens, C. L. Moore, Naomi Mitchison, Leigh Brackett, E. Mayne Hull, Andre Norton y Marion Zimmer Bradley durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 ayudaron a establecer una tradición que brindó el ímpetu necesario para la

¹⁷² Edward James and Farah Mendlesohn (Ed.) *The Cambridge Companion to Science Fiction*, “Chapter 8”. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2003. Traducción y síntesis para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Andrea Krikun.

explosión de la escritura de mujeres en la década de 1970. Durante este período, varias autoras feministas reinventaron el género de la ficción utópica y produjeron clásicos como *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy, 'Houston, Houston, Do You Read?' (1976) de James Tiptree, Jr, y las dos primeras novelas de Suzy McKee, *Walk to the End of the World* (1974) y *Motherlines* (1978).

Al igual que sucede con las lecturas propuestas por las teorías feministas, la ciencia ficción feminista no es simplemente ciencia ficción sobre mujeres, es ciencia ficción escrita en base a los intereses de las mujeres, más allá de la diversidad de modos en que esos intereses puedan ser definidos por escritoras individuales. Así, la ciencia ficción es una poderosa herramienta para los proyectos ficcionales feministas que constituyen los primeros pasos necesarios para emprender la transformación social y cultural que es la meta de la empresa política feminista.

Como Joanna Russ señala en su ensayo dedicado a las utopías feministas, estas utopías no son la encarnación de valores humanos universales sino que son reacciones, suministran en la ficción aquellas carencias que los autores consideran que la sociedad o las mujeres padecen en determinados momentos. Los valores positivos subrayados en las historias pueden revelarnos lo que para esos autores es incorrecto en su propia sociedad. A medida que los modelos teóricos feministas –construcciones abstractas del sujeto, de la representación, de la diferencia sexual- se encarnan en los mundos particulares de la ciencia ficción, ésta articula y explora esos modelos a través de sus experimentos narrativos y, a través de la relación dialéctica entre abstracción y concretización, la teoría feminista continua influenciando el desarrollo de los nuevos mundos y de los nuevos futuros propuestos por el género. Las historias resultantes no son simplemente “espejos” de determinados argumentos teóricos sino que más bien incorporan esos argumentos a las vidas y las acciones de sujetos humanos imaginados, sometiéndolos a una detallada examinación ficcional. En términos de Le Guin, esas historias son experimentos del pensamiento cuyo propósito no es predecir el futuro sino describir la realidad, el mundo presente.

La teoría feminista le responde a las representaciones hegemónicas de una cultura patriarcal que no reconoce a sus “otros”. Como otros discursos críticos, trabaja para crear una distancia crítica entre el observador y lo observado, para desfamiliarizar ciertos aspectos de la vida humana cotidiana dados por hecho, desnaturalizando situaciones de desigualdad y/o opresión históricas que pueden aparecer como inevitables para nosotros, si es que acaso las percibimos. El concepto de desfamiliarización, por supuesto, ha estado largamente asociado con la ciencia ficción.

El relato “Bloodchild” (1984), de Octavia Butler, presenta una desfamiliarización ficcional de la reproducción humana que es tan escalofriante a su manera como la descripción que realiza Mary Shelley de la creación de vida artificial. Gan, el protagonista de Butler, es un joven perteneciente a un grupo de humanos que ha logrado escapar de la esclavitud en la Tierra sólo para encontrar un encarcelamiento más complejo entre los aliens conocidos como Tlic. Conducido tanto por el profundo afecto que siente por el alien T’Gatoi como por su inferioridad de condiciones en tanto miembro perteneciente a la especie humana, Gan accede a incubar al hijo de T’Gatoi en su propio cuerpo. La experiencia del “dar a luz” no sólo es dolorosa físicamente sino que también es potencialmente fatal. Como muchos humanos antes que él, Gan entrega su cuerpo físico a las necesidades del sistema alienígena de reproducción en parte para salvaguardar la limitada libertad de su familia en la Reserva. En los términos de la brillante exploración que hace Butler de la conflictiva naturaleza de las experiencias reproductivas de las mujeres, Gan se ve a sí mismo como un participante activo de una especie de nacimiento pero también se percibe como un simple cuerpo receptor.

En “Bloodchild”, una experiencia física “natural” que virtualmente define lo que significa “ser mujer” es desfamiliarizada al ser asignada a un personaje masculino y al hallarse imbuida en un contexto de extrañamiento que politiza una de las experiencias humanas más naturales. Como sucede en el caso de muchas historias de ciencia ficción escritas por mujeres, “Bloodchild” socava nuestra tendencia a naturalizar ciertos aspectos de la naturaleza y la experiencia humana como “esencialmente femeninos” o como “esencialmente masculinos”, se resiste a cualquier vinculación demasiado facilista del cuerpo sexuado con los comportamientos de género culturalmente determinados que son impuestos a ese cuerpo. “Bloodchild” sugiere, en términos ficcionales, el reconocimiento teórico de que el género no es un cuerpo sino una posición.

En tanto una de las pocas escritoras de ciencia ficción de raza negra, Butler también presenta en su relato una interacción muy compleja entre aliens y humanos que dramatiza cómo nuestras experiencias de sexo y de género están inextricablemente interseccionadas por nuestras experiencias de raza. En “Bloodchild” aliens y humanos desarrollan una relación perturbadoramente simbiótica –los humanos necesitan la protección de sus patrones alienígenas en la Reserva y los aliens necesitan cuerpos humanos para incubar sus crías- pero, como muy a menudo sucede en las relaciones del mundo real marcadas por el género y la raza, las líneas del poder tienden a correr todas hacia el mismo lado. En el arco narrativo de las ficciones de Butler los personajes humanos en situaciones opresivas deben desplegar cualquier control limitado que esté a su alcance, comprometiéndose lo necesario para poder sobrevivir.

Otro tipo de desfamiliarización tiene lugar en *Bone Dance* (1991) de Emma Bull, una revisión feminista del cyberpunk de la década de 1980. Subtitulada ‘A Fantasy for Technophiles’, la novela se ubica en un futuro post-apocalíptico cuyas tonalidades y texturas hard-boiled le deben mucho a la representación del futuro construida por William Gibson en su novela cyberpunk *Neuromancer* (1984). El protagonista de Bull, Sparrow, es un comerciante que se gana la vida recolectando, reparando y vendiendo productos tecnológicos pre-apocalípticos, mientras que la voz narrativa de la novela es tan *noir* como la de cualquier novela cyberpunk previa. Sin embargo, en contraste con el realismo extrapolativo de *Neuromancer*, los sucesos narrados en *Bone Dance* se despliegan sobre un fondo de lecturas de Tarot, y el vudú es un sistema de creencias consensual que funciona efectivamente en el mundo material. La indeterminación genérica de la novela tiene su paralelo en la indeterminación genérica del protagonista de Bull, quien es percibido por los demás personajes a veces como hombre y otras veces como mujer. Como le señala un personaje a Sparrow: ‘You do a chameleon thing – that makes you seem female when you’re with a woman, and male when you’re with a man.’ (Emma Bull, *Bone Dance* (New York: Ace, 1991), p. 143).

Sparrow es un *cheval* genéticamente diseñado para ser manejado por los Horsmen, también productos de diseño de la tecnología militar del particular futuro que presenta el texto. Como tal, es un cuerpo neutral, un cuerpo que puede parecer tanto femenino como masculino, y que es al mismo tiempo “natural” y “tecnológico”. En tanto *cheval* que ha desarrollado una conciencia independiente, Sparrow es también uno de los numerosos monstruos imaginados por la ciencia ficción escrita por mujeres. Se trata de una figura que escapa a las etiquetas, una figura que desestabiliza las expectativas y que sugiere nuevas formas de concebir al sujeto. Así como *Bone Dance*, novela que combina la ciencia ficción “hard” con el *fantasy*, es un texto anómalo debido al juego que lleva a cabo con las convenciones genéricas, Sparrow es un ser anómalo debido a la construcción que Bull realiza de un sujeto multi-genérico. Influenciada por las ideas posmodernas del sujeto múltiple y contradictorio, Bull construye a Sparrow como un sujeto que es simultáneamente femenino y masculino, un sujeto cuya identidad depende

más de los preconceptos de los observadores –incluyendo, por supuesto, a los lectores de la novela- que de cualquier aspecto físico concreto. *Bone Dance* es un buen ejemplo de como el discurso ficcional de la ciencia ficción puede literaturizar, sin las limitaciones genéricas del realismo, algunas de las complejas metáforas teóricas sobre el sujeto sugeridas por la teoría feminista contemporánea, extendiendo, de esta manera, el proyecto de la desfamiliarización feminista desde la abstracción del discurso teórico hacia el envolvente placer de la ficción de género.

Violencia y género en los cuentos de Dashiell Hammett¹⁷³

Maysaa Jaber¹⁷⁴

Introducción

En 2011, *Strand Magazine* publicó un relato previamente desconocido de Dashiell Hammett. El cuento, titulado “Así que le disparé,” es una de las quince historias descubiertas por el editor del *Strand*, Andrew Gulli en el Centro Harry Ransom de la Universidad de Texas. i Este descubrimiento ha atraído más la atención sobre Hammett, no solo hacia sus logros como escritor de misterio, sino específicamente hacia sus cuentos como un medio apropiado para el género de ficción policial dura que él ha creado.

Ficción policial dura es un término usado para designar la escritura policial que se desarrolló en el período de entreguerras de las décadas de 1920 y 1930, que maduró completamente en los años cuarenta en Estados Unidos. Se puede decir que la Ficción policial dura emergió del torbellino generado por la Prohibición, la Depresión y las dos guerras mundiales. Expresando preocupaciones culturales de la sociedad estadounidense y a nivel más general ocupándose de (y frecuentemente desafiando) las estructuras y pautas de las realidades culturales en lo concerniente a género, raza y clase, ii la ficción policial dura provee un oscuro retrato de lo que Raymond Chandler (un contemporáneo de Hammett y otro renombrado escritor del género) describe como “un mundo descarriado [donde] la ley era algo manipulable para obtener dinero y poder. Las calles eran oscuras por algo más que la noche” (1964: 7). En contraste la ficción policial británica, en la cual el detective es el principal proveedor de soluciones, la ficción policial dura cambia la fórmula de la raciocinación, la solución del misterio y la obtención de justicia, a un retrato sombrío de las “calles malignas” donde el detective “duro” lucha (con distintos grados de éxito) para protegerse de las amenazas presentadas por las mujeres atractivas y peligrosas. iii

Hammett comenzó su carrera literaria como escritor de cuentos. Sus relatos, que aparecieron primero en la revista *Black Mask* en los tempranos años 20, iv señalan el cambio mencionado más arriba desde la historia policial clásica donde el detective es el principal proveedor de soluciones y los hechos suceden en mansiones y salas de estar de la clase media suburbana, como, por ejemplo las historias de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, hacia un espacio urbano en unos Estados Unidos donde el crimen y la corrupción son predominantes. Hammett escribió un gran número de cuentos a lo largo de su carrera y solo cinco novelas. V Algunas de esas novelas (por ejemplo, *Cosecha Roja* y *La maldición Dain*) fueron publicadas por entregas en *Black Mask* antes de ser publicadas como novelas. Pero aún con el éxito de sus novelas, Hammett continuó publicando cuentos hasta que dejó de escribir por completo en 1934. vi Este artículo procura examinar cómo el uso del cuento que hace Hammett se interconecta con el diseño del género en su obra, por un lado, y con la representación de la violencia por el otro. Se argumenta aquí que aunque Hammett es conocido como el autor de *El halcón maltés* (1930) y *La llave de cristal* (1931), sus cuentos muestran mejor sus temas de gangsterismo, la urbanización de la ciudad estadounidense, y lo que es más

¹⁷³ Arab World English Journal. Special Issue on Literature No.2 October, 2014, pp. 82-95. En: www.awej.org/images/AllIssues/SpecialIssues/Literature2/7.pdf. Traducción para la Cátedra de Literatura Norteamericana de Patricia L. Lozano (Marzo 2018).

¹⁷⁴ Psychological Research Center. University of Baghdad. Baghdad – Iraq

importante su interés en las mujeres peligrosas y culpables que trabajan a la par de los detectives y de los criminales que pueblan su ficción. El trabajo pretende mostrar que Hammett se apoya consistentemente en el cuento para crear el mundo del policial duro donde su representación del género, encapsulada en los detectives amenazados por la peligrosa sexualidad de mujeres seductoras, está ligada intrínsecamente con la violencia que permea sus textos. Hammett utiliza las características del cuento (por ejemplo, la brevedad, la unidad, la intensidad, así como la economía de la descripción, el número limitado de personajes y el tema/argumento único), para deconstruir la fórmula de la clásica historia policial y remplazarla con una nueva. En la fórmula tipo rompecabezas de la ficción policial clásica, predominantemente ficción policial británica como la de Agatha Christie y Arthur Conan Doyle, el “quién” –quién lo hizo- es la pregunta principal mientras que el foco central del detective se centra en la raciocinación y los constantes intentos de resolver el crimen y descubrir la identidad del criminal. Esta fórmula tipo rompecabezas es sustituida en la versión estadounidense con narraciones de crímenes “duros” que arrojan luz principalmente sobre el criminal y el bajo mundo que él/ella habita.

Al ocuparse de los cuentos de Hammett, este trabajo pone en cuestión el énfasis excesivo en sus novelas y resalta un corpus de relatos que pueden ser leídos a contracorriente de la opinión académica sobre Hammett. vii Este trabajo también pasa revista a la visión que algunos críticos promueven respecto del aparente cambio en las novelas de Hammett, evidenciado en el modo en que las narrativas pasan de una representación aparentemente misoginística de la mujer (la adicta e infantil Gabrielle de *La maldición Dain* (1929), por ejemplo) hacia retratos más matizados de las mujeres (la detective, Nora, en *El hombre flaco* (1934)), viii y continua mostrando que los cuentos de Hammett son un hilo que puede usarse para ver su escritura como una plataforma que representa los complejos discursos entrelazados sobre la criminalidad, el poder y la violencia. Examinando sus relatos de los tempranos años veinte hasta mediados de los treinta, se pueden reconocer los méritos de Hammett como escritor de cuentos, y por consiguiente el cuento en sí mismo puede ser reevaluado como un importante componente y ciertamente un medio en el género del policial duro que Hammett fundó.

Hammett y el Realismo de las revistas *pulp*

Como uno de los “mejores escritores de misterio de todos los tiempos” (Layman, 1981, p. 239), Hammett es un escritor influyente en muchos niveles. .ix Además de revolucionar el género de la ficción policial, Hammett también redefinió la conceptualización y la comprensión de la detección y la ley y el orden. La ficción de Hammett desestabiliza la fórmula de la ley y el orden en tanto encontramos a sus detectives, en una narración tras otra, implicados en el bajo mundo criminal que esos relatos describen claramente. Los detectives de Hammett no son genios distantes como Sherlock Holmes en la ficción de Arthur Conan Doyle. En su lugar Hammett presenta detectives rudos con un cuestionable código moral y que no hesitan en involucrarse en la violencia que permea la acción. x De este modo, la distinción entre el criminal y la figura del detective es a veces difícil de lograr ya que todos parecen estar inmersos en el caos y la ilegalidad que constituyen su mundo. Más aún, las narraciones de Hammett no concluyen con la resolución o restauración de la ley y el orden. De hecho, leer los relatos de Hammett con frecuencia refuerzan la naturaleza circular de su ficción de acuerdo con la cual el lector siente que la historia termina donde empezó. De ahí que las únicas cosas que uno puede obtener después de leer a Hammett es el sentido de incertidumbre y la sombría imagen del mundo que retrata.

Por lo tanto, la intervención de Hammett en la ficción policial y el modo en que cambió las expectativas del lector en términos de cómo involucrarse con y como leer ficción policial no pueden ser negados. No solo es conocido por sus obras que todavía son material de adaptaciones cinematográficas, también se le reconoce por su técnica que cambió la cara de la ficción policial. xi Sus “personajes creíbles, y las escenas de acción maravillosamente descritas, el sagaz aire de autenticidad con que capturan el estado de ánimo y la textura del bajo mundo de los veinte” (Dooly, 1984, p. xi) todo esto delinea su reputación como uno de lo más distinguidos escritores de policial. Hammett, él mismo un ex detective de la Agencia de Detectives Pinkerton, xii usó detalles auténticos extraídos de sus años en el negocio detectivesco al que dio vida en la acción de sus relatos. xiii

El éxito de Hammett, sin embargo, nació de la cultura *pulp* estadounidense. xiv Fue antes que nada un escritor de *pulps*. Revistas baratas populares en la década del veinte, las revistas *pulp* fueron el espacio usual para una nueva plataforma de la ficción policial. Las *pulps* satisficieron la necesidad de historias de aventuras, misterios y crimen. *Black Mask* fue el vehículo que promovió muchas de las nuevas características del nuevo género en crecimiento. En uno de los ensayos trascendentales sobre la ficción policial, Raymond Chandler (1973) afirma:

Hammett devolvió el asesinato a esa clase de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver; y con los medios que poseían, no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a a esas personas tal como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban. Tenía estilo, pero su público no lo sabía, porque lo elaboraba con un lenguaje que no parecía capaz de tales refinamientos. Pensaban que estaban recibiendo un buen melodrama carnal, escrito en la misma jerga que creían hablar ellos mismos. Y en cierto sentido era así, pero al mismo tiempo era mucho más. (p. 45-46).¹⁷⁵xv

Aquí Chandler describe el mundo que Hammett pinta en su obra, y lo que es más importante señala el realismo que lo caracteriza. De hecho una de las características distintivas de los relatos de Hammett es como retratan las preocupaciones y problemas políticos y socioeconómicos que eran parte de la escena estadounidense de la época. Los años veinte, cuando Hammett empezó a escribir su ficción, son una década turbulenta. Fue una era que comenzó con el sufragio femenino, la Prohibición (una proscripción a nivel nacional de la venta, tráfico, importación, y transporte de bebidas alcohólicas que fue efectiva en la década del veinte) y terminó con el colapso de Wall Street y el comienzo de la Gran Depresión en 1929. La tasa del crimen estaba subiendo en esa época y hubo un cambio hacia un sistema policial más rígido en los Estados Unidos. xvi La ficción de Hammett dialogaba con esas turbulencias retratando contrabandistas, gánsters y criminales que eran parte de ese cosmos sin ley. La cuestión apremiante, sin embargo, es si la “realidad” en la ficción de Hammett es un retrato meramente ficticio o tal vez una dura crítica de los Estados Unidos de la década del veinte, o es un recurso artístico que Hammett utilizó para crear un nuevo género y romper con la tradición clásica. Es importante mencionar aquí que Hammett utilizó el cuento como vehículo para negociar todas estas diversas, si no contradictorias, cuestiones. Pero para responder a estas preguntas primero debemos examinar la definición del mundo real de Hammett:

El escritor de este género que se preocupa por el realismo de su historia escribe sobre un mundo en el que los maleantes y matones pueden gobernar naciones y adueñarse de ciudades, en el que los hoteles, departamentos y restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero

¹⁷⁵ Todas las citas en español de “El simple arte de matar” corresponden a la versión publicada en el apunte de cátedra “Artículos sobre el género policial”, AAVV, 2003-2004.

regenteando burdeles, en que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y ese hombre simpático que vive en la casa de al lado es el jefe de una banda de levantadores de apuestas, un mundo en el que un juez con el sótano repleto de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de whisky en el bolsillo; en que todo alto cargo municipal puede tolerar un asesinato como medio para ganar dinero; en que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura porque la ley y el orden son cosas de las cuales hablamos pero que nos abstenemos de practicar. (Chandler, p. 47).

La descripción de Chandler subraya la brutalidad del crimen y la ausencia de ley de la ciudad, y refuerza la inevitable sensación de perturbación y desorden. Dennis Porter, por otra parte, argumenta que el realismo de Hammett es “una cuestión de estilo”: “La razón, sin embargo, no es que él [Hammett] representaba la vida más exactamente que Agatha Christie sino que adaptó al género un conjunto nuevo, más excitante, de convenciones literarias, más adecuado al gusto de la época y el lugar” (1981, p. 130). Puede decirse que la ficción de Hammett une los dos distintos aspectos: el arte y la realidad. Aunque la “poderosa visión de la vida” (Cawelti, 1976, p. 163) que describen las narraciones de Hammett parece construida y utilizada artísticamente, Hammett también se pinta un cuadro sombrío de los Estados Unidos durante los años veinte, que fueron testigo de cierto número de cambios sociales y políticos. Xvii Se puede no estar de acuerdo con la visión de Carl Malmgren (1999) que ignora el medio socio-cultural y político del contexto estadounidense sugiriendo que la ficción de Hammett no representa el mundo real, sino más bien “el comienzo de la caída del lenguaje” (p. 382). No obstante, la opinión de Malmgren de que las narraciones de Hammett “subvierten por completo la idea de modelos válidos, en tanto que un modelo es en sí mismo el vehículo de un signo que presupone una relación motivada entre significado y significante” (Malmgren, 1999, p. 382) es valiosa en términos de que la ficción policial dura es un género que problematiza y desafía las normas y valores establecidos. La realidad de Hammett pierde fundamentos y certeza total puesto que también subvierte la “ininteligibilidad cognitiva, ética, y lingüística” que formula este mundo (Malmgren, 1999, p. 382).

Aunque comienza su ensayo con la afirmación: “Si es que están de acuerdo en algo, los historiadores de la narración policial al menos coinciden en ver a Hammett como un realista”, Gary Day (1988, p. 39) continua deconstruyendo la “realidad” en la obra de Hammett. Los detectives en Hammett de ninguna manera tienen el privilegio o la superioridad de “saber”. El mundo de Hammett es tan caótico y turbulento que la “verdad” es no solo inaccesible sino que también carece de sentido. Uno de los recursos que Hammett utiliza para lograr esto es difuminar los límites entre la apariencia y la realidad – es esta difuminación lo que hace que el mundo de Hammett carezca de coherencia y hace que la “distinción entre apariencia y realidad sea falsa” (Day, 1988 p. 41-2). La apariencia revela tanto como oscurece la realidad; y esta misma contradicción es el núcleo de la “naturaleza dividida” de la narrativa de Hammett (Day, 1988, p.41).xviii Como se ejemplificará más abajo, la división entre apariencia y realidad es un tema significativo y una de las características que definen los roles de género en los cuentos.

Hammett y las mujeres peligrosas

Los cuentos de Hammett están llenos de mujeres peligrosas, mujeres que tienen “una hermosura infernal” (“La chica de los ojos grises”, p. 177)¹⁷⁶ xix y que usan su

¹⁷⁶ Todas las citas en español de “La chica de los ojos grises” corresponden a *El agente de la continental*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, traducción de Carmen Criado.

belleza y encanto sexual para cometer actos criminales. xx El peligro que presentan las mujeres en las narraciones de Hammett surge de la excesiva sexualidad y amenaza la masculinidad de los detectives en los cuentos. xxi Aunque duros y persistentes, los detectives de Hammett se sienten vulnerables frente a los intentos de seducción de las mujeres. El deseo sexual, como sugiere James Maxfield, es la “mayor amenaza para la invulnerabilidad del héroe de Hammett” (Maxfield, 1985, p. 111). Por ejemplo, cuando el Agente de la Continental, uno de los detectives de Hammett que aparece en muchas de sus obras tempranas, captura a la princesa Zhukovski, en “El saqueo de Couffignal” (1925) y la acusa de robo y asesinato mientras ella le ofrece su cuerpo, su respuesta muestra el rechazo de todo sentimiento: “Usted cree que yo soy un hombre y que usted es una mujer. Falso. Yo soy un cazador de hombres y usted es algo que ha estado corriendo delante de mí. Eso no tiene nada de humano” (“El saqueo de Couffignal” p. 157)¹⁷⁷.xxii Esto es un ejemplo de la clase de dinámica que gobierna la relación entre el detective y el personaje femenino – es una dinámica que principalmente depende de la tensión sexual y una representación de dureza de parte del detective que oculta su vulnerabilidad frente a las artimañas sexuales de la mujer. Lo que el Agente está sugiriendo en la cita anterior de “El saqueo de Couffignal” es que él ha abandonado su humanidad y con ella su vulnerabilidad. Esto es porque su instinto como “cazador de hombres”, “anula todos los otros instintos -como el deseo sexual- que podrían interferir con él” (Maxfield, 1985, p. 112).

La mujer, por consiguiente, sirve como un obstáculo para la búsqueda de conocimiento de los detectives y su investigación de la “verdad” en los cuentos de Hammett. En “Sexo/Conocimiento/Poder en el género policial”, Stephen Cooper (1989) provee percepciones valiosas. Argumenta que el tema principal de la ficción policial en general es acerca del varón inquisitivo que busca resolver un misterio. Xxiii Su búsqueda de información (conocimiento), que implica su deseo de poder, es interrumpida y perturbada por la mujer (mediante su atractivo sexual). Esto sugiere un continuo entre sexo y conocimiento, por un lado, y entre conocimiento y poder, por el otro. Sin embargo, no implica, se explyea Cooper, ningún alineamiento del detective con “las fuerzas convencionales del poder, concretamente, la ley y aquellos dispuestos en su contra” (Cooper, 1989, p.23). En su lugar hay una “fricción” entre el protagonista masculino y su contraparte femenina (Cooper, 1989, p.24). Las mujeres en los cuentos de Hammett cuestionan el poder del Agente y eventualmente frustran su esfuerzo de solucionar el misterio, además de desafiar su autoridad en lo que hace a su rol de detective.

Sin embargo hay cambios notables en el tratamiento de las mujeres en Hammett. Las mujeres en cierto número de sus relatos, por ejemplo, “La décima pista,” “La herradura dorada,” “La casa de la calle Turk,” y “La chica de los ojos grises,” que aparecieron todos en *Black Mask* en 1924 (y fueron reimpresos más tarde) y que todos presentan al Agente de la Continental como detective, no son solo seductoras y hermosas sino extremadamente capaces de planificar y conseguir lo que quieren. El Agente de la Continental describe a Elvira (su verdadero nombre es Jeanne Delano), un personaje memorable que aparece en “La casa de la calle Turk” y “La chica de los ojos grises”, como “la diablesa de cabellos rojos” (“La casa de la calle Turk” p.117)¹⁷⁸, ella

¹⁷⁷ La cita en español de “El saqueo de Couffignal” corresponde a *El gran golpe*, Editorial Debate, Madrid, 1991, traducción de Francisco Páez de la Cadena y Ana Goldar.

¹⁷⁸ Todas las citas en español de “La casa de la calle Turk” corresponden a *El agente de la continental*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, traducción de Carmen Criado.

“era tan bella como Lucifer, y dos veces más peligrosa” (p.114). Las dos historias están enlazadas a través de las aventuras del detective que trata de resolver el crimen de la calle Turk. “La casa... comienza con la afirmación del detective: “Me habían dicho que el hombre que buscaba vivía en una determinada manzana de la calle Turk” (“La casa de la calle Turk”, p. 107). Esta línea es un buen ejemplo de la clase de prosa que Hammett usaba en sus cuentos. Hammett emplea un lenguaje directo; ninguna digresión es necesaria en historias donde el efecto de la narración se realiza mediante el juego de roles (el engaño y las identidades falsas), y al mismo tiempo el juego con las palabras. En “La casa de la calle Turk” el Agente es engañado por una pareja de ancianos que le dio nombres falsos pero se muestra que son los villanos de la historia. En este cuento vemos las debilidades del Agente y sus errores como detective. Describiendo el engaño, el Agente enfatiza las habilidades de la mujer para actuar versus su propia incapacidad y su parálisis física y mental: “En su caso yo la habría creído también. Todos hemos caído en trampas semejantes en un momento u otro de nuestras vidas, pero en la situación en que me encontraba, atado a un sillón detrás de las candilejas, vi con claridad que el esperpento habría corrido menos peligro jugando con un bidón de nitroglicerina que con aquella muñeca. Esa mujer era un peligro público.” (“La casa de la calle Turk”, p. 115). Sin embargo el cuento tiene un final impreciso ya que es continuado en “La chica de los ojos grises”, publicada dos meses después de “La casa...” Aunque comienza como un caso de desaparición de la prometida de Burke Panghburn, “La chica...” se revela rápidamente como una historia que gira alrededor de los mismos temas que “La casa de la calle Turk” –identidades falsas y engaño. Una mujer ha desaparecido pero ella no es lo que su prometido cree que es. Sabemos cosas sobre ella por medio de cartas, y a través de su novio, pero resulta que tanto el detective como el lector necesitan reevaluar la verdad y lo que esta implica. Más adelante descubrimos junto con el detective que la mujer desaparecida es la misma mujer de “La casa...” El Agente describe el proceso de “reconocimiento” (que es análogo al conocimiento del detective) en términos que delinean el peligro y la amenaza que ella representa: “A pesar del esfuerzo que hice por ocultar mi sorpresa, la revelación de su identidad debió reflejarse en mis ojos, pues la muchacha, rápida como una víbora abandonó el brazo del sillón donde estaba sentada y avanzó hacia mí” (“La chica de los ojos grises”, p. 163). Además, la brecha entre apariencia y realidad es un tema dominante en “La casa de la calle Turk” y “La chica de los ojos grises”. El Agente es engañado por apariencias, que resultan ser falsas. Parece verdaderamente incapaz de realizar el trabajo detectivesco que se supone que debe hacer. Esta brecha también dicta la dinámica del género en los relatos. Resulta que el personaje femenino (Elvira) tiene éxito en engañar al detective, que es incapaz de distinguir su identidad “real” de villana.

Los eventos en el cuento prueban que Elvira es una amenaza para el detective. En una escena en que están en un auto juntos y se detienen al costado de la ruta a pedido de ella, trata de manipular al Agente usando sus encantos, mientras que el claramente es vulnerable a su hechizo:

El abrigo que le había dado había resbalado de sus hombros. No sé si porque se hallaba tan cerca de mí, pero el caso es que yo también me estremecí y el cigarrillo que mis dedos buscaron nerviosamente en el interior de mi bolsillo, salió al fin a la luz aplastado y retorcido. (“La chica de los ojos de plata”, p. 175)

Aquí Hammett usa la fórmula que va a dominar su obra posterior: un detective que se enamora y se deja engañar por una mujer bella pero peligrosa. La escena final de “La chica...” recuerda a *El halcón maltés*, una de las novelas más conocidas de Hammett, cuando el detective entrega a la mujer criminal a la policía. En la novela de 1930, el

detective Sam Spade se enamora de la villana máxima de la historia, Brigid O'Shaughnessy, pero la entrega a la policía al final cuando describe que ella mató a su amigo. Al leer la escena final del cuento junto con la de la novela, encontramos similitudes fáciles de detectar. La confrontación entre el Agente y Elvira (en el cuento) y entre Sam Spade y Brigid (en la novela) muestra que Hammett retorna una y otra vez a fórmulas anteriores que usó en los cuentos. De hecho sus cuentos parecen la fuente original a partir de la cual fueron creadas las novelas, ya que tienen los mismos ejemplos principales que dominan la escritura de Hammett.

No obstante, en la obra posterior de Hammett, xxiv lo que se ve como un patrón de mujeres bellas peligrosas también cambia: “el reduccionismo misógino de las mujeres a un único tipo femenino... da lugar en las obras más tardías a un amplio espectro de personajes femeninos” (Herman, 1994, p. 209). John Cawelti (1976) explica el cambio en la obra de Hammett:

A medida que se desarrolló como escritor, Hammett perdió algo del aroma de la *decadencia*, no tanto porque su atención hizo foco más directamente en la vida, sino porque sus modelos literarios cambiaron. Las historias tempranas de Hammett crecieron directamente desde la tradición *pulp* y muchas de ellas, como *Cosecha Roja*, se asemejan a westerns tanto como a relatos policiales. Incluso en esa época Hammett ocasionalmente experimentaba con la transformación de otros tipos literarios tradicionales dentro de su propia modalidad dura. Esto se volvió una práctica estándar en sus novelas posteriores (p.165).

Este cambio es significativo no solo en términos de comprender los relatos de Hammett y de cómo el cambio resuena en el corpus de su obra, sino que también es relevante para el tratamiento del género y la misoginia que se le atribuye especialmente a su obra temprana. xxv Aun cuando se trata de la obra temprana de Hammett, se puede argüir que él experimentaba o tal vez es mejor decir se volvía hacia algo diferente de la tradición dura. Para ser precisos, la obra de Hammett se caracteriza por la variación y esta variación es significativa para entender la representación del género en su obra. Las narraciones de Hammett despliegan un rango de mujeres que se deslizan dentro y fuera de la imagen de la mujer fatal la que sostengo que Hammett desestabilizó a través de un amplio rango de representaciones de mujeres. Su representación de los personajes femeninos no coincide exactamente con como las feministas describen el modo en que las mujeres eran victimizadas enfatizando su falta de capacidad de acción de cara a la sociedad patriarcal, pero simultáneamente no se aleja demasiado de eso. Es decir, Hammett no presenta una imagen integral de las mujeres en sus obras. Más bien Hammett frecuentemente mezcla dentro de una misma historia roles de mujeres opuestos: mujer víctima versus mujer culpable; mujer débil versus mujer poderosa. Un buen ejemplo de esto es la indefensa Gabrielle en *La maldición Dain* – que fue publicada por entregas antes de ser compilada en una novela, quien es presentada junto con Alice Leggett una poderosa mujer criminal. Como tal la ficción de Hammett revela las intersecciones entre los roles de género y sus temas prominentes de violencia y caos en la ciudad estadounidense de los años veinte, lo que se discutirá más abajo.

Los cuentos y la dualidad de género y violencia

El primer cuento de Hammett apareció en 1923, Publicó un total de cuarenta y seis cuentos. Treinta y cuatro de ellos tienen al Agente de la Continental como detective protagonista. xxvi La mayoría de estas historias fueron reimpresas en forma de libros de tapa dura o blanda. Revisadas más adelante, Hammett convirtió estos cuentos en novelas. Las dos colecciones principales de cuentos de Hammett son *El gran golpe* (*The Big Knockover*, Vintage Books 1972) y *El Agente de la Continental* (*The Continental*

OP, Vintage Books 1974). Aunque estas dos colecciones no son “libros” en el sentido en que lo son las novelas de Hammett, *los cuentos tempranos* de las mismas “ya revelan la mayoría de los temas y valores, así como muchos de los recursos literarios, que se encuentran en la obra madura” (Dooley, 1984, p.19-20). Más aún los rasgos distintivos del estilo de Hammett están resaltados en los cuentos.

La característica más distintiva es la caracterización de sus detectives. Por ejemplo, “La Décima pista” (“The Tenth Clew”) es uno de los cuentos tempranos en los que demuestra uno de sus temas principales; que las cosas no son lo que parecen. El Agente investiga la muerte de un rico hombre de negocios llamado Leopold Gantvoort que fue asesinado y abandonado con pistas en la escena del crimen. Sin embargo, cuando el detective analiza esas pistas concluye que algunas de ellas fueron simuladas para confundirlo. A lo largo del curso de la investigación, el Agente comienza a sospechar de Creda Dexter, la novia de Gantvoort, y con la tensión entre el Agente y la mujer peligrosa, la violencia y el género convergen. Con ojos “grandes y profundos de color del ámbar”, Creda es descrita en un lenguaje que refiere a su naturaleza seductora y astuta: “se trataba de una mujer marcadamente felina. Todos sus movimientos eran lentos, suaves, seguros como los de una gata (...) la nariz breve, la forma de los ojos, la hinchazón de las cejas, todo en ella era felino” (“La Décima pista” p. 42)¹⁷⁹. La referencia a los animales es significativa aquí. Puede ser vista como un recurso misógino que aparentemente puede darle al detective la ventaja. La animalización es usada aquí para patologizar a Creda volviendo su sexualidad todavía más peligrosa. Sugiere una referencia a la mujer como “súcubo” del folklore medieval que está marcada por una capacidad mental limitada y como clara fuente de peligro para aquellos que la rodean. Sin embargo, Hammett hace al Agente falible y vulnerable también. No tiene el control y con frecuencia se ve implicado en el mundo caótico que presentan las narraciones. Esta yuxtaposición de vulnerabilidad (el detective) y peligro (la mujer criminal) es la receta que caracteriza la ficción temprana de Hammett y gobierna su presentación de los roles de género.

La vulnerabilidad del detective es clave para la interacción entre género y violencia en los cuentos de Hammett. En “El gran golpe” (“The Big Knockover”) y “Dinero sangriento” (“\$106,000 Blood Money”), dos relatos conectados publicados por primera vez en 1927 y reimpresos como colección en 1943, aparece el mismo personaje femenino. Ann Newhall, un alias para Nancy Regan, es una hermosa mujer que está involucrada con criminales. El Agente admite que se siente atraído por ella, y sin embargo se siente perturbado por esos sentimientos. Dice: “Me sentí confuso al comprender que estaba mirando los ojos de la chica con tanta fijeza como ella miraba los míos y que cuando quise dejar de hacerlo, no fue tan fácil. Pero dejé de mirarla y aparté las manos.” (“Dinero sangriento” p. 258)¹⁸⁰. El hecho de que se sienta amenazado por la presencia de esta mujer finalmente lo hace decidir entregarla a la policía al final. Su vulnerabilidad y su miedo de mostrar alguna debilidad, en lo que concierne a Ann, hacen inevitable que elimine la tentación entregándola a la policía.

Una comparación con otro cuento clarifica la noción sobre la vulnerabilidad del detective y su relación con la representación del género y la violencia. En “La cara quemada” (“The Scorched Face,” 1925), el Agente enfrenta una situación similar a la de “El gran golpe” y “Dinero sangriento”. Una mujer Myra Banbrock también comete un asesinato, pero el Agente quiere salvarla del juicio, así que no la entrega a la policía.

¹⁷⁹ Todas las citas en español de “La décima pista” corresponden a *El agente de la continental*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, traducción de Carmen Criado.

¹⁸⁰ La cita en español corresponde a la edición de *El gran golpe* de Editorial Debate, Madrid, 1991, con traducción de Francisco Paez de la Cadena y Ana Goldar.

Como sugiere Maxfield, el Agente puede darse el lujo de ser compasivo con Myra porque no se siente atraído por ella, mientras que la compasión hacia Ann parece imposible porque está en juego su vulnerabilidad. Mostrar compasión hacia Ann solo probaría sus fallas que es lo que trata de evitar.

Por lo tanto, Hammett enlaza el modo en que trata la violencia en sus relatos con las mujeres que transgreden los roles de género tradicionales. En sus historias trae la tensión que rodea los roles de género a la superficie y cristaliza la ansiedad acerca de las mujeres. Esto se realiza a través de la dicotomización de la masculinidad del detective versus la feminidad, tal vez se podría decir hiper-feminidad de las mujeres peligrosas en narraciones que usualmente terminan sin que se resuelvan los crímenes. Su héroe detective no es exactamente el “héroe” con los poderes de los detectives superiores.

Lo que Hammett utiliza para establecer esta dinámica respecto al género y la violencia se relaciona también con la naturaleza y técnica de los cuentos. De hecho Hammett domina la economía de sus relatos en modos que hacen posible un mayor impacto. El “escribe como piensa el Agente, dejando atrás lo irrelevante y pasando rápidamente a ocuparse de los asuntos urgentes” (Dooley, 1984, p.24). El ritmo de los cuentos, versus las extensas novelas, es acelerado como el ritmo del mundo de Hammett. La prosa directa y contundente de los cuentos iguala la acción que sucede en ellos. La escritura de Hammett refleja como piensan sus personajes, especialmente el detective. Esta economía y aceleración de las historias sirve en última instancia para crear el ritmo caótico y la violencia del bajo mundo de Hammett.

Conclusión

Los cuentos de Hammett pueden ser vistos como un faro desde el que observar su obra e incluso más allá. Los cuentos de Hammett establecen los parámetros esenciales de la “nueva” tradición de ficción policial. Esto se da en múltiples niveles. Por un lado, Hammett contribuyó al mercado de las *pulps* donde la serialización era el principal método de publicación. Como tal, el cuento era una forma más apropiada para publicarse en las revistas *pulp* en primer lugar. La brevedad e intensidad que permiten los cuentos permitieron crear las memorables narraciones con las que los lectores están familiarizados y que aún leen. Las novelas de Hammett, tal como las conocemos hoy, no fueron presentadas inicialmente como textos completos con la progresión y desarrollo que las novelas usualmente requieren. En su lugar fueron publicadas en dosis en forma de cuentos. Por ejemplo, *La maldición Dain* fue publicada por entregas en cuatro números de *Black Mask* entre noviembre de 1928 y febrero de 1929. Luego el libro completo se publicó julio de 1929. Pero incluso teniendo en cuenta sus pocas novelas también publicadas por entregas en *Black Mask*, para mantener el suspenso de los lectores, los cuentos de Hammett lograron aunar los elementos esenciales de un nuevo género, con la violencia como componente principal y una interpretación interesante de los roles de las mujeres como se planteó anteriormente.

En ese sentido el descubrimiento de los cuentos en 2011 da un nuevo giro y puede ser visto como un indicador para repensar el modo en que se lee el policial duro. Enfocando las características y los componentes del cuento, los relatos de Hammett se convierten en un nuevo lente a través del cual es reconsiderado el género del policial duro dentro de la literatura popular de los Estados Unidos y más ampliamente aún en el conjunto de la literatura de las décadas del veinte y del treinta.

Notas

- i Estos cuentos están incluidos ahora en un nuevo volumen titulado *The Hunter and Other Stories* (2013), editado por Julia Rivett, la nieta de Hammett, y Richard Layman, uno de los biógrafos más importantes de Hammett.
- ii Para lecturas sobre clase en la ficción policial ver, por ejemplo, Smith (2000); para raza, ver Reddy (2003); para género, ver Plain (2001), Forter (2000), y Breu (2005).
- iii El término en inglés para policial duro, “*hardboiled crime fiction*” es usado en sentido amplio y abarca los relatos de detectives de los que se ocupa este artículo. La ficción popular es descrita como un “género” aquí, a pesar del desacuerdo crítico respecto de usar “género” o “subgénero” para referirse a la tradición dura. Para más detalles sobre géneros y fórmulas, ver por ejemplo Cawelti (1976). Además, existen diferentes puntos de vista sobre la clasificación de la ficción policial. En *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity* (2004), Knight sostiene que términos como “duro (*hardboiled*)” y “edad de oro” son emotivos y sugiere “detective privado (*private eye*)” y “rompecabezas de pistas (*clue-puzzle*)” respectivamente.
- iv Acerca de *Black Mask* ver Nolan (1985).
- v Las cinco novelas que Hammett escribió entre 1929 y 1934 son *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1929), *La maldición Dain* (*The Dain Curse*, 1929), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1930), *La llave de cristal* (*The Glass Key*, 1931), y *El hombre flaco* (*The Thin Man*, 1934).
- vi Después de su última novela, Hammett dejó de escribir como una forma de declaración política de su activismo de izquierda. Estaba involucrado con el Partido Comunista, lo que motivó su arresto e interrogación en 1951. Para más detalles, ver Layman (1981).
- vii Entre los abundantes estudios críticos sobre las novelas de Hammett se encuentran los de Gregory (1985), y Marling (1983).
- viii Ver Herman (1994) para un informe sobre el desarrollo de la obra de Hammett.
- ix Para un informe detallado sobre la posición de Hammett en relación con el modernismo y el literato¹⁸¹ moderno, ver McGurl (1997) y Gray (2008).
- x Para más sobre la caracterización general del detective de Hammett, ver Edenbaum (1968).
- xi Cierta número de cuentos de Hammett fueron adaptados en Hollywood durante los años treinta y cuarenta. Algunas de estas películas son *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1931), *La cena de los acusados* (*The Thin Man*, 1934), *Woman in the Dark* (1934), *La llave de cristal* (*The Glass Key*, 1935), *Satan Met a Lady* (1936), *Ella, él y Asta* (*After the Thin Man*, 1936), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), *La sombra de los acusados* (*Shadow of the Thin Man*, 1941), *La llave de cristal* (*The Glass Key*, 1942), *El regreso de aquel hombre* (*The Thin Man Goes Home*, 1945), *Secret Agent X-9* (1945), y *La canción de los acusados* (*Song of the Thin Man*, 1947). Para más sobre la adaptación de la ficción de Hammett en Hollywood, ver Irwin (2006), capítulos siete y ocho.
- xii Marc Seals (2002) observa el hecho de que Hammett trabajó como detective para la Agencia de Detectives Pinkerton, y sugiere que ese trabajo influenció su escritura en tanto Hammett aprendió que un detective ocupa “más que solo un espacio entre las autoridades federales y las fuerzas policiales locales; también vive en un área gris entre la ley y el criminal” (p. 68). Para más información sobre Hammett y la Agencia Pinkerton, ver (Raczkowski (2003).
- xiii Para la biografía de Hammett ver Layman (1981), Johnson (1983), Nolan (1969), y Marling (1983).

¹⁸¹ “Litterateur” en el original.

xiv Ver Haut (1995) para la conceptualización de la cultura *pulp* estadounidense en relación con la ficción policial.

xv “El simple arte de matar” (“The Simple Art of Murder”) de Chandler, un ensayo trascendental sobre la ficción policial dura, fue publicado por primera vez en 1944 in *The Atlantic Monthly*. Salvo que se indique lo contrario usaré durante este trabajo la reimpresión de *The Second Chandler Omnibus* (1973).

xvi Ver Heise (2005) para un informe detallado de los discursos sobre vigilancia policial y crimen en los Estados Unidos en los años veinte.

Xvii Sinda Gregory (1984) sostiene que aunque la exposición a la corrupción es más reveladora que en ninguna otra novela de su tiempo, incluida *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*), ella todavía considera que *Cosecha roja* es “más un tratado político o social” (p. 29).

xviii Steve Marcus facilita la comprensión del bajo mundo en Hammett “lo que sucede en Hammett es que lo que se revela como “realidad” es aún más una actividad creadora de ficción” (1975 xxii). Es decir, Hammett está creando ficción en el mundo real y la ficción que crea, como el mundo real es “coherente, pero no necesariamente racional” (1975 xxii).

xix Salvo que se lo plantee de otra manera, las citas del original en inglés de “La chica de los ojos grises”, “La casa de la calle Turk”, “El Menda” (“The Whosis Kid”), “La décima pista”, “El gran golpe”, y “Dinero sangriento” son de *Dashiell Hammett: Crime Stories and Other Writings* (2001). Un número de página seguirá al título del cuento después de cada cita.

xx Para más información sobre los cuentos de Hammett ver Marling (1983), capítulo dos; Wolf (1980). Ver también Herman (1994) para el tratamiento de los personajes femeninos en los cuentos.

xxi Para el tratamiento de la masculinidad en la obra de Hammett ver Breu (2004) y (2005).

xxii Salvo que se lo plantee de otra manera, las citas del original en inglés de “El saqueo de Couffignal” son de *The Big Knockover* (1972), que es una de las colecciones principales de cuentos de Hammett. Un número de página seguirá al título del cuento después de cada cita

xxiii Cooper (1989) discute cuatro películas *El halcón maltés* (1941), *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), *Barrio chino* (*Chinatown*, 1974) y *Corazón satánico* (*Angel Heart*, 1987).

xxiv Considero a *El halcón maltés* la línea definitoria entre la obra temprana y tardía de Hammett. En esta novela, Hammett logró una notable novela policial dura, y las dos novelas que escribió después de ella, *La llave de cristal* y *El hombre flaco*, emplean dinámicas diferentes en relación al género.

xxv David Herman (1994) argumenta que la androginia disminuye en la obra tardía de Hammett: “La caracterización de las mujeres de Hammett experimenta de hecho un desarrollo, y es que la ausencia de androginia en las obras tardías representa no un mayor conservadurismo respecto del género, sino un código interpretativo de acuerdo con el cual el género mismo se vuelve múltiple y complejo” (p. 210).

xxvi Para más sobre la caracterización del detective de Hammett, el Agente de la Continental, ver Day (1988), Wheat (1995) y Whitley (1980).

Sobre la Autora: Doctorada en Estudios ingleses y estadounidenses de la Universidad de Manchester, Gran Bretaña. Su trabajo doctoral examinó las representaciones literarias de las mujeres fatales criminales en la ficción policial dura estadounidense en relación con el trabajo médico-legal sobre criminalidad, género y sexualidad desde la

década del veinte hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Actualmente es profesora en la Universidad de Bagdad donde dicta diferentes módulos sobre literatura a estudiantes de grado. Fue becaria en la Universidad de Massachusetts Boston desde Septiembre a Noviembre de 2013. Además de colaborar con capítulos de libros y artículos en diversas publicaciones, su primer manuscrito *The Criminal Femme Fatales in American Hardboiled Crime Fiction* está próximo a publicarse en la editorial Palgrave Macmillan.

Bibliografía

- Breu, Christopher (2004). "Going Blood-Simple in Poisonville: Hard-Boiled Masculinity in Dashiell Hammett's *Red Harvest*", *Men and Masculinities*, 7,(1), 52-76.
- Breu, Christopher (2005). *Hard-Boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cawelti, John (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chandler, Raymond (1973). "The Simple Art of Murder". *The Second Chandler Omnibus*. London: Book Club Associates.
- Cooper, Brian, and Margueritte Murphy (March 2000). "Taking chances: Speculation and Games of Detection in Dashiell Hammett's *Red Harvest*". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 33,(1), 145-160.
- Day, Gary (1988). "Investigating the Investigator: Hammett's Continental Op". In Brian Docherty(Ed.), *American Crime Fiction: Studies in the Genre*, (pp. 39-53). Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Dooley, Dennis (1984). *Dashiell Hammett*. New York: Frederick Ungar Pub. Co.
- Edenbaum, Robert I (1968). "The Poetics of the Private Eye: The Novels of Dashiell Hammett". In David Madden (Ed.), *Tough Guy Writers of the Thirties* (pp. 80-103). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Forter, Greg (2000). *Murdering Masculinities: Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*. New York: New York University Press.
- Gray, W. Russell (2008). "Jimmying the Back Door of Literature: Dashiell Hammett's Blue-Collar Modernism", *The Journal of Popular Culture*, 41,(5), 762- 83.
- Gregory, Sinda (1985). *Private Investigations: The Novels of Dashiell Hammett*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Hammett, Dashiell (1972). *The Big Knockover*. Ed. Lillian Hellman. New York: Vintage Books.
- Hammett, Dashiell (1975). *The Continental Op*. London: Macmillan.
- Hammett, Dashiell (2001). *Dashiell Hammett: Crime Stories and Other Writings*. Library of America.
- Hammett, Dashiell (2001). *Selected Letters of Dashiell Hammett: 1921-1960*. Richard Layman and Julie M. Rivett (Eds.). Washington: Counterpoint.
- Haut, Woody (1995). *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*. London: Serpent's Tail.
- Heise, Thomas (Fall 2005). "'Going Blood-Simple like the Natives': Contagious Urban Spaces and Modern Power in Dashiell Hammett's *Red Harvest*". *Modern Fiction Studies*, 51,3, 485- 512.
- Herman, David (1995). "Finding out about Gender in Hammett's Detective Fiction: Generic Constraints or Transcendental Forms". In Christopher Metress (Ed.), *Critical Response to Dashiell Hammett* (pp. 205-227). Westport: Greenwood Press.

- Irwin, John T. (2006). *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Johnson, Diane (1983). *Dashiell Hammett: A Life* New York: Random.
- Knight, Stephen (2004). *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Layman, Richard (1981). *Shadow Man: The life of Dashiell Hammett*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Layman, Richard, and Julie Rivett, eds (2013). *The Hunter and Other Stories*. Oldcastle Books Ltd.
- Malmgren, Carl D. (Autumn 1999). "The Crime of the Sign: Dashiell Hammett's Detective Fiction". *Twentieth Century Literature* 45,(3), 371-384.
- Marcus, Steven (1975). "Introduction". *The Continental Op* (pp. ix-xxix). London: Macmillan.
- Marling, William (1983). *Dashiell Hammett*. Boston: Twayne Publishers.
- Maxfield, James (Spring 1985), "Hard-Boiled Dicks and Dangerous Females: Sex and Love in the Detective Fiction of Dashiell Hammett", *Clues*, 6,(1), 107-23.
- McGurl, Mark (Winter 1997). "Making Literature of It: Hammett and High Culture", *American Literature History*, 9,(4), 702-717.
- Nolan, William F. (1985). *The Black Mask Boys: Masters in the Hard-boiled School of Detective Fiction*. New York: W. Morrow.
- Nolan, William F. (1969). *Dashiell Hammett: A Casebook* (1969). Santa Barbara: McNally & Loftin.
- Plain, Gill (2001). *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rackowski, Christopher T (Winter 2003). "From Modernity's Detection to Modernist Detectives: Narrative Vision in the Work of Allan Pinkerton and Dashiell Hammett". *Modern Fiction Studies*, 49,(4), 629-59.
- Reddy, Maureen T (2003). *Traces, Codes and Clues: Reading Race in Crime Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Seals, Marc (2002). "Thin Man, Fat Man, Union Man, Thief: Constructions of Depression-Era Masculinities in *Red Harvest* and *The Maltese Falcon*". *Storytelling* 2,(1), 67-79.
- Smith, Erin A (2000). *Hard-Boiled: Working-Class Readers and Pulp Magazine*. Philadelphia: Temple University Press.
- Wheat, Edward M. (Spring 1995). "The Post-Modern Detective: The Aesthetic Politics of Dashiell Hammett's Continental Op." *The Midwest Quarterly* 3,(3), 237-249.
- Whitley, John S. (December 1980). "Stirring Things Up: Dashiell Hammett's Continental Op". *Journal of American Studies*, 14,(3), 443-455.
- Wolf, Peter (1980). *Beams Falling: The Art of Dashiell Hammett*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

**Traslado y distanciamiento en la escritura de Hisaye Yamamoto y
Wakako Yamauchi (fragmento)**

Dorothy Ritsuko McDonald y Katharine Newman (1980)¹⁸²

1 - Sobrevivientes.

Dos mujeres jóvenes cuyas vidas fueron congeladas por la Orden Ejecutiva 9066 (el Acta de Relocación japonesa de 1942) se convirtieron en íntimas amigas durante los meses largos y tediosos en los que transcurrió su confinamiento en un campo ubicado en Poston, Arizona. Afortunadamente, allí había una “biblioteca” con algunos libros viejos y revistas que de alguna manera habían llegado al campo por diversos caminos. Hisaye Yamamoto, quien había contraído desde muy pequeña la “enfermedad de la lectura compulsiva”, se encargó de presentarle a su amiga más joven Wakako Yamauchi la obra de Thomas Walt, James T. Farrel y Marcel Proust, y también al diario *New Yorker*. Día tras día, sentadas en los escalones de la barraca, las amigas hablaban de escritura, aunque en ese momento Wakako pensaba en ser pintora, y creía que jamás podría lograr imitar a Hisaye. Tiempo después, Hisaye escribió para el *Poston Chronicle* y para una revista budista y para una revista mimeográfica del campo, y también envió material para el *New Canadian*.

Pero más allá de la literatura estaba la tragedia implacable del confinamiento, más profunda que cualquier sentimiento de hastío. Las mujeres veían los efectos de la reclusión en las familias cuyos hijos tenían que decidir entre luchar para los Estados Unidos o ser enviados a Tule Lake Camp, para luego ser deportados en barco a Japón. Personas a las que nunca se les había permitido ser ciudadanos de los Estados Unidos y que habían perdido recientemente su hogar y su dinero ahorrado, ahora debían separarse de sus hijos. La generación más joven que nació en Estados Unidos tuvo que soportar la traición de la democracia, que permitía que se los encarcelara sin motivos a pesar de ser ciudadanos norteamericanos. La “experiencia del campo”, si bien no fue tan devastadora como el Holocausto de Hiroshima, dejó una herida profunda en la vida de los japoneses-estadounidenses y fue un trauma psicológico para las ciento diez mil personas que habían sido encarceladas. Sin embargo, otras tragedias se sumaron a las vidas de Hisaye y Wakako. Un hermano de Hisaye de 19 años enrolado en el ejército fue asesinado en Livorno, Italia. El padre de Wakako murió en los últimos días del confinamiento, víctima de las secuelas de su estadía en Poston y la conmoción de la bomba atómica y la derrota de Japón. Años después, cuando su marido y sus hijos le preguntaron cómo había sido su vida en Poston, Hisaye relató con lágrimas sus recuerdos de aquellos días. Y cuando le pidieron a Wakako que leyera algo de poesía que había escrito durante la Reubicación, dio algunas explicaciones a modo de prólogo a su lectura:

El Sensei nos acusaba de no querer hablar de nuestra vida en el campo. Y es cierto, Yo hablo por cientos de Nisei como yo, o tal vez sólo por personas como yo, que a veces se sienten abrumadas por una serie de eventos que no podemos comprender ni olvidar.

Y cuando vemos esas fotos viejas de la evacuación masiva, vemos el espejo de nuestra tragedia. Somos pocos los que podemos contener las lágrimas, que a

¹⁸² Traducción: Elvio Bracco.

menudo parecen ser de auto-compasión; pero tal vez en algún lugar detrás de esas lágrimas sabemos que este es el evento que cambió el curso de nuestras vidas. Y aunque hubo algunos entre nosotros que tuvieron más coraje o una mayor percepción, en cualquier de los caminos que hemos elegido hemos sobrevivido, *completos*. Tal vez esta sea la razón por la cual muchos guardamos silencio acerca de lo sucedido en el campo. Tal vez en ese silencio les pedimos que nos honren por que logramos *sobrevivir*. Les pedimos que no nos compadezcan, ni antes ni ahora. El hecho de sobrevivir es prueba de nuestro valor, y eso es suficiente.

La amistad entre las dos mujeres se ha mantenido con el pasar de los años. Ambas son ahora escritoras reconocidas y establecidas, con ciertas similitudes en sus obras. Ambas muestran el deterioro de la familia, el rol cambiante de la mujer, la desolación de la vida rural y la transformación de las tradiciones japonesas en la cultura japonesa-estadounidense. Ellas nos hacen conocer la historia japonesa-estadounidense, la historia de los miles de hombres japoneses que llegaron a Estados Unidos, el país de las calles pavimentadas con oro, para hacerse ricos y luego (ese era el sueño) regresar triunfantes a su tierra natal y a su estructura familiar tradicional. Pero hacerse rico no era tan sencillo. Algunos hombres que tenían familia cultivaron la tierra de los valles desérticos del Oeste Estadounidense y vivían apenas con lo justo durante los años de la depresión (estas familias son las que aparecen a menudo en la escritura de Yamamoto y Yamamuchi). Los hombres solteros eran trabajadores rurales migrantes que se dedicaban a cosechar los campos y cultivos, y debido al hastío perdían su salario en el alcohol y el juego. La dificultad de sobrevivir en una civilización totalmente ajena los hizo débiles, hay muy pocas figuras masculinas fuertes en las obras de las autoras.

Esto no quiere decir que las mujeres en sus obras sean puras y heroicas. Pero en sus historias se encuentra el pathos de los matrimonios arreglados que no son felices, lo que hace que la mujer romántica se vuelque al adulterio y a añorar el regreso a un Japón tan hermoso como ilusorio. También existe el pathos de las mujeres nacidas en Estados Unidos y el conflicto que enfrentan al tratar de mezclar las tradiciones de sus padres con las de su propio país. Y también el pathos del conflicto que resulta de la estructura familiar tradicional, debilitada cada vez más por la Reubicación. Estas escritoras han reproducido una sociedad apesadumbrada cuya palabra clave es sobrevivir.

Pero más allá de sus similitudes, las escritoras se diferencian claramente a la hora de responder a una pregunta: ¿Cómo ha afectado la tradición japonesa su escritura? En su respuesta, Wakako Yamamuchi destaca su vínculo personal con sus historias y sus personajes.

Si tratara de contarles de una manera académica como mi origen japonés afectó mi escritura, tendría que remontarme a un tiempo muy anterior a cuando ustedes me conocieron. Solo puedo decir que en mi escritura busco dentro de mí y saqueo. Uso todas mis experiencias, todo lo que se como persona, como mujer, como divorciada, como madre y sí, también como una hija de padres japoneses. Mi infancia y el hecho de ser japonesa-estadounidense es una parte integral de la persona que soy hoy. Escribo desde estos sentimientos y me considero una escritora norteamericana.

En cambio, Hisaye Yamamoto se mueve hacia afuera con una mezcla de ironía, paciencia y espíritu integrador.

Estoy segura de que la tradición japonesa ha tenido una gran influencia en mi escritura desde que mis padres la trajeron desde Japón, y ¿cómo podían evitar transmitírnosla? Incluso me pregunto si hubiera podido ser una escritora sin esta tradición, ya que la mayoría de las historias parecen tratar con la interacción entre la tradición japonesa y la experiencia norteamericana. Y aunque he llegado a contemplar la experiencia americana con prejuicio,¹⁸³ aprecio el hecho de poder comunicarme en el idioma inglés y el simple hecho de estar viva en este momento y en este lugar.

Yamauchi escribe desde adentro de la comunidad japonesa-estadounidense; Yamamoto ve un mundo en interacción (aunque rara vez haya ingleses en él). Las escritoras no solo difieren en la perspectiva sino también en la distancia que mantienen en sus tópicos. En resumen, dos mujeres, dos amigas, dos personas que han tenido experiencias similares y sin embargo son dos escritoras muy diferentes.

Hisaye Yamamoto

Yamamoto recibió su primera nota de rechazo de una publicación a los catorce años. Sin embargo, persistió en su aspiración a ser escritora, hasta que fue aceptada por una revista importante cuando tenía veintiséis años. En los años en medio, completó el programa de estudios del Compton Junior College, colaboró en pequeñas revistas así como en revistas de escuelas y facultades y escribió durante todo el tiempo, incluso hasta cuando se encontraba en Poston. Luego de que la liberaran del campo se fue a Los Ángeles y obtuvo un trabajo de reportera en el único diario en el que podía trabajar una japonesa: el diario afroamericano *Los Angeles Tribune*. Trabajó ahí desde 1945 hasta 1948. Su primera historia, “High-Heeled Shoes” (*zapatos de taco alto*) fue publicada en 1948. Al año siguiente consiguió una beca de la Fundación John Hay Whitney que le permitió escribir durante un año sin preocupaciones económicas. En ese año, además de escribir más cuentos tradujo la obra de Rene Boyssleve “L’enfant a la balustrade” del francés al inglés. Mientras trabajaba en el *Tribune* comenzó a acumular copias del periódico *Catholic Worker*. Así, intrigada al encontrar un lugar donde las reglas eran “la no-violencia, la pobreza voluntaria, el amor por la tierra y el intento de poner en práctica los preceptos del Sermón del Monte”, se dirigió hacia el Este y estuvo desde el año 1953 al 1955 en la Catholic Worker Farm (Granja del Trabajador Católico) ubicada en Staten Island. Durante un tiempo, hasta su regreso a California, continuó escribiendo para el *Tribune* y el *Catholic Worker*, entre sus artículos más importantes se destacaron aquellos dirigidos a la granja de Seabrook, Iva Toguri (“Dios ve la verdad pero espera”) y la United Farm Workers (Unión de Trabajadores Campesinos).

Luego de su experiencia en el *Catholic Worker* se dedicó “a tiempo completo” a ser esposa y ama de casa, luego madre de cinco hijos y ahora también abuela de dos nietos. En resumen, como la escritora dice, se mantiene ocupada “cuidando su jardín”: su familia, sus amigos, sus flores y su escritura.

Durante todos estos años no se ha publicado una recopilación de su obra, pero la escritora ha mantenido su renombre gracias a los antólogos. Cuatro de sus cuentos lograron estar en la lista de cuentos “distintivos” de Martha Foley en sus respectivos años de publicación, “Yoneko’s Earthquake” fue elegido uno de “Los mejores cuentos norteamericanos de 1952”. La escritora ha formado parte de por lo menos veinte antologías, con “Seventeen Syllables” y “The Legend of Miss Sasagawara” como favoritos, “Yoneko’s Earthquake,” “The Brown House,” y “Las Vegas Charley” en

¹⁸³ La escritora aquí utiliza con doble sentido la expresión idiomática “a jaundiced eye” (literalmente “un ojo icterico”) la cual además de tener el significado que se reproduce en el texto, hace referencia al supuesto color amarillo de la piel de su etnia.

segundo lugar. Es notable el hecho de que entre 1949 y 1952, cuando aún había cierta hostilidad y mucha apatía hacia los japoneses, Yamamoto publicó cinco cuentos que fueron aclamados en todo el país estadounidense.

“High-Heeled Shoes”, a diferencia de los relatos posteriores, tiene más de ensayo que de cuento. Sin embargo, el relato posee los elementos distintivos de Yamamoto:

- 1- Referencias al material literario que se encuentra fuera de la tradición japonesa-estadounidense. Esto demuestra el amplio abanico de lectura que tuvo la escritora. En esta historia se menciona a Freud, Ellis, Stekel, Kraft-Ebbing y a Robert Browning. En “Ephitalanium” hay citas extensas de Gerard Manley Hopkins, así como también ecos del poema miltoniano. Esta estrategia coloca a sus historias en el mundo más amplio de la cultura europea y estadounidense, además de sorprender al lector y agregar nuevos ángulos de perspectiva.
- 2- Referencias a personas, lugares y eventos reales. En esta historia, la escritora llama Wakako Yamauchi a la amiga que le da sus plantas a la narradora para que busque pensamientos.
- 3- Listados, sobretodo de comidas, flores y objetos que le agregan una dimensión sensorial y reafirman la realidad de la historia. En “High-Heeled Shoes”, ella se irrita cuando el teléfono suena porque se imagina que la llamada es de un vendedor y que ella no tiene dinero para comprarle. Hace una lista de todo lo que habría comprado el fin de semana si hubiese tenido dinero.
- 4- Soliloquios y diálogos imaginarios. En la historia hay un debate con Gandhi sobre la respuesta no-violenta y el sufrimiento de mujeres atacadas por violadores. Gandhi no sale bien parado.

La idea clave en la obra de Yamamoto es el uso de su propia mente. La escritora es analítica, contemplativa, honesta, compasiva e irónica. Aunque use la primera persona o un narrador, la palabra final es siempre suya; y usualmente los finales son tan abiertos que el lector siente que hay historias y significados implícitos para descubrir en cada relato.

En “High-Heeled Shoes” puede verse el amor penetrante de Yamamoto por la humanidad. La protagonista “(I)” se enfrenta a perversiones sexuales: recibe una llamada telefónica obscena al comienzo de la historia y esto la lleva a pensar en “cosas desagradables y furtivas” de otros encuentros con hombres que tuvieron ella y sus amigas. El más sorprendente fue una vez que vio unas piernas con zapatos negros de taco alto que salían de la puerta abierta de un “sedán azul grisáceo”. Cuando se acercó a mirar, descubrió que los zapatos eran de un hombre desnudo que estaba reclinado en el asiento delantero... y el hombre, “con gestos frenéticos, le ordenó que se quedara un rato”.

La narradora recurre a la lectura para tratar de entender esta experiencia aterradora, pero luego llega a la conclusión de que “leer es leer, hablar es hablar, pensar es pensar, pero vivir es diferente”. Sin embargo, ella culpa a la sociedad por ambos incidentes (el llamado y el recuerdo de los zapatos) y no culpa a los hombres, a quienes considera parte de una “gran enfermedad oscura de la tierra, y que no hay cantidad suficiente de pensamientos rosas o amarillos alegremente florecidos que pueda mitigarla, por más que estén bien ordenados y sean señalados con orgullo”.

Hay un párrafo final: su tía llama, hecho que purifica al teléfono de la contaminación de la llamada obscena, y le ofrece llevar comida para que cenén. Este es

el único toque “japonés” en una historia universal. “pastel de arroz con frijoles, pescado con pickles y algo de sushi”.

Lo que conserva el narrador es:”Lo que sea, lo que sea. Sabía que había descubierto otro círculo más para guardar en mi colección de círculos” Una revelación personal similar de la enfermedad de la humanidad se revela en “*El autobús a Wilshire*”, una historia de 1950 que trata sobre el miedo de una japonesa-norteamericana de ser identificada como china por un racista borracho. Conmocionada al encontrar en si misma esta debilidad, ella pierde hasta “la indiferencia que la había resguardado...y sintió una vez más que su vida se llenaba de la sensación exasperante, insidiosa y enfermiza de que en el mundo no había nada sólido que pudiera reconocer, nada sólido de donde agarrarse, nada sólido en donde clavar los dientes, nada sólido”.

Yamamoto ha escrito dos historias de apostadores: “*The Brown House*” (1951) y “*Las Vegas Charlie*” (1961). El primero tiene un tono jocoso: Mr. Hattori, cansado de intentar ganarse la vida cultivando frutillas, busca una casa china para probar suerte en las apuestas. La apariencia de la casa es extravagante: recientemente pintada de marrón con marcos de ventanas blancos...en la parte de atrás de la casa había un granero en ruinas cuyo techo azul espacioso anunciaba en letras grandes y amarillas un estilo de física ubicua”.

Durante el esfuerzo, mientras los Hattori discuten y su matrimonio casi se termina, hay incidentes cómicos, como una redada, y la cuasi-amistad entre la Señora Wu, esposa del dueño de la casa marrón y la Señora Hattori, que debe esperar hora tras hora en el auto con sus tres hijos. A los niños comienzan a gustarles las galletitas chinas que la Señora Wu les trae al auto y la Señora Hattori le toma cariño a la mujer china. Pero la Señora Wu, al mirar a la familia afirma que “nunca había visto una mujer con ojos tan ensombrecidos” Cuando la historia termina, el lector la analiza y se da cuenta de que no es una historia cómica y que la interacción humana es “una colección de círculos”.

El protagonista de “*Las Vegas Charley*” es Katzuyuki Matsumoto, un granjero inmigrante joven y próspero hasta que la muerte de su esposa al dar a luz quebrantó su espíritu. Después de esto, se convierte en un lavaplatos en las Vegas y dedica su tiempo libre a las apuestas. A medida que envejece, se acerca más a su hijo y a la esposa de éste que viven en Los Angeles. Finalmente Charly muere y el doctor que lo ha atendido, quejándose de su propia frustración al ver morir a sus pacientes, comenta:

“Bueno, por lo menos tu padre la pasó bien. Bebía, fumaba, apostaba. Yo no hago nada de eso. Todo lo que hago es trabajar, trabajar, trabajar. Por lo menos él disfrutó mientras estaba vivo.”

Y Noriyuki, quién ha atravesado sin quejarse una serie de emociones conflictivas hacia su padre...finalmente logra una sensación similar a la compasión cuando entiende que su padre no era un hombre malo, sino que era un hombre incompetente con las mejores intenciones, uno más entre tantos que vivieron día a día lo mejor que pudieron, limitados, restringidos por los escasos dones que la Mano de Dios les ha obsequiado- no está de acuerdo con lo que dice el doctor.

La honestidad de Yamamoto se puede ver en esta historia también al resumir la reacción de Matsumoto luego de que un hijo es asesinado y el otro se va a Tule Lake:

“En cuanto a él, estaría feliz de regresar al campo por el resto de su vida. Comida gratis, casa gratis, amigos, tarjetas con flores, ¿qué más podía pedir? Es cierto que había perdido parcialmente la audición de un oído por pararse junto a las

calurosas estufas en esos días de calor insoportable, pero eso era solo una pequeña queja. El hospital del campo le había dado tratamiento gratis, medicinas y bolitas de algodón para ponerse en el oído lastimado”.

Obviamente, el personaje de “Las Vegas Charley” no proviene de un molde heroico, e incluso su adaptación al campo es una acusación por contraste de este hecho. Una historia como esta en 1961 hubiera tenido la distancia en el tiempo suficiente como para no generar descontento. Pero no fue así en 1950, cuando la historia de Yamamoto “The Legend of Miss Sasagawara” fue aceptada en el periódico *Kenyon Review*. Esta probablemente sea su mejor obra y la más evocadora de todas las historias del campo (como Yamamuchi dijo, la gente no quería hablar de esa experiencia). Es posible que el éxito de la historia sea el resultado de la manera en que la escritora controló sus emociones mientras escribía; esta vez utilizó a una muchacha (que obviamente encarna a la escritora) para contar la historia de Miss a través de destellos aleatorios. No podemos confiar en el resto de los testigos: un chofer de ambulancia, un muchacho adolescente, una mujer histérica y personas chismosas que no se dan cuenta de la angustia humana que existe detrás de las acciones bizarras.

La señorita Sasagawara, de 39 años de edad, no se arrepiente de no haberse casado nunca porque ha viajado “...por todo el país varias veces, bailando ballet...se ha divertido”. Pero ahora, su madre murió y ella ha sido confinada a las barracas con su padre, un sacerdote budista. Yamamoto explica como la búsqueda del Nirvana budista “ese estado sagrado de pureza moral e iluminación universal” puede afectar negativamente a aquellas personas cercanas al aspirante a santo. La hija es víctima de un hombre que desea “extinguir dentro de sí todo deseo indigno, y por consiguiente todo el mal, concentrarse en el sereno camino óctuple”.

Irónicamente, la experiencia en el campo de detención liberó al Reverendo Sasagawara de las responsabilidades del mundo, incluyendo a su hija. Sin embargo, ella admira al ser superior en que su padre se ha convertido. Pero el narrador encuentra una explicación completa años después, cuando descubre en la biblioteca de una universidad una vieja revista de poesía que incluye “el primer poema publicado escrito por una mujer japonesa-estadounidense, quien actualmente reside en el campo de detención de Arizona luego de haber sido evacuada de la Costa Oeste”.

En otras palabras, este es un poema que Miss Sasagawara escribió en medio de la guerra, en el tiempo de la historia, antes de que fuera internada en un manicomio. En un poema “intensamente errático”, ella pregunta: un santo de este tipo, ¿no sería “ciego y sordo a las pasiones humanas” de alguien que no quiere obtener esta condición sublime, y que en lugar de eso desea reaccionar a “la pasión que crece en un silencioso angustioso en la misma habitación?” La poetisa (que es Miss Sasagawara) compara al intenso idealismo del santo con la locura, y no se da cuenta de que ella sólo podrá liberarse de este idealismo budista a través de su propia locura.

La historia opera en dos niveles. Las noticias de la bailarina triste le llegan al lector a través de notas esporádicas, pero el retrato de la vida en el Campo es prolongado y muy detallado. La joven narradora y su mejor amiga se sientan en los escalones de la entrada, utilizan interjecciones como “¡ohhhh!” o “¡guau!” mientras miran a los demás y matan mosquitos con las manos. Nos enteramos de que dos catres del ejército puestos juntos forman una cama de dos plazas para un hombre y su esposa, que un cajón de manzanas se convierte en una mesita de luz, y que las personas son llamadas al comedor por orden de edad. Vemos el programa completo de festejos de Navidad que se prepara en el Campo. Somos testigos de primera mano del tedio. Pero al final de la historia, oímos en el poema la verdadera voz de la Señorita Sasagawara, y

obtenemos las piezas faltantes de la historia trágica de una mujer acosada tanto por las frustraciones de su propia cultura como por el encarcelamiento que le han impuesto sus compatriotas estadounidenses.

En otras dos historias, “Diecisiete sílabas” y “El terremoto de Yoneko”, Yamamoto narra la vida en las pequeñas granjas arrendadas antes de la guerra. Tan específico es su relato que el lector se entera de los dos días de trabajo y la noche de malestar que las chicas en Japón toleraban con alegría para tener las uñas de las manos “de un trasluciente y brillante color naranja rojizo”. Ambas historias analizan matrimonios infelices: en una la escritora busca la liberación a través de la escritura de haikus. En el otro, a través de una relación íntima con un trabajador filipino del campo luego de que su esposo ha quedado inválido en un terremoto. En el primero, la esposa le ruega a la hija adolescente que le prometa que nunca se va a casar. El realismo de Yamamoto llega a lo más bajo en la segunda historia, donde una niña, Yoneko, se enoja con el invalido que amenaza con hurgarse la nariz y limpiarse los mocos en las muñecas de papel de ella y de sus amigas.

Yamamoto elige para sus personajes principales a aquellos que han sido lastimados, aquellos que se desvían de la norma, aquellos que en su desesperación intentan atrapar jirones de belleza: apostadores que sueñan con la montaña de regalos que les comprarán a sus seres amados cuando tengan una racha de suerte, una bailarina de ballet que ha enloquecido al estar confinada con un fanático religioso, la esposa de un granjero que escribe haikus al atardecer, mujeres que buscan amantes para encontrar el amor de aquel que las engaña. A Yamamoto le interesan aquellos que buscan pero pierden; y de algún modo ella gana nuestra comprensión, en gran parte a través de la interpretación tolerante del narrador.

Diecisiete sílabas: un haiku simbólico

Zenobia Baxter Mistri¹⁸⁴

En 1942, el Acta de Reubicación Japonesa encarceló a 110.000 japoneses en Poston, Arizona. Hija de inmigrantes japoneses, nacida en 1921, Hisaye Yamamoto es una de las nisei que vio de cerca las consecuencias de este trágico encarcelamiento. Y aunque haya libros, grabaciones de testimonios orales y hasta un puñado de películas, hay muy poca crítica que se concentre en los escritores de ficción que han sido marcados por su sufrimiento en campos como el de Manzanar, el primero de estos diez de campos de detención. La historia de las personas que han sufrido esta humillación ha sido documentada por escritores como Michy Weglyn, quien da un relato detallado de esto en su obra *Years of Infamy: The Untold Story of America's Concentration Camps*.

En una de las tantas recopilaciones de “Diecisiete sílabas”, Susan Kopleman escribe como preámbulo al relato una biografía resumida de Hisaye Yamamoto, en la cual destaca que Yamamoto, junto con otros ciento diez mil asiáticos-americanos, fue una víctima de la reubicación y el encarcelamiento. Durante la guerra, Hisaye se mudó primero a Massachusetts y luego a California, donde en 1945 obtuvo un trabajo en el periódico *Los Angeles Tribune*. El confinamiento emparentó a Yamamoto con el sufrimiento que conlleva la desesperación. En el artículo “*Traslado y distanciamiento en la escritura de Hisaye Yamamoto y Wakako Yamauchi*” McDonald y Newman observan con precisión que Yamamoto elige para sus personajes principales a “aquellos que han sido lastimados, aquellos que se desvían de la norma, aquellos que en su desesperación intentan atrapar jirones de belleza. A Yamamoto le interesan aquellos que buscan aunque pierdan.” Este análisis también se aplica al relato de Yamamoto “Diecisiete sílabas”, el cual ha sido incluido en diversas antologías. Sin embargo, a pesar de la popularidad de este relato, sus niveles artísticos no han sido explorados. Kopleman destaca el hecho de que las historias de Yamamoto se han reimpresso al menos veinte veces en una o más de sus doce antologías desde el año 1969, pero Yamamoto aún no ha recibido de parte de la crítica la atención que su obra merece.

Como muchas de las historias de Yamamoto, “Diecisiete sílabas” ofrece perspectivas múltiples como si fueran capas de una cebolla, ya que la historia nos presenta de manera simultánea el despertar sexual de la hija (Rosie) y la derrota devastadora de la madre (Tome Hayashi). El poder de la historia yace en el vórtex que se crea cuando la madre abandona su rol japonés tradicional de Issei como esposa, ama de casa, cocinera y agricultora. La tensión narrativa surge a a partir del aparentemente sencillo interés que Tome desarrolla por el haiku. En un primer nivel, la historia representa la barrera cultural que el haiku crea y representa entre Tome y su esposo e hija. En otro nivel, el relato plantea la destrucción de una mujer que crea con independencia.

Negar el logro artístico de Yamamoto en el uso del haiku equivale a ignorar la metáfora profunda de la separación que este sugiere. Para comprender el simbolismo sutil del haiku, uno debe entender la complejidad de esta forma de arte. Su simplicidad es engañosa tanto en la profundidad de su contenido como en la profundidad de su origen. En el prefacio del primero de sus cuatro volúmenes intitulado *Haiku*, Blyth explica que este tipo de poesía necesita comprenderse desde un punto de vista Zen, ya que el haiku es “un estado espiritual de la mente en el cual los individuos no se separan

¹⁸⁴ Traducción: Elvio Bracco.

de los objetos, sino que permanecen idénticos entre sí y al mismo tiempo retienen su individualidad y la peculiaridad que los define”. Por supuesto que ni Rosie ni el señor Hayashi pueden comprender el haiku y el significado que tiene para Tome. Tanto el padre como la hija carecen de la comprensión y la intuición necesaria, ya que el haiku representa la experiencia poética y religiosa del mundo de Oriente. Los roles tradicionales de Japón y el mundo estadounidense le han privado al Sr. Hayashi y a Rosie la habilidad innata para ser uno y a la vez estar separado. Blyth compara al haiku con una especie de iluminación en la cual el lector logra ver la vida de los objetos.

Durante los tres meses en que Tome escribe haikus para el *Mainichi Shinbun* (literalmente “periódico diario”) adopta el nombre floreciente de Ume Hanazono. En japonés, el nombre *Ume* representa a un bellissimo árbol que florece al comienzo de la primavera y da sus frutos al final de la primavera, tres meses después. *Hanazono* significa “jardín florido”, ambos nombres incluyen una de las experiencias centrales descritas en la historia. El breve despertar de Tome Hayashi hacia una independencia creativa en la cual no están incluidos ni su ingenuo marido japonés ni su hija Nissei que finge comprender japonés porque no quiere desilusionar a su madre con la “cantidad y calidad” de japonés que sabe. Por otro lado, *Tome* irónicamente significa “buena suerte o fortuna”, y *Hayashi* significa “bosques”. En estos nombres propios se pueden apreciar los matices sutiles en los significados que se implican en este relato sobre los Nisei, la segunda generación de japoneses estadounidenses.

El número tres tiene un rol sutil en “Diecisiete sílabas”. El breve despertar de Tome/Ume dura “quizás tres meses” (2¹⁸⁵), una estación, como el árbol de su nombre, Ume, que florece y da frutos en un lapso de **tres** meses. Esos tres breves meses hacen eco en el esquema de **tres** líneas: cinco, siete y cinco sílabas, que se utiliza cuando el haiku se traduce o se escribe en inglés. El Haiku se transforma en la metáfora para la separación de Tome. Después de trabajar en el campo, limpiar la casa, cocinar, lavar y servir la cena se convierte en otra persona; se transforma en Ume Hanazone, una poetisa.

El empuje creativo que Ume siente alcanza dimensiones amenazantes cuando habla de haikus con otros hombres. Tome logra dejar atrás su rol pasivo y lucha por desafíos y estímulos intelectuales en el proceso de la composición de la poesía. Esencialmente, el haiku logra transformarla; la esposa callada y tímida se convierte en “una extraña severa y balbuciente que no solía responder cuando se le hablaba y se mantenía ocupada hasta la medianoche en la mesa de la sala garabateando en borradores con lápiz...” (2). El señor Hayashi ahora debe jugar al solitario. La brecha entre los Hasayi se hace más grande cada vez que la familia recibe visitas. El haiku hace que Tome olvide su rol tradicional (sumisa, pasiva y trabajadora) y se dedique a comparar notas exultantes con los poetas que la visitan, mientras que su marido entretiene a “los miembros no literarios” (2) o lee la revista *Life* (vida) en lugar de intuir la vida a través de la poesía como lo haría un verdadero amante del haiku o del ukiyo-e.

La femineidad emergente de Rosie traza un paralelo con los tres meses de escritura de poesía de Tome. Rosie se encuentra en secreto con Jesús Carrasco, el hijo de la familia mexicana contratada para la cosecha. Con el primer beso robado, él logra despertar en ella la sensualidad: “Una vez la hizo chillar de repulsión cuando, aprovechando que le daba la espalda, dejó sobre los tomates de su balde mohoso un gusano verde pálido verdaderamente monstruoso (parecía más una serpiente bebé)”. (4) Es difícil ignorar la insinuación fálica.

¹⁸⁵ Todas las citas corresponden a “Diecisiete sílabas”, de Hisaye Yamamoto, material preparado por la cátedra de Literatura Norteamericana (UNLP).

Rosie esta tan metida en si misma que no puede ver la necesidad de la madre de encontrar creatividad, identidad y aprobación. Cada vez que Ume lee un poema, la respuesta de Rosie es repetitiva como un estribillo: “Era mucho más fácil decir sí, sí, incluso cuando una quería decir no, no”. (1) El “sí, sí” que ella dice para aplacar a su madre refleja el vacío cultural que existe entre la madre y la hija, ya que pone en relieve la incapacidad de Rosie de fusionarse con el haiku que Ume escribe. Sin embargo, la barrera de la lengua entre madre e hija palidece ante la barrera creciente que causa el haiku entre los padres.

Una tarde calurosa “el día más caluroso del año”, cuando el impulso creativo llega a su punto de quiebre, el editor de haikus del periódico *Mainichi Shimbun* entrega personalmente el trofeo del primer premio que Ume ganó. La pintura de Hiroshige que trae el señor Kuroda hace eco del abismo espiritual entre los Hayashis, ya que reafirma la profunda relación que tiene el haiku con el arte oriental. Blyth explica:

Un poeta haiku puede expresar su visión pictórica y verbalmente (...). Lo hace de manera indirecta, ya que los dibujos que él ve le enseñan como mirar, sentir y escuchar al mundo de la naturaleza. Le enseñan donde está el valor y el significado de las cosas, para que él pueda decir con palabras lo que los dibujos dicen con sus líneas, con respecto a esa misteriosa interacción entre lo simple y lo complejo, o general y lo particular. Los ukiyo-e de Hiroshige no tendrían significado alguno si el verdadero paisaje de Japón tuviera amplias planicies como en las líneas de su obra.

Al igual que el haiku, los famosos paisajes de Hiroshige evocan la emersión y deben ser intuitivos. El espectador debe sentir que sus pies tocan las nubes rosas de la pintura, y debe hacerse uno con los individuos que navegan en sus sampanes junto a los pinos. La grieta en la comprensión se refleja en la descripción fría y literal de los Horoshiges que realiza Rosie:

Rosie pensó quera una imagen agradable, que parecía haber sido bosquejada con delicada rapidez. Había nubes rosas, que contenían una caligrafía grácil y un mar azul pálido excepto hacia los bordes, con cuatro veleros de junco con indicios de personas en ellos. (7)

Esta descripción refleja la incapacidad de la niña de ver la misteriosa interacción entre la vida, la pintura y el yo. El hecho de que Rosie no pueda imaginar el mundo flotante del ukiyo-e ni intuir aquello que la pintura sugiere reafirma la barrera entre ella y su madre, así como también entre ella y la cultura japonesa.

Ante la emoción por recibir el premio, Ume se apodera de Tome (la servil recolectora de tomates) y prepara el té mientras entretiene al ilustre visitante japonés. Una vez más, incapaz de lograr una actitud comprensiva, el señor Hayashi entra a la casa, toma el premio y se lo lleva afuera para romperlo y quemarlo.

Luego de que madre e hija contemplan como el fuego se extingue, Tome le cuenta a Rosie su historia. “Fue una historia como la de las revistas (...). Su madre, a los diecinueve, había llegado a los Estados Unidos y se había casado con su padre como una alternativa al suicidio.” (8). En este punto del relato, el título “Diecisiete sílabas” se vuelve aún más significativo. El título no solo hace alusión a la cantidad de sílabas que tiene un haiku, sino también al hijo ilegítimo que murió antes de nacer hace *diecisiete años* en Japón, una sílaba por cada año que ella vivió en silencio en Estados Unidos. El lector recuerda entonces la paciencia con la que Ume había explicado el haiku: “Mirá,

Rosie (...), es un haiku, un poema en el que ella debía apretar todo su sentido en tan sólo diecisiete sílabas” (1).

El poder de esta historia Nisei que es aparentemente simple surge de varios temas entrelazados. El principal revela una camisa de fuerza cultural en la cual un varón domina y destruye a una mujer amable consumida por la necesidad urgente de crear y expresarse. Además, la narrativa sugiere otra posible tragedia femenina en el futuro de Rosie. La relación de Rosie con Jesús alberga un potencial conflicto intercultural, ya que Jesús pertenece a un grupo étnico distinto al de ella. El romance de Rosie nos recuerda al desafortunado affaire que su madre tuvo con un joven japonés que tenía una posición social superior a la de Tome.

La conclusión de la historia también hace eco en el abismo cultural entre madre e hija, Tome le dice a Rosie: “¡Prométeme que nunca te vas a casar!”. Tome recibe de parte de Rosie la misma actitud insincera que cuando hablaban del haiku, otra vez la mentira: “Sí, sí, lo prometo” (9). Irónicamente, así como Tome apenas entiende inglés, Rosie apenas comprende el ruego sofocante de la madre. Ambas son prisioneras, aisladas y confinadas en soledad. Lo trágico es que Tome también pierde a su segunda hija, esta vez a manos de una cultura extranjera que no tiene ni la intuición artística y espiritual ni las restricciones de género de la cultura japonesa. Rechazada tanto por su esposo como por su hija, Tome se encuentra destruida. Ya no será un jardín florido.

El destino de Tome se muestra a contrapunto de la historia de la señora Hayano, de quien sabemos que tuvo cuatro hijas adorables, a quienes nombró como las cuatro estaciones del año (de nuevo, tres meses). Haru, primavera, es la hija mayor. El lector descubre que “(...) algo había salido mal con la señora Hayano desde el nacimiento de su primera hija.” (2). La señora Hayano, quién tiene fama de haber sido una de las mujeres más bellas de su pueblo natal, se mueve lentamente, encorvada y con muchos temblores. El señor Hayano es “apuesto, alto y fuerte” (2). La señora Hayano también ha tenido una breve primavera como Ume/Tome, y ahora se encuentra destruida.

¿Qué puede intuir el lector acerca del rol de la mujer en esta cultura? Estas mujeres florecen/crean y pagan el precio: un riesgo personal intenso, o la aniquilación. La duración de su florecimiento se reduce a casi el tiempo que dura una estación. Confinadas y comprimidas, sus existencias nos recuerdan a un haiku de diecisiete sílabas disperso y efímero.

“Diecisiete Silabas” es irrevocablemente una historia de mujeres. El sabor y la angustia que le dan unidad a la historia y la hacen poderosa surgen del choque entre los valores de Oriente y Occidente. Tome abandona su rol de madre, ama de casa y trabajadora rural cuando intenta moldear y controlar su propio territorio artístico independiente, y allí es asfixiada. Rosie se identifica con la cultura y las costumbres norteamericanas. Irónicamente, hasta en la clase de japonés Rosie divierte a su amiga haciendo imitaciones de estrellas de cine inglesas y estadounidenses. Rosie no comprende a Tome, ni tampoco comprende sus propias raíces, ni el lenguaje ni la cultura japonesa.

Las demandas que ambas culturas (la estadounidense y la japonesa) realizan pueden crear un desequilibrio intenso. En una yuxtaposición cercana, aparentemente destruyen a sus integrantes, o al menos los abandonan en el medio del bosque (Hayashi). Tal vez una carta escrita por Yamamoto que Koppleman cita en su introducción a este relato pueda arrojar más luz acerca del poder que tiene esta historia. Yamamoto habla del dolor que siente cuando piensa en su madre, a quién le hubiera gustado tener una hija más comprensiva. La escritora también dice que “Diecisiete sílabas” es la historia de su madre, aunque los detalles no sean ciertos. Y aunque la cultura japonesa y la cultura norteamericana no se fusionen en el relato, si se fusionan el

arte y el artista, ya que las “Diecisiete sílabas” se convierten en el haiku simbólico de la hija para la madre, el “sí, sí, sí” finalmente dicho en el estilo Zen, repleto de significado intuitivo y de comprensión.

La lengua y la historia en dos escritores latinounidenses: Sandra Cisneros y Miguel Méndez¹⁸⁶

Eleazar Ortiz

Al margen de las fronteras físicas que separan países encontramos en nuestros días conceptos teóricos en el ser humano que se entrecruzan y van más allá de áreas definidas de las sociedades y de sus culturas. Los marcadores étnicos identifican a las personas y cuando se pierden los de origen se reemplazan por otros de la sociedad receptora. La lengua forma parte de la actividad fronteriza del individuo y es utilizada como instrumento de transculturación y como muestra de pertenencia a una identidad nacional. Además, la lengua es el medio de transmisión de la experiencia y la historia de origen, las cuales influyen en la creación literaria. Estos marcadores culturales, lengua e historia, se muestran en dos obras de la literatura latinounidense como son “Eyes of Zapata”¹⁸⁷ de la escritora Sandra Cisneros y *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez. Caracterizadas por su intención del uso del lenguaje literario y lo temático, estas dos creaciones desbordan las fronteras en busca de un lector ávido de retos. Las narrativas exponen conceptos históricos y contemporáneos en busca de una fusión que manifieste un nuevo punto de vista, teniendo como premisas la lengua y la influencia de los marcadores étnicos.

La frontera geográfica real entre los Estados Unidos y México ha sido una demarcación activa que ha cambiado de lugar a través de la historia de la región. En el siglo XVI fueron los súbditos de la corona española los que se aventuraron originalmente en regiones que hoy pertenecen a los Estados Unidos. Los españoles ya habían sometido al imperio azteca y habían sentado las bases del virreinato de la Nueva España en el territorio que hoy es México. El territorio recorrido por estos inquietos conquistadores y colonizadores españoles fue sumamente extenso y sus campañas llegaron a puntos lejanos de la cabecera de la Nueva España. Al hablar de la historia cultural de los Estados Unidos Heyck señala que:

The story begins at least as early as 1513, when Juan Ponce de León first arrived in Florida and named his discovery La Gran Pascua, meaning Easter season, or Easter celebration in the Spanish language. The city of St. Augustine, the oldest permanent settlement in the United States, was founded in 1565 by Pedro Méndez de Aviles, roughly fifty-five years before the pilgrims set out from Plymouth, England, in the Mayflower. (3)¹⁸⁸

Esto significa que la historia inicial de estos territorios está escrita en la lengua española y se remonta 491 años atrás, rebasando cualquier otro dato o a cualquier otro idioma exceptuando los dialectos usados por los indígenas nativos de estas regiones. De esta fecha inicial de 1513 citada por Heyck empieza la noción de lo fronterizo, dado que los conquistadores españoles venían con el mandato real de transplantar su religión católica y su lengua. Es Heyck, en su mismo libro, quien posteriormente cita: “These

¹⁸⁶ Publicado en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Volumen 2 Número 2, Otoño 2004, pp 81-90. Notas aclaratorias y traducciones de Patricia L. Lozano para la Cátedra de Literatura Norteamericana, FaHCE, UNLP, Agosto de 2012.

¹⁸⁷ “Ojos de Zapata”.

¹⁸⁸ “La historia comienza tempranamente en 1513, cuando Juan Ponce de León llegó por primera vez a Florida y dio a su descubrimiento el nombre «La Gran Pascua», que quiere decir «Easter season», o «Easter celebration» en lengua española. La ciudad de St. Augustine, el asentamiento permanente más antiguo de los Estados Unidos, fue fundada en 1565 por Pedro Méndez de Aviles, aproximadamente cincuenta y cinco años antes de que los peregrinos partieran desde Plymouth, England, en el Mayflower.

Spanish borderland settlements were intended to bring new territories, wealth and souls to the Catholic crown” (4).¹⁸⁹

Los eventos pasados han dado un matiz muy particular a la historia de las dos naciones y sus influencias se observan en sus situaciones actuales. Gloria Anzaldúa, en su ensayo “The homeland/El otro México” nos dice que: “Our Spanish, Indian and mestizo ancestors explored and settled parts of the U.S. Southwest as early as the sixteenth century. For every gold-hungry conquistador and soul-hungry missionary who came north from México, ten to twenty Indians and mestizos went along as porters or in other capacities” (196)¹⁹⁰. Estos tempranos movimientos étnicos, raciales, culturales y de clases en la historia de la formación de las dos nacionalidades nunca han desaparecido en ninguna de las dos culturas, y han mantenido su penetración e influencias en las dos identidades nacionales. Continúa Anzaldúa en su mismo ensayo diciendo que “Indians and mestizos from central Mexico intermarried with North American Indians. The continual intermarriage between Mexican and American Indians and Spaniards formed an even greater mestizaje” (196)¹⁹¹.

Así empieza un peregrinaje del habitante del sur hacia el norte. De la misma forma, nacen y se mantienen los intentos de trascender la frontera en ambas direcciones a través de la creación literaria y el uso de las lenguas, además de otros marcadores étnicos, para mantener ligado el pasado de dos naciones. De esta manera se intenta sustituir lo acentuado de una línea política divisoria por una línea metafórica que se expande en ambas direcciones y que penetra al interior del ser y expresa sus motivos fronterizos interiorizados.

La base teórica de nuestra aproximación la obtenemos al observar la obra de dos escritores latinounidenses que intercambian lenguas y manejan narrativas que se originan en la médula del país de origen. Una, Sandra Cisneros, hija de padre mexicano y de madre México-americana nacida en Chicago¹, y su noveleta¹⁹² “Eyes of Zapata” escrita en inglés. La temática de su noveleta se encuentra incrustada en la idiosincrasia mexicana representada por el personaje del revolucionario Emiliano Zapata; además, con un contenido que abarca una parte de la vida sentimental del caudillo mexicano y personajes que llevan los nombres de personas reales y situaciones registradas en la historia. Miguel Méndez, por su parte, exhibe un vasto conocimiento del español regional y de sus facetas interlingües al narrar aspectos del proceso migratorio de los mexicanos a los Estados Unidos, sus sacrificios al cruzar el desierto del norte mexicano y sus vivencias en las ciudades fronterizas. Méndez utiliza, además, su experiencia y sus conocimientos geográficos, hace uso de su propio mundo y de sus inquietudes al buscar la realidad fronteriza y ponerla en boca de sus personajes.

El intento de Cisneros es valiente y está en concordancia con su propia evolución personal donde convive con su presente transculturado y su pasado ancestral de inmigrante. Valiente porque utiliza un personaje sumamente conocido, además estudiado e investigado, como lo es Emiliano Zapata, el “Miliano” del pueblo pero también de Inés. Emiliano Zapata e Inés Alfaro son dos personajes que existieron y

¹⁸⁹ “Estos asentamientos fronterizos españoles estaban destinados a proporcionar nuevos territorios, riquezas y almas a la corona Católica”.

¹⁹⁰ “Nuestros ancestros, españoles, indios y mestizos exploraron y poblaron partes del Sudoeste de los EEUU ya en el siglo dieciseis. Por cada conquistador hambriento de oro y cada misionero hambriento de almas que llegó al norte desde México, venían de diez a veinte indios y mestizos como portadores o cumpliendo otras funciones.”

¹⁹¹ “Los indios y mestizos de México central se casaban con indios estadounidenses. Los casamientos continuos de indios, mexicanos y estadounidenses, con españoles crearon un mestizaje aún mayor”.

¹⁹² “Noveleta” refiere aquí a un relato de una extensión mayor a la de un cuento pero menor a la de una novela corta o *nouvelle*.

algunas de las situaciones descritas por la escritora están documentadas en la historia de la Revolución mexicana. Sandra Cisneros exhibe una pertenencia a su origen mexicano y lo va marcando en el uso de las lenguas y en las descripciones de situaciones que realiza sencillamente con un interlingüismo que cautiva. Las fronteras en Cisneros son de cierta manera unificada. Ella es de ascendencia mexicana y al tratar la vida de Zapata y de una de sus amantes en su narrativa vuelve a las raíces de sus progenitores sin pretender alterar su realidad de latinounidense. Homi Bhabha en *The Location of Culture* cita a Renée Green en su introducción diciendo: “Even then, it’s still a struggle for power between various groups within ethnic groups about what’s being said and who’s saying what, who’s representing who’s? What is a community anyway? What is a black community? What is a Latino community? I have trouble thinking of all these things as monolithic fixed categories” (3)¹⁹³.

La escritora pugna por recuperar el pasado familiar y lo consigue al pertenecer a una comunidad, la latinounidense y, como lo expresa Bhabha, aunque ella nació, creció y se educó en los Estados Unidos, se desprende del bloque al que pertenece e investiga su pasado ancestral. Sandra Cisneros pertenece a la comunidad latinounidense y demuestra que su creatividad no tiene fronteras ni límites y que para ella no existe una categoría fija deleitándose de su herencia cultural en “Eyes of Zapata”. Cisneros se adentra en la historia del pueblo mexicano porque es un tema que, apoyada en documentos, maneja de una manera sencilla y con propiedad. Para ella el episodio narrado en “Eyes of Zapata” no es exclusivo del creador mexicano que vive en México. Cisneros pertenece a una sub- sociedad pan-latina en los Estados Unidos que extiende el abanico de su creatividad abordando temas tabúes para las comunidades de origen.

Cisneros va más allá de lo que separan las líneas reales divisorias, las épocas y las lenguas al recrear al lector con un pasaje histórico estático en el tiempo pero que la escritora utiliza con un enfoque distinto que refresca lo escrito y guardado por la historia. Cisneros queda atrapada entre los recuerdos ancestrales de su gente y su presente transculturado; este “ayer-hoy” de la escritora se convierte en una necesidad de expresión y su voz sale del espacio que Bhabha denonima “in-between.”¹⁹⁴ Homi Bhabha apunta:

The borderline work of culture demands an encounter with ‘newness’ that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present. The ‘past-present’ becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living. (7)¹⁹⁵

Lo mexicano lo renueva con su talento y su inspiración brota de su espacio entremedio y se advierte en “Eyes of Zapata” que es el recurso que utiliza la escritora para dejarnos ver sus antecedentes, su presente y su herencia cultural que ha sido reconquistada. Sandra Cisneros, al igual que Gloria Anzaldúa, lleva su patrimonio

¹⁹³ “Aún así, todavía es una lucha de poder entre varios sectores dentro de los grupos étnicos acerca de qué se dice y quien dice qué, quien representa a quien. ¿Qué es una comunidad después de todo? ¿Qué es una comunidad negra? ¿Qué es una comunidad latina? Me resulta problemático pensar en todas estas cosas como categorías fijas, monolíticas”.

¹⁹⁴ Entremedio, situado entre dos cosas.

¹⁹⁵ “El trabajo fronterizo de la cultura exige un encuentro con ‘lo nuevo’ que no es parte del continuo del pasado y el presente. Crea un sentido de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Un arte tal no sólo recuerda el pasado como causa social o precedente estético; sino que renueva el pasado, reimaginándolo como un espacio ‘entremedio’ contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El ‘pasado-presente’ se torna parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir”.

cultural a lo largo de su vida. Anzaldúa expone: “Yet in leaving home I did not lose touch with my origins because lo mexicano is in my system. I am a turtle, wherever I go I carry ‘home’ in my back” (43)¹⁹⁶. Así, Cisneros desborda las fronteras del lenguaje y, al tiempo que le da voz a Zapata, pone en sus sonidos el idioma inglés. Inés Alfaro, la narradora, usa un lenguaje interlingüe al combinar el inglés y el español. Zapata le dice a su amante en la narración: “I never said I’d marry you, Inés. Never” (93)¹⁹⁷. Mientras que en otra escena previa, Inés Alfaro le habla al caudillo tiernamente “Look at you. Snoring already? Pobrecito. Sleep, papacito. There, there. It’s only me – Inés. Duerme, mi trigüeño, mi chulito, mi bebito. Ya, ya, ya”² (86)¹⁹⁸.

El componente histórico de “Eyes of Zapata” es sin lugar a dudas uno de los puntos que llaman más la atención en la obra. Podemos afirmar que la narrativa, escrita en inglés, está enfocada para un público monolingüe, no necesariamente bilingüe, sin importar que sea un público que entienda del concepto histórico mexicano. Ese lector se encuentra en los Estados Unidos pero también en el país donde se origina la historia, México. Esto resalta la herencia cultural mexicana de la escritora y, por medio de su inspiración, muestra el espíritu mexicano que lleva a través de su travesía temática y así nos lo explica Anzaldúa cuando habla de su propia situación y pensamiento,

Among ourselves we don’t say nosotros los americanos, o nosotros los españoles, o nosotros los hispanos. We say nosotros los mexicanos (by mexicanos we do not mean citizens of Mexico; we do not mean a national identity, but a racial one). We distinguish between mexicanos del otro lado and mexicanos de este lado. Deep in our hearts we believe that being Mexican has nothing to do with which country one lives in. Being Mexican is a state of soul –not one of mind, not one of citizenship. Neither eagle nor serpent, but both. (84)¹⁹⁹

Sin importar su país de nacimiento, su cultura y situación actual, se puede compartir y disfrutar lo que se hereda sin complicaciones de identidad. Ser águila y serpiente es una igualdad de ser latinounidense y disfrutar de dos culturas; es algo espiritual que no tiene fronteras, donde no se limitan una cultura a la otra, sino que se complementan y son fuentes de una literatura híbrida como lo es la noveleta “Eyes of Zapata.”

Al escribir “Eyes of Zapata,” Cisneros utiliza una narradora basada en pasajes históricos debidamente documentados en la historiografía de la Revolución mexicana. El historiador mexicano Enrique Krauze, en su serie *Biografía del poder. El amor a la tierra, Emiliano Zapata*, documenta: “En 1908, Emiliano Zapata se ausenta por segunda vez de su pueblo. La razón es ahora de índole romántica. Rememorando quizás las hazañas de los Plateados, que traían su reata “pa’ la mujer que les guste,” Zapata rapta a una dama de Cuautla, Inés Alfaro, a quien pone casa y con la que procrea un niño – Nicolás – y dos mujercitas”. (45) A su vez la narradora de “Eyes of Zapata” recuenta: “They say you have three women in Jojutla, all under one roof. And that your women

¹⁹⁶ “Sin embargo al dejar mi casa no perdí contacto con mis orígenes porque lo mexicano está en mi sistema. Soy una tortuga, dondequiera que voy llevo mi ‘casa’ en la espalda”.

¹⁹⁷ “*Nunca dije que me casaría contigo, Inés, Nunca.*”. Traducción de L. Valenzuela.

¹⁹⁸ “Míralo. ¿Ya estás roncando? Pobrecito. Duérmete papacito. Ya, ya. Sólo soy yo—Inés. Duerme, mi trigüeño, mi chulito¹⁹⁸, mi bebito. Ya, ya, ya.” Traducción de L. Valenzuela.

¹⁹⁹ “Entre nosotros no decimos nosotros los americanos, o nosotros los españoles, o nosotros los hispanos. Decimos nosotros los mexicanos (con mexicanos no nos referimos a ciudadanos de México; no hablamos de una identidad nacional, sino racial). Distinguimos entre mexicanos del otro lado y mexicanos de este lado. En lo profundo de nuestros corazones creemos que ser mexicano no tiene que ver con el país en que uno vive. Ser mexicano es un estado del alma – no de la mente, no de ciudadanía. Ni águila ni serpiente, sino ambos”.

treat each other with a most extraordinary harmony, sisters in a cause who believe in the greater good of the revolution (100)²⁰⁰. Krauze en su mismo episodio histórico documenta: “La malas lenguas decían en ese tiempo que Zapata no vivía con una mujer sino con tres hermanas, bajo el mismo techo y en medio de la mayor armonía” (94).

Hay un pasaje en la vida del caudillo del sur en lo referente a la defensa de los títulos de propiedad de los terrenos comunitarios y que estaban bajo su responsabilidad. Inés Alfaro, la narradora de “Eyes of Zapata,” dice refiriéndose al caudillo: “You were worried about the land titles, went back to dig them up from where you’d hidden them eighteen months earlier, under the altar in the village church – am I right? – reminding Chico Franco to keep them safe. I’m bound to die, you said, someday. But our titles stand to be guaranteed.”²⁰¹ (87) El historiador Jesús Sotelo Inclán cita al General: “Yo me he de morir algún día, pero los papeles de mi pueblo se quedan para garantizar. – Solía decir,” para después agregar el historiador “y se los encomendó a Francisco Franco...” (547). La mexicana Liliana Valenzuela traduce este episodio del general Zapata: “-Recordándole a Chico Franco que los pusiera a salvo. He de morir, dijiste, algún día. Pero nuestros títulos tienen vigencia garantizada” (96).

Como hemos visto, la escritora Sandra Cisneros crea de un capítulo de la Revolución mexicana una narrativa fronteriza. Al hacer esto, nos muestra una creatividad híbrida que se genera en sus raíces culturales y que no se localiza físicamente en un lugar de la frontera sino que se adentra en el territorio y en la historia de su pasado familiar. Inés Alfaro, la amante de Zapata y narradora, es la “otra” en la vida del General. Esta característica se puede relacionar con la “otredad” étnica del latino. Tal como Inés, el latino transculturado, sufre ocasionalmente de esta condición de sentirse aparte y fuera del “mainstreaming” por su cualidad migrante o su pasado ancestral migrante. “Eyes of Zapata” nace de la idea metafórica de lo fronterizo y se identifica con el intento de la escritora de “ir más allá” de la realidad y el pasado heredado. Sandra Cisneros investigó la vida pública y privada de Emiliano Zapata y escribe una obra híbrida que brota de diversas mezclas de marcadores culturales, no sólo de la lengua e historia sino que incluye conceptos raciales (mestizaje), religiosos y paganos. Todo esto nos brinda algo definido que tiene forma y características propias y que Cisneros titula “Eyes of Zapata.”

A diferencia de Cisneros, *Peregrinos de Aztlán*, novela de Miguel Méndez publicada en 1974, trata un tema que aún vive y está vigente en el presente de las dos naciones y que es la emigración al norte. Méndez escribe este libro en los años sesentas del siglo pasado y es un tema que va más allá de su presente ya que el proceso migratorio ha estado articulando a México y los Estados Unidos desde sus orígenes. El lugar en que Miguel Méndez observa dicho fenómeno, en Tijuana, ciudad colindante con los Estados Unidos, hace de su narrativa un discurso enriquecedor de los tópicos fronterizos. Con extenso repertorio de personajes Méndez trata una heterogeneidad fronteriza que convive a diario en dichas áreas. Su obra es la búsqueda constante de la identidad perdida o el temor a perder su identidad sin haber sido aceptado en la sociedad receptora. Sus personajes están situados en un presente narrativo pero con una rica historia que traen en sus memorias. Todos se encuentran en un espacio fronterizo y su

²⁰⁰ “Dicen que tienes tres mujeres en Jojutla, bajo el mismo techo. Y que tus mujeres se tratan unas a otras con una armonía extraordinaria, hermanas de la causa que creen en el bien último de la revolución.” Traducción de L. Valenzuela.

²⁰¹ “Estabas preocupado por los títulos de las tierras, los fuiste a desenterrar de donde los habías escondido hacía dieciocho meses bajo el altar de la iglesia del pueblo ¿verdad?—recordándole a Chico Franco que los pusiera a salvo. He de morir, dijiste, algún día. Pero nuestros títulos tienen vigencia garantizada.” Traducción de L. Valenzuela.

futuro es marginal ya que la sociedad receptora los excluye. De esta manera, por ejemplo, tenemos a Loreto Maldonado, que no puede vivir sin recordar sus días pasados en el interior del México de la Revolución; a Frankie Pérez, que migra con sus padres, se enlistan en el ejército y muere en Vietnam; al Chuquito, trabajador agrícola y poseedor de un rico caló interlingüe y de una gran experiencia en los campos agrícolas de California; a la Malquerida, traída con engaños a Tijuana desde la ciudad de México y convertida en prostituta; y al Vate y su amigo Lorenzo Linares, quien muere en su intento de cruzar el desierto pero del lado mexicano. Todos ellos son precursores de nuestra actual realidad, de la frontera metafórica transcultural que se integra con los elementos migrantes y con marcadores culturales como son la lengua y la propia historia.

La novela de Miguel Méndez ha sido clasificada dentro de varios géneros; como novela indigenista, novela revolucionaria y novela anti-guerra, pero también como novela chicana. Francisco A. Lomelí, quien escribe la introducción a *Peregrinos de Aztlán* (edición de 1991) enfatiza que Miguel

Méndez "... se esfuerza por fundar un tipo de arte narrativo que sea propio al pueblo chicano, sea ello por las conflictivas experiencias como por sus variantes de lenguaje o sus tipos sociales. El resultado es una obra que destruye fronteras tanto literal como figurativamente." (7)

Esta conclusión de Lomelí en los primeros años de los noventa, después de diecisiete años de la primera edición de *Peregrinos de Aztlán*, es signo del reconocimiento a la novela de Méndez como pionera de la tropología fronteriza, no precisamente de una narrativa donde se observa la trans-culturación y asimilación, sino que envuelve algunas observaciones que denotan la marginalidad del emigrante y que es un híbrido social que comparte características y problemas de su país de origen como del país de destino.

Méndez nos describe una faceta cruel del proceso migratorio y de sus causas en el país de origen. El Vate, personaje en *Peregrinos de Aztlán*, que deja a su familia en la pobreza y se va a la frontera con el fin de cruzar al "otro lado," después de enterrar a su íntimo amigo y compañero de aventura que muere en el desierto, se lamenta profundamente de su miserable situación:

Cuando enterré a Manuel me puse a llorar, no por él, pa'que más que la verdá, sino por ver la desgracia a que llega el hombre y también porque me vi en su lugar. Yo sé que en los cuentos el joven pobre que sale a aventurar vuelve rico a su tierra y se casa con la hija del rey, pero también sé ahora que ser chicano o espalda mojada es ser esclavo y vivir menospreciado. Por las tardes cuando termina la labor contemplo los crepúsculos, tristes y luminosos como las sonrisas de los pobres que viven de ilusiones. Hace un siglo salí de mi pueblo, algún día he de volver a llorarle a mis muertos. (70)

Él habla de la esperanza de una migración circular que le permita volver a sus orígenes pero nunca habla de asimilarse a la sociedad receptora. No importa el tiempo que le tome, piensa regresar a su tierra. Es la idealización del pasado que no deja en paz al migrante y que lo mantiene en el umbral de la sociedad receptora.

El narrador de *Peregrinos de Aztlán* desarrolla una imagen clara del problema étnico y sus efectos en los inmigrantes al exponer a los personajes e incrustarlos en la realidad de una diferencia de clases dentro de la sociedad receptora. Nos dice el narrador de la novela, cuando describe la relación del padre de Frankie Pérez, el chicano muerto en Vietnam, con sus patrones:

"Los patrones de su padre Pánfilo Pérez, ¡Qué buenos eran!; nunca les prohibieron contemplar sus palacios de fábula y qué cariñoso saludaba siempre Mr. MacCane: 'Hello, Frankie boy!' Su

Literatura Norteamericana

padre quería mucho a Mr. MacCane, porque cuando el mister le dirigía la palabra, Pánfilo Pérez siempre contestaba ‘¡Yes, ser! Mirando al suelo lleno de respeto’.(151).

Esta rememoración, narrada irónicamente, presenta la sumisión del migrante al patrón anglo. La humildad ante el poderoso es una evidencia de las diferencias de clase y en general se aprecia en los personajes un rechazo a la cultura americana y lo expresan con sus lamentos y mostrando sus dolores físicos y emocionales. Pero, el repudio nace del sentimiento de sentirse marginados en la sociedad receptora. Así, nos dice el narrador, cuando suspira y piensa en regresar a su país.

Ya nunca más lastimaría mi alma con las espinas del desprecio y de la indeferencia, sería en el futuro un verdadero ciudadano que pide y recibe justicia. Me ganó la ilusión y vi en la cósmica soledad del desierto Sonora-Yuma la república que habitaríamos los espaldas mojadas, los indios sumidos en las desgracias y los chicanos esclavizados. Sería la nuestra, la “República de Mexicanos Escarnecidos.” (96)

Finalmente, el idioma, como marcador étnico es presentado en toda la narrativa como un componente del proceso diaspórico cuyos miembros luchan por sobrevivir mientras sufren transformaciones y adaptaciones. Sus personajes hablan y sus palabras tienen historia y un uso determinado. El discurso lingüístico del Chuquito, pizcador de los valles agrícolas de California, es producto de la diáspora que ha prevalecido por décadas en la población mexicana. Él se autodenomina chicano y probablemente sea hijo de padres que migraron a los Estados Unidos y creado en la franja fronteriza de las dos naciones. El Chuquito vive marginado en las dos sociedades y sin saber quien es él:

¿Sabes qué?, ora como que apaño güergüenza, siempre camellando como un pinchi animal, ése, usté que ha leyido tantos “comics,” ¿qué somos slaves, nosotros la raza? Luego, ése...es como si le filetearan a uno los hígados. Allá, ése, pos es uno “greaser,” un “Mexican;” viene uno acá, ése, y quesque uno es pocho; me empieza a cuadrar que me llamen chicano, bato, me cai a toda madre, carnal, siquiera ya es uno algo, no cualesquier greaser o pocho, ¿qué no? Usté que ha leyido tantos funnys, carnalito, ¿qué semos, ése? (37)²⁰²

Acerca del lenguaje mismo, el narrador al estar en medio del desierto comenta:

Y fui dios escribiendo páginas en el viento, para que volaran mis palabras...Quería que me dijera algo, ahora sé que Él crea la vida y que yo invento el lenguaje con que se habla. Sin embargo, me pierdo en las marañas de los vocabularios, los vocablos que aún no nacen del pensamiento duelen en su entraña. Me perdí en los arenales del Desierto de Sonora, buscándolo para que me enseñara el lenguaje del silencio. (95)

Este es un discurso que nace de un aislamiento social y el personaje crea su propia lengua y pide en su evocación un lugar para él en su nueva sociedad que lo aparta y donde el silencio es su lenguaje. No es escuchado, no entiende lo que le dicen y le duele no poder expresar sus pensamientos. Como hemos visto a través de estas dos narrativas, “Eyes of Zapata” y *Peregrinos de Aztlán*, la historia y la lengua son marcadores culturales que influyen en la temática de los escritores latinounidenses, los cuales no pueden mantenerse al margen del proceso de transculturación. Cisneros logra una narrativa híbrida donde articula diversas mezclas interculturales que provienen de su herencia ancestral, mientras que Méndez nos enseña lo contrario o sea, la resistencia a la aculturación de sus personajes. Lo que es notable en ambos escritores es el uso

²⁰² “Comics”, historietas; “slaves”, esclavos; “greaser”, miembros de una subcultura de bandas callejeras, integradas por jóvenes de clase trabajadora, durante los años cincuenta, se los llamaba así por sus peinados con gomina, o pomadas; “funnys”, tiras cómicas.

metafórico de la frontera, y viéndolo de esta manera, la tropología fronteriza se encuentra en cada línea de sus obras. Una, la de Méndez, pionera y la otra, de Cisneros, reafirmando su “ir más allá” de lo que es su realidad y su presente. Los dos están conscientes de sus legados culturales y los comparten con lectores y lectoras que buscan aprender o conocen de los conceptos y de las historias de las dos identidades nacionales. Nos muestran en sus personajes la resistencia a una asimilación y la preservación íntegra de los marcadores culturales y, lo opuesto, una aculturación donde se pierde la historia y el origen del ser. Estas narrativas nos presentan la historia con un nuevo aire creativo y lúcido que refresca la mente y que agrada, al saber que hay marcadores culturales que prevalecen a través del tiempo y son utilizados en sus expresiones artísticas por los autores. Los conceptos teóricos como la transculturación, la metáfora fronteriza y la hibridez cultural y social son comprendidos en sus creaciones donde los autores se valen de ellos para analizar desde sus perspectivas las riquezas de sus herencias culturales.

Notas del Autor:

1 Esta información aparece en una página preliminar del libro de Sandra Cisneros, *El arroyo de la Llorona*, traducido por

Liliana Valenzuela. Ver bibliografía para la información completa.

2 Para este estudio se usa la versión original en inglés, *Women Hollering Creek and Other Stories*.

Obras citadas:

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*. 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

—. “The Homeland, Aztlán/El otro México”. *Aztlán, Essays on the Chicano Homeland*. Ed. Rudolfo Anaya and Francisco Lomelí. Albuquerque: El Norte Publications/Academy, 1991. 191-204.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Cisneros, Sandra, *El Arroyo de la Llorona y otros cuentos*. Traducido por Liliana Valenzuela. New York: Vintage Español/ Vintage Books, 1996.

—. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Vintage Contemporaries, Vintage Books, 1992.

Heyck, Denis Lynn Daly. *Barrios and Borderlands*. New York: Routledge, 1994.

Krauze, Enrique. *Biografía del poder. El amor a la tierra, Emiliano Zapata*. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1991.

Sotelo Inclán, Jesús. *Raíz y razón de Zapata*. México: Editorial CFE, 1970.

María Laura Spoturno — Tesis de Maestría

"Yeah, sure, he was her sometime sweetheart, but what's that to a woman who's twenty and got the world by the eggs" (62). Rather than rendering the vernacular Spanish "huevos" as the vernacular English "balls," the speaker translates the word literally as eggs. Extraído de "the contrapuntal geographies..."

Introducción

Esta investigación se propone abordar algunos de los aspectos lingüísticos y discursivos presentes en la narrativa de la autora chicana Sandra Cisneros (1954-), particularmente aquéllos que se vinculan con la desterritorialización del lenguaje y el contacto de lenguas²⁰³.

La desterritorialización del lenguaje ha sido señalada por G. Deleuze y F. Guattari (1975) como uno de los tres rasgos esenciales de las literaturas de minorías. En íntima relación con la desterritorialización del lenguaje, se sitúan las otras dos características esenciales: el dispositivo colectivo de enunciación y el carácter político de estas literaturas. Esta tesis ahonda en algunas de las estrategias discursivas que se ponen en funcionamiento en la materialización lingüística de la operación de desterritorialización. Como señala M. Martín-Rodríguez, en el seno de las literaturas de minorías, la lengua minoritaria socava la lengua mayoritaria desde dentro, desterritorializándola y desintegrando de esa forma la supuesta homogeneidad del sistema (1996: 86). Resulta evidente, entonces, que existe un fuerte componente político- ideológico manifiesto en el empleo del lenguaje de los escritores de minorías.

A lo largo de la historia de la narrativa chicana, las investigaciones han dado relevancia a dos estrategias de desterritorialización: el uso del inglés para expresar nuevos sentidos vinculados a las comunidades chicana y mexicana y el recurso a la alternancia de lenguas²⁰⁴. Aquí nos interesa poner el énfasis en una tercera estrategia que se relaciona con la constitución del carácter fronterizo del discurso de S. Cisneros.

Para profundizar en ese carácter fronterizo evidente en la colección de cuentos *Woman Hollering Creek* (1991) de la autora chicana e intentar dar cuenta de las estrategias de desterritorialización por ella empleadas, hemos analizado un corpus constituido por elementos pertenecientes a los niveles léxico-semántico, pragmático y morfosintáctico que registran cierta fijación. El interés por esta selección de formas fijas reside en que, si bien se hallan expresadas en inglés, remiten al español como marco discursivo y se perciben como traducciones literales. En cuanto a la selección y clasificación del corpus, ambas etapas estuvieron guiadas por nuestra hipótesis central que indica que bajo la apariencia de una única lengua, el inglés (L1), hay otra lengua, el español (L2), que se manifiesta en la utilización de alguno de sus niveles (léxico-semántico, pragmático, morfosintáctico o gráfico)²⁰⁵, lo cual contribuye a la desterritorialización de L1. Finalmente, el análisis de distintos casos, nos permitió poner a prueba esta hipótesis que se sustenta en la noción de que estos cambios en los niveles constituyen, como se verá más adelante, instancias especiales de alternancia de lenguas.

Pero ¿cómo se materializa la desterritorialización del lenguaje en la narrativa de S. Cisneros?; ¿es posible dar cuenta del contacto de lenguas en nuestro corpus a partir de los modelos que ofrece la sociolingüística exclusivamente? Nuestros ejemplos se

²⁰³ Este trabajo de tesis surge en el marco de una investigación mayor que abarca el estudio de toda la obra literaria de S. Cisneros publicada hasta el momento.

²⁰⁴ En esta tesis, emplearemos el término "alternancia de lenguas" en lugar de "cambio de código" porque consideramos que la noción de *lengua* evoca el acervo cultural que está por detrás del *código*.

²⁰⁵ No tendremos en cuenta el nivel fonológico porque eso excedería los objetivos de este trabajo.

presentan como emisiones con alternancia muy particulares, en tanto están solapadas bajo el manto – y la marca— de la traducción. Por otra parte, en general estas formas no tienen la evidencia de la comilla o de la letra bastardilla, y esto, justamente, las convierte en materia de estudio más inquietante aún para el abordaje que aquí planteamos.

Conscientes de que hemos elegido un corpus literario, nos vemos en la obligación de realizar ciertas precisiones. La narrativa de la autora chicana constituye un tipo de discurso literario que puede, al igual que otros tipos de discursos, ser abordado desde una perspectiva teórica lingüístico-discursiva. Como toda narrativa, esta escritura presenta características retóricas específicas y pone de relieve un uso particular del lenguaje y explora, de forma singular, el contacto entre el español y el inglés. En este sentido, es relevante examinar los procedimientos y estrategias lingüísticas de que se vale la autora a lo largo de su obra: alternancia de lenguas, préstamos lingüísticos, calcos y traducción, ya que éstos constituyen un rasgo distintivo de su estilo y un recurso clave en la constitución de este discurso literario. Según entendemos, la desterritorialización deja huellas, marcas que resulta pertinente estudiar para dar cuenta del carácter fronterizo de esta narrativa. Precisamente, el empleo de formas que se perciben como traducciones literales del español al inglés constituye un punto fuerte de heterogeneidad y un medio para la desterritorialización del lenguaje. Por otra parte, en el seno de esta narrativa, la marca de la traducción literal permite vislumbrar ese original imaginario asociado al mundo hispano al que recurre la escritora a lo largo de su prosa. En ese solapamiento de imágenes y sistemas lingüístico-culturales se aprecia la presencia del español como elemento esencial de la trama discursiva.

Entonces, por las particularidades de nuestro corpus que es escrito y literario y dado que el objetivo principal de esta tesis es elucidar la estrategia de desterritorialización que está vinculada con la traducción literal y la alternancia de lenguas, consideramos imprescindible abordar este estudio desde una perspectiva teórica capaz de dar cuenta de la materialización de los procesos que nos proponemos investigar aquí. En primer lugar, fue necesario revisar propuestas metodológicas que, situadas en distintos campos disciplinares, se han ocupado del estudio del lenguaje en la narrativa chicana. En segundo lugar, y dada la relación que sostenemos existe entre la estrategia de desterritorialización, la traducción literal y la alternancia de lenguas, fue clave examinar los modelos sociolingüísticos que abordan la alternancia de lenguas en el habla de comunidades bilingües y multilingües. De los modelos sociolingüísticos revisados (S. Poplack: 1982; C. Myers-Scotton: 1993a, 1993b), tomamos ciertas nociones que son pertinentes para el análisis de nuestro corpus. Sin embargo, comprobamos que estas investigaciones no contemplan dentro de sus descripciones los casos particulares relacionados con la traducción literal que aquí estudiamos. Surge así la necesidad de recurrir a un marco teórico más amplio que dé cuenta de la marca de la traducción literal en el interior del discurso de la autora chicana.

En ese sentido, la teoría de las heterogeneidades enunciativas propuesta por J. Authier-Revuz (1981, 1984, 1995), que explica los procesos que se ponen en marcha en la constitución y representación del discurso y que atiende especialmente a las marcas del discurso, propone los elementos necesarios para abordar el estudio de la desterritorialización en la narrativa de S. Cisneros. En efecto, desde esta perspectiva la traducción literal señala un punto de heterogeneidad, una alteridad a la que recurre el discurso en el proceso de su constitución. Así, a la luz de este marco teórico, la teoría de las heterogeneidades enunciativas, que complementamos con algunos aportes de los modelos sociolingüísticos mencionados, uno de los objetivos principales de nuestro estudio es, junto con contribuir a la caracterización de la operación de

desterritorialización en la narrativa de S. Cisneros, articular algunas de las nociones rectoras de los modelos que abordan el estudio de la alternancia de lenguas (C. Myers-Scotton 1993a, 1993b) en el marco de la teoría de las heterogeneidades enunciativas de J. Authier-Revuz (1981, 1984, 1995) con el propósito de dar cuenta de una de las estrategias de desterritorialización empleadas por la autora chicana.

Hemos organizado nuestro trabajo en dos partes:

La primera parte consta de tres capítulos. En el Capítulo 1, nos ocupamos del surgimiento de la comunidad chicana en Estados Unidos, en relación con la narrativa chicana. Asimismo, este capítulo expone las características principales de la literatura chicana escrita en inglés y describe la narrativa de S. Cisneros brevemente, otorgando atención principal a la cuestión de la lengua.

En el Capítulo 2, presentamos de manera sucinta algunas investigaciones que desde distintas perspectivas teóricas han abordado el tema del lenguaje en la narrativa chicana. En primer lugar, revisamos la propuesta del sociolingüista J. Lipski (1985); en segundo término, exponemos las nociones centrales de la propuesta del crítico E. Rudin (1994); por último, examinamos la propuesta de Ashcroft *et al* (1989, 2002) que se ubica en el campo de los estudios poscoloniales.

En el Capítulo 3, precisamos el alcance que el concepto de desterritorialización tiene en este trabajo. Asimismo, revisamos tres modelos sociolingüísticos que abordan la alternancia de lenguas: el modelo analítico de S. Poplack (1982), el modelo de la lengua matriz de C. Myers-Scotton (1993a) y el modelo de la marcación de C. Myers-Scotton²⁰⁶ (1993b). A continuación, presentamos nuestro marco teórico, la teoría de las heterogeneidades enunciativas de J. Authier-Revuz (1981, 1984, 1995), y las relaciones que se pueden establecer entre este enfoque y el de los modelos sociolingüísticos mencionados. Por último, hacemos explícito el problema de esta investigación, así como también los objetivos, las hipótesis de trabajo y las estrategias metodológicas adoptadas.

La segunda parte del trabajo consta de cuatro capítulos que están dedicados al análisis del corpus. En el Capítulo 4, incluimos consideraciones introductorias pertinentes al estudio de todos nuestros ejemplos. En el Capítulo 5, nos ocupamos del examen del nivel léxico-semántico. El Capítulo 6 se centra en el análisis de algunos aspectos del nivel pragmático, mientras que el Capítulo 7 aborda el estudio del nivel morfosintáctico.

Por último, ofrecemos las Conclusiones a las que hemos arribado a partir de nuestro análisis y las contribuciones que esta tesis realiza. Asimismo, se señalan posibles temas de investigación que surgen como consecuencia de este trabajo.

PRIMERA PARTE

Acerca de la narrativa de Sandra Cisneros: desterritorialización y heterogeneidad

Capítulo 1

La comunidad chicana y su narrativa: el caso de Sandra Cisneros
El surgimiento de la comunidad chicana y de su narrativa
La figura de Sandra Cisneros
La narrativa chicana escrita en inglés

²⁰⁶ En inglés estos modelos se denominan: “Matrix language-frame model” y “Markedness model”.

1.1 El surgimiento de la comunidad chicana y de su narrativa

En el primer apartado de este capítulo, presentamos algunas nociones generales relativas a la comunidad chicana de Estados Unidos y señalamos momentos clave para su historia en relación con su expresión literaria. En los apartados siguientes, nos ocupamos brevemente de la figura de S. Cisneros como así también de los rasgos fundamentales de la narrativa chicana escrita en inglés, según éstos se manifiestan en la obra de la autora chicana.

La experiencia de la comunidad hispana en Estados Unidos se presenta como un campo de estudio de gran interés y relevancia en la actualidad dadas las inmigraciones crecientes del siglo XX a distintas áreas de ese país. Es importante poner de relieve que la población hispana de Estados Unidos, que asciende a cuarenta millones de personas según el censo de 2002, nos remite a naciones muy diversas de América Latina. Se destacan por su número los grupos de origen mexicano, portorriqueño, cubano, dominicano y guatemalteco. Paulatinamente se constituyen distintas comunidades hispanas cuya expresión en los ámbitos cultural, político y literario comienza a despertar interés. En el siglo XX un gran número de escritores pertenecientes a las diversas comunidades hispanas de Estados Unidos empiezan a escribir sus obras literarias en inglés.

Históricamente, las relaciones entre la comunidad chicana²⁰⁷ y Estados Unidos han sido polémicas. Desde hace más de un siglo y medio, la comunidad chicana de Estados Unidos lucha por el derecho al respeto por su idiosincrasia y a la propiedad de la tierra, de la cual en un pasado fueron propietarios de pleno derecho. En 1848, el Tratado de Guadalupe Hidalgo pone fin a la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848). Por medio de este tratado, México cedió a Estados Unidos el territorio perteneciente a los actuales estados de Arizona, California, Nuevo México, Nevada, Utah y parte de Colorado. Si bien el Tratado de Guadalupe Hidalgo garantizaba el respeto de los valores culturales del pueblo mexicano residente en Estados Unidos, los hechos mostraron el desdén y la discriminación con los que el estadounidense miró al chicano²⁰⁸. Así, el reconocimiento y valoración de su idiosincrasia llegó un siglo más tarde de la mano del Movimiento Chicano.

El hecho histórico que señala el origen del Movimiento Chicano es la huelga masiva de los campesinos de California en 1965. Este movimiento social se manifestó en una serie de cambios y acontecimientos. Su misión era impedir la asimilación y pérdida de valores culturales en manos del concepto del “*melting pot*” estadounidense. El “*melting pot*” o crisol étnico constituye el símbolo del modelo asimilacionista que interpreta el desarrollo de la sociedad estadounidense como un proceso en el que el inmigrante ingresa a Estados Unidos, se asimila al conjunto de valores y tradiciones de ese país y luego obtiene la tan anhelada movilidad social.

M. Tinker Salas y M. E. Valle (2002) señalan que este movimiento antihegemónico y antiasimilacionista buscó inspiración en el pasado revolucionario de México. A partir de la invocación de ciertas imágenes, símbolos culturales como la Virgen de Guadalupe y el último emperador azteca Cuauhtémoc y de algunos líderes revolucionarios como Emiliano Zapata, Pancho Villa, los intelectuales del Movimiento Chicano comienzan a afirmar una nueva identidad chicana, que se diferencia, por un

²⁰⁷ La palabra “chicano”, que surge en el seno del Movimiento Chicano como término de autorrepresentación, proviene de la palabra náhuatl “meshica”, de la cual deriva la palabra “mexicano”. En este trabajo, usaremos la palabra *chicano* para referirnos tanto a la comunidad como a su obra literaria.

²⁰⁸ Después del año 1848, el chicano queda relegado a ser parte de una fuerza laboral estratificada según el origen étnico. En un primer momento, trabaja como campesino; en una segunda etapa de desarrollo, el chicano es parte de la actividad industrial.

lado, de la sociedad estadounidense dominante, pero que también se contrapone a la generación anterior de mexicano-estadounidenses²⁰⁹ (M. Tinker Salas y M. E. Valle: 2002: 296).

Sobre finales de la década de los sesenta y comienzos de la década de los setenta, surge un grupo de intelectuales²¹⁰ que proponen una variación del modelo asimilacionista que se denomina *colonialismo interno* y constituye un nuevo modelo de interpretación sociológica e histórica de la experiencia chicana. Siguiendo a R. Staples (1967), se ponen de relieve tres aspectos fundamentales: el vacío y la inaplicabilidad del modelo asimilacionista; la imperiosa necesidad de constituir la idiosincrasia de la comunidad minoritaria y el reconocimiento del imperialismo de Estados Unidos, plasmado en colonias externas e internas.

Una de las consecuencias de estos procesos de cambio y resignificación es la creación en 1968 de una nueva disciplina en las universidades de California: los estudios chicanos. A partir de este momento, se comienza a reconocer la singularidad de esa comunidad. En 1969, este proceso de legitimación toma un nuevo impulso con la redacción del proyecto político del Movimiento Chicano, “El Plan Espiritual de Aztlán”, y con la elaboración en 1970 del proyecto educativo, “El Plan de Santa Bárbara”. Debe advertirse que, a diferencia de otros campos de estudio relativos a los estudios culturales (por ejemplo los que abordan la experiencia afroamericana), los estudios chicanos nacen de un movimiento social y no de una iniciativa gubernamental. Escritores e intelectuales se comprometen con su causa desde una posición que siempre marca la tensión social y la identidad cultural. Esta nueva disciplina se plantea como un lugar de lucha y un campo de estudio interdisciplinario que refuta los paradigmas tradicionales de la academia estadounidense (M. Tinker Salas y M. E. Valle: 2002).

Hacia fines de la década de los ochenta y comienzos de la década de los noventa, surgen investigaciones en las que la frontera aparece como una fuerte metáfora que alude a los conflictos y experiencias situados en los límites físico y simbólico que separan a México de Estados Unidos. Estos estudios, generalmente denominados “estudios de frontera” o “teoría de la frontera”, se proponen la “ampliación del concepto de frontera, donde se combina lo geográfico, lo simbólico y lo disciplinario. La literatura se combina con la antropología y la historia, así como con neomarxismo y feminismo, para producir un producto fronterizo” (A. Grimson: 1997: 17)²¹¹. La frontera genera un nuevo espacio cultural que da lugar a expresiones artísticas inéditas. En este contexto social y cultural se enmarca precisamente la obra de S. Cisneros, en la que la tensión y el conflicto identitarios se manifiestan en un uso fronterizo del lenguaje. Y es precisamente de esta frontera de lo que se ocupa esta tesis.

Ahora bien, la producción literaria de esta comunidad cultural ha acompañado – y, en ocasiones, reflejado – momentos históricos y políticos importantes para la comunidad chicana. Es posible distinguir dos períodos principales en el desarrollo de la narrativa chicana²¹². El primero, que se extiende desde 1848 a 1942, está constituido por textos escritos en español y publicados en periódicos mexicano-estadounidenses en

²⁰⁹ En este trabajo, utilizaremos este término para traducir el concepto de “*Mexican-American*”, aunque aún no esté registrado de la Real Academia Española (2001, 2005).

²¹⁰ Entre estos intelectuales debemos mencionar a Robert Blauner, Rodolfo Acuña, Edward Murguía, Guillermo Flores, Carlos Muñoz y Mario Barrera.

²¹¹ En el nacimiento de estos estudios, se cita la publicación de cuatro obras: Anzaldúa, G. (1987) *Borderlands/La Frontera*, Rosaldo, R. (1989) *Cultura y Verdad*, Hicks, E. (1991) *Border Writing* y Calderón y Saldivar (1991) *Criticism in the Borderlands*.

²¹² La génesis y desarrollo de la narrativa chicana resultan temas controvertidos que no es posible tratar en este trabajo. Para un desarrollo detallado de este tema, ver J. Bruce Novoa (1980) y M.J. Hernández-Gutiérrez (1993)

forma de entregas. Por medio de estas publicaciones, esta primera generación de escritores intentaba formar una comunidad de lectores chicanos que mantuvieran el español como lengua literaria. En el segundo período, que se extiende desde el final de la segunda guerra mundial hasta nuestros días, los escritores chicanos manifiestan un vuelco hacia el inglés y, por consiguiente, una ampliación respecto de la audiencia a quien va dirigida su obra. Por otra parte, se fundan las primeras editoriales chicanas, hecho fundamental para la difusión de esta literatura (M. J Hernández-Gutiérrez: 1993: 19-21).

Asimismo, es posible identificar dos momentos decisivos en la historia y desarrollo de la narrativa chicana. En sus comienzos, la narrativa chicana tiene carácter de protesta social pues denuncia la injusticia y desigualdad que debe afrontar el chicano en medio de la sociedad estadounidense. La publicación de la novela *Pocho* de José Antonio Villarreal en 1959 marca un hito en la historia de la narrativa chicana. Esta novela germinal abre un espacio fundamental, un lugar a partir del cual los escritores chicanos posteriores a J.A. Villarreal podrán explorar el arte de la narrativa desde una perspectiva cultural propia (R. Saldívar: 1986: 18). A partir de la década de los ochenta, la narrativa chicana se resignifica con la aparición de las primeras escritoras chicanas. En sus obras se observa un cambio de perspectiva que deja en un segundo plano el espíritu contestatario y otorga primacía a las experiencias de la mujer en este nuevo escenario²¹³. Así, la narrativa chicana comienza a romper fronteras dando lugar a una voz que muestra preocupaciones más generales (A. Ibarra: 2000).

1.2 La figura de Sandra Cisneros

S. Cisneros nació en Chicago en 1954 y es hija de un mexicano y de una mujer mexicano-estadounidense. Su infancia transcurrió en un hogar en el que los valores de la comunidad chicana convivían con las tradiciones mexicanas que se respetaban estrictamente. Según ha declarado la autora en distintas entrevistas, de niña hablaba en inglés con la madre y en español con el padre. Recibió su educación formal en inglés en Estados Unidos y descubrió su vocación de escritora en la adolescencia durante el transcurso de un taller de escritura que realizó en Iowa. La obra de S. Cisneros ha transitado los géneros de la poesía, el ensayo, el cuento corto y la novela. A propósito de la autora, R. Rosaldo ha dicho: “para ella, escribir es un arte y una forma de poder (...) su literatura refleja una inquietud chicana, feminista y muy política” (1989: 150).

Creemos que es posible pensar la obra narrativa de S. Cisneros en tres etapas que recorren tres décadas y que se diferencian, entre otros aspectos, por la presencia y el estatuto que tienen las distintas lenguas que la autora emplea en su prosa. Podemos señalar estas etapas en atención a la publicación de sus obras narrativas principales: la novela autobiográfica *The House on Mango Street* de 1984, *Woman Hollering Creek* de 1991 y la novela *Caramelo or Puro Cuento* de 2002. En términos generales, en su primera obra el español cumple especialmente la función de representar y dar voz al chicano y a su realidad. En cambio, en la segunda, en la que también aparecen lenguas indígenas, el español cumple distintas funciones. Al igual que en la primera novela, esta lengua ingresa en la narrativa para dar voz al chicano y al mexicano pero la diferencia es que se vuelve una fibra esencial del tejido del discurso que construye la autora. En el caso de su última novela, *Caramelo or Puro Cuento*, la autora da un paso más respecto de la experimentación con el lenguaje para consolidar estrategias que solo se esbozaron en su obra anterior (por ej. el empleo de proverbios y de canciones populares).

²¹³ Al respecto podrá consultarse la obra de escritoras como Estela Portillo, Mary Helen Ponce, Alma L. Villanueva, Ana Portillo y Sandra Cisneros. Por otra parte, nos permitimos aclarar que, en este trabajo, no abordaremos la cuestión del género.

En relación con la obra que examinaremos en este trabajo, *Woman Hollering Creek* (1991), es interesante recordar la dedicatoria²¹⁴. Allí, S. Cisneros agradece el legado que ha recibido de sus padres. A su madre le agradece por el inglés, la lengua de la ferocidad; a su padre por el español, la lengua de la ternura. Este legado lingüístico-cultural tanpreciado vive en su narrativa y se resignifica a medida que la autora se establece como novelista.

Por último, debemos destacar que el trabajo de S. Cisneros reviste un interés especial dentro de la obra de los autores chicanos ya que es una de las pocas escritoras que ingresa al canon literario estadounidense. Es frecuente encontrar su primera novela en los programas de inglés y literatura de la escuela media de Estados Unidos (R. Birnbaum: 2002). Por otra parte, la producción narrativa de la autora ha sido publicada y traducida al español por editoriales de fuerte tradición en el mercado estadounidense como Vintage Contemporaries y Alfred A. Knopf²¹⁵. Como señala N. Labari (2006), es posible hablar de un “boom Cisneros” en el mercado literario que ha obligado, junto con otros escritores hispanos, a las cadenas de librerías como Barnes & Noble y Borders a inaugurar secciones dedicadas exclusivamente a libros en español.

1.3 La narrativa chicana escrita en inglés y la obra de Sandra Cisneros

Con frecuencia, la narrativa chicana se denomina bilingüe en tanto en su seno entran en juego relaciones culturales y lingüísticas de dos comunidades: el mundo estadounidense y la realidad chicana, que por supuesto nos remite al mundo mexicano antiguo. Es importante tener presente que la narrativa chicana encuentra tres modos de expresión: hay textos literarios escritos en español, en inglés y en versión bilingüe. Esta investigación aborda la obra narrativa de S. Cisneros cuya sintaxis se desarrolla principalmente a partir del inglés. Sin embargo, al igual que en el caso de otros autores chicanos, su prosa recurre constantemente a la alternancia de lenguas y a otros fenómenos de contacto lingüístico.

El investigador suizo Ernst Rudin (1994) ha señalado las características principales de la novela chicana que desarrolla su sintaxis en inglés. A continuación, enumeramos los rasgos más salientes que están presentes en la obra de S. Cisneros:

- La búsqueda de la identidad a partir de la construcción simbólica del espacio: el barrio.
- El narrador, generalmente una niña o una mujer, es el protagonista de la historia.
- El recurso a la historia del pueblo mexicano y de la comunidad chicana en la construcción de los relatos.
- La experiencia del inmigrante mexicano y su adaptación al nuevo medio sociocultural.
- Los relatos recogen las vivencias de artistas que crecen en el seno de familias en las que prevalecen los valores y costumbres de la comunidad chicana.
- La trama incluye personajes que encarnan los elementos clave de la cultura chicana: la religiosidad, el machismo, el folklore mexicano, la comida, las creencias en el poder de los curanderos y de la magia.
- El lugar de la mujer en la comunidad chicana y en su pasado mexicano.

²¹⁴ Ver Apéndice.

²¹⁵ Vintage C. y A.A Knopf integran la editorial Random House, Inc. Para una reseña completa de la obra narrativa de S. Cisneros, consultar la bibliografía de este trabajo.

Literatura Norteamericana

- La inclusión de procesos de iniciación relativos al despertar sexual, la confrontación con la muerte, el enfrentamiento con la nueva lengua y cultura.
- La lengua como conflicto. La necesidad de aprender inglés para pertenecer a la sociedad estadounidense. La lengua como arma, como elemento distintivo de la identidad.

En este capítulo, hemos realizado un breve recorrido a través de la historia de la comunidad chicana y de su narrativa. Nuestros objetivos han sido dar un marco general al surgimiento de la obra de S. Cisneros y mostrar la relación que existe entre el surgimiento de la narrativa chicana y algunos momentos políticos e históricos importantes para la comunidad chicana de Estados Unidos.

En el capítulo siguiente presentaremos de manera sucinta los aportes de tres áreas de estudio diferentes, que se han ocupado del tema del lenguaje de la producción literaria de la comunidad chicana específicamente y de otras comunidades del mundo poscolonial. En primer lugar, expondremos los puntos principales de una investigación de la narrativa chicana llevada a cabo por el sociolingüista J. Lipski (1985). En segundo lugar, dentro de los estudios literarios presentaremos los aspectos de la investigación de E. Rudin (1994) que guardan cierta relación con la perspectiva de análisis de nuestro trabajo. Por último, revisaremos una investigación que, situada en el marco de los estudios poscoloniales (B. Ashcroft *et al.*: 1989, 2002), propone herramientas de análisis aplicables a nuestro corpus.

Comunidad y solución en la narración de origen indio en los Estados Unidos²¹⁶
Márgara Averbach²¹⁷

Finales felices

Hay muchas maneras de narrar en nuestro tiempo. Desde el cine a las distintas formas de literatura, “contar” es siempre una forma de transmitir maneras de ver el mundo. Las historias cinematográficas y literarias de los autores aborígenes estadounidenses y canadienses tienen ciertas características en común por encima de las amplias diferencias tribales y personales entre los creadores y los grupos de los que provienen. Algunas de estas características construyen puentes entre estos libros y películas, y los que producen otras minorías étnicas, raciales y de género en los Estados Unidos. Tal vez la más evidente y frecuente es una tendencia a terminar la historia en tono positivo, con algo que podríamos llamar “final feliz”. Esta tendencia no es universal ni obligatoria (hay libros muy famosos que no terminan “bien”, por ejemplo, *Winter in the Blood* de James Welch²¹⁸), pero tiende a aparecer con mayor frecuencia que el “final desdichado”.

Eso es interesante en sí mismo. Y tiene una gran importancia política. En un estudio anterior, yo me dediqué a comparar películas de grandes estudios de Hollywood, películas tradicionales y sin demasiada intencionalidad artística con películas en las que las minorías tienen mayor control (digamos las de Spike Lee dentro de la cultura afroestadounidense o *Powwow Highway* y *Medicine River*²¹⁹, que es canadiense, de importancia para los aborígenes). Las conclusiones de un estudio comparativo de este tipo son:

- ♦ En el cine de Hollywood, el final feliz se juega siempre por una visión optimista del sistema estadounidense; el final infeliz, en cambio, suele tener que ver con algún tipo de visión más comprometida y crítica o con ideas negativas sobre ese sistema.
- ♦ En cambio, en el caso de las películas manejadas por lo menos en parte por creadores de las minorías, el sentido del final se invierte: el final infeliz, con su mensaje de desesperanza, parece una señal de aceptación de los estereotipos negativos de la sociedad blanca. En el otro extremo, el final feliz tiene un fuerte compromiso con la protesta porque transmite la necesidad de la lucha y la esperanza en la lucha, es decir, transmite sobre todo, la idea de que existe una posibilidad real de cambiar las cosas, idea sin la cual, toda lucha es imposible.

²¹⁶ *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina*, “(Re)Pensando los Estados Unidos de América, #1, Mayo 2011, pp.3-12. huellasdeeua.com.ar ISSN 1853-6506.

²¹⁷ Universidad de Buenos Aires.

²¹⁸ James Welch. *Winter in the Blood*. Penguin, 1974.

²¹⁹ Datos breves sobre las películas: *Medicine River*. Director: Stuart Margolin. Producción: Barbara Allison, John Danylkiw, A. Liimatainen. Production Designer: Richard Roberts. Edición: Ron Wisman y Ralph Brunjes. Guión: Thomas King y Ann Mac Naughton sobre la novela *Medicine River* de Thomas King. Música: Glenn Morley, Marvin Dolgay. Fotografía: Frank Tidy, BSC. Intérpretes: Graham Greene, Byron Chief Moon, Tom Jackson, Sheila Towsey, Tina Louise Bombary. 1992. *Powwow Highway*. Director: Jonathan Wacks. Producción Ejecutiva: George Harrison y Dennis O’Brian. Producción: Jan Wieringa. Production Designer: Cynthia Sowder. Edición: James Austin Stewart. Guión: Janet Heaney y Jean Stawarz sobre la novela *Powwow Highway* de David Seals. Música: Barry Goldberg. Fotografía: Toyomichi Kurita. Casting: Junie Lowry. Costume Designer: Issis Mussenden. Intérpretes: Gary Farmer, A. Martínez, Amanda Wyss. Joanelle Nadine Romero. Wayne Waterman, Roscoe Born y Graham Greene. 1988.

En su artículo “Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles”²²⁰, Howard Zinn, historiador estadounidense, razona: “Si sólo vemos lo peor, lo que vemos destruye nuestra capacidad de hacer. Si recordamos los momentos y lugares en los que la gente se comportó magníficamente, eso nos dará la energía para actuar”²²¹. Para Zinn, la esperanza es parte esencial de la lucha: no se puede luchar sin creer en el futuro y si estamos de acuerdo en que, en general, las novelas, cuentos, poemas, películas y otros productos culturales de las minorías estadounidenses y canadienses tienen relación con el compromiso y la política, se explica que los autores busquen finales “felices” como postulado de solución, fundación y esperanza. Como dice Zinn: “para mí, eso que a menudo tildan con desprecio de idealismo romántico, de pensamiento lleno de esperanzas injustificadas, está justificado si incita a la acción para cumplir esos deseos”²²².

Una visión diferente del mundo

En el caso de los productos culturales que provienen de las distintas tribus indias que antes fueron parte del territorio de Estados Unidos y Canadá (la frontera entre los dos países marca ciertas diferencias en el sistema legal blanco para tratar con las tribus pero es totalmente falsa desde otros puntos de vista), estos finales felices y este compromiso tienen que ver con la visión del mundo que tienen las tribus, cada una específica y diferente de las demás, pero unida a las demás por lazos históricos, culturales y geográficos.

Estas visiones del mundo son complejas y no se pueden resumir en unos momentos pero quiero hablar por lo menos de algunos puntos principales. El primero es una concepción muy diferente de la occidental sobre lo que podemos llamar representación o discurso (representación lingüística, cinematográfica, pictórica, fotográfica) y su relación con lo que hay fuera del discurso, digamos “la realidad” (la relación entre la representación y lo representado). El segundo es una visión circular -- no lineal-- de la vida, una visión holística del mundo: la idea de que el planeta es uno y funciona como un organismo en el que todos los elementos son interdependientes. El tercero es la importancia de lo “comunitario” y por lo tanto, la subordinación de lo individual a la comunidad y a la naturaleza.

A partir de estas ideas (que forman parte de un todo mayor), gran parte de las historias del cine, la literatura y la pintura indias plantean soluciones para el mundo convulsionado de nuestro tiempo y las plantean como posibles (de ahí, el final feliz).

¿Qué es el arte? ¿Para qué sirve?

En lugar de dar vueltas alrededor de la forma en que gran parte de los creadores indios de los Estados Unidos y Canadá (siempre hay excepciones) define lo que hace cuando escribe un libro o consigue filmar una película, habría que citar las palabras de una escritora conocida y central para el “canon” del arte “Native American”, Leslie Marmon Silko, una mujer Laguna Pueblo: “Certainly the most effective political statement I could make is in my art work. I believe in subversion rather than straight-out

²²⁰ Howard Zinn. “Por qué tener esperanzas en tiempos difíciles”, en Taller, Volumen 2, número 3, abril, 1997 (pag. 13 a 31).

²²¹ Idem, pag. 31.

²²² Idem, pag. 16.

confrontation. I believe in the sands of time, so to speak. Especially in America, when you confront the so called mainstream, it's very inefficient, and in every way possible destroys you and disarms you. I 'm still a believer in subversion.”²²³ (No hay duda de que la afirmación política más efectiva que puedo hacer es mi trabajo, mi arte. Yo creo en la subversión más que en la confrontación directa. Creo en las arenas del tiempo, para decirlo de alguna forma. Especialmente, en los Estados Unidos, cuando te enfrentas a la llamada corriente general, esa corriente es muy ineficiente y te destruye y te desarma de todas las formas que puede. Yo sigo creyendo en la subversión.)

Definir al arte como “afirmación política eficiente” no es algo que esté muy de moda en la llamada corriente general (posmoderna) de los Estados Unidos. Para entender esta definición con claridad, hay que comprender varias ideas principales del Way indio. En primer lugar, hay que dejar de lado el prejuicio tan promovido por críticos canónicos como Harold Bloom contra la literatura política (en una selección de Native American Literature, Bloom afirma que le gustan las cartas de Silko más que sus novelas porque no son políticas, como si la literatura política, por ser política, no pudiera ser buena²²⁴). En segundo lugar, hay que tener una idea por lo menos aproximada del sentido y la significación de las “historias”, la “narración” para Silko y muchos otros autores indios. Para ellos y para sus comunidades, el lenguaje (cualquier lenguaje) tiene una relación directa, profunda y verdadera con la realidad y puede modificarla. El lenguaje (cualquier lenguaje) es peligroso porque puede hacer que sucedan muchas cosas fuera del lenguaje. Puede, por ejemplo, subvertir una manera de entender el mundo, modificarla y así modificar el mundo. Esta idea —según la cual el lenguaje tiene poder en la realidad— explica que la mayor parte de la literatura india tenga que ver con lo que la “corriente principal” llama despectivamente “literatura de compromiso”.

Una de las mejores descripciones que conozco de esta idea sobre el lenguaje y su poder está en una novela de Silko, *Almanac of the Dead*²²⁵, un libro que ella tuvo grandes dificultades para publicar y que, en cierto modo, Penguin boicoteó en el campo de la publicidad. *Almanac* es un libro con cientos de personajes, un libro que recorre toda América del Norte, desde Alaska hasta México. Como muchos otros libros (y películas) indios, no tiene protagonista: lo que está en el centro es la comunidad, incluso el mundo mismo. El episodio que quiero analizar transcurre en Alaska, entre los Yupik, en un pueblito en el que todos se reúnen cada tarde frente al único televisor. Una mujer, Rose, que sabe inglés, traduce para los demás las palabras de la pantalla y una de las que escucha con mayor interés es una vieja Medicine Woman (Curadora) cuyo nombre nunca se dice en el libro. Ella entiende lo que ve en el televisor según su propia concepción del mundo y lo usa como arma en un acto de resistencia que se apropia de la tecnología del blanco a través de lo que la sociedad occidental llamaría “poderes mágicos”.

Lo que más le interesa a la Curadora son los mapas satelitales de clima. Rose le explica lo que significan y cuando la Medicine Woman comprende esa manera diferente de representar el clima, se da cuenta de “the possibilities in the white man's gadgets”²²⁶ (las posibilidades de los aparatos de los blancos), y piensa: “White people could fly circling objects in the sky that sent messages and images of nightmares and dreams,

²²³ Laura Coltelli. *Winged Words, American Indian Writers Speak*. Nebraska: University of Nebraska, 1999. (Pag. 147-8)

²²⁴ Harold Bloom. *Native American Women Writers*. Filadelfia: Chelsea House Publishers, 1998.

²²⁵ Leslie Marmon Silko. *Almanac of the Dead*. London: Penguin, 1991.

²²⁶ Idem. p. 155.

but... (she) knew how to turn the destruction back on its senders “²²⁷ (Los blancos podían hacer volar objetos que hacían círculos en el cielo y enviaban mensajes e imágenes de pesadillas y sueños, pero... (ella) sabía cómo hacer que esa destrucción se volviera contra los que la habían enviado.)

La Medicine Woman se apropia de la tecnología del enemigo y la domina a través de la magia de una ceremonia que reorganiza la imagen de los mapas satelitales alrededor de la idea de que la representación nunca está separada de lo representado: al contrario, lo domina. En lugar de creer lo que dice Foucault²²⁸, para la mujer Yupik, las palabras son las cosas y por lo tanto, si ella modifica la imagen del clima en el televisor (es decir, la representación), el clima se modificará en la realidad (modificará lo representado).

Para lograrlo, la Curadora utiliza elementos tradicionales como “recitations of the stories”²²⁹ (el recitado de historias) y una piel de castor que frota contra la pantalla de la televisión para producir chispas. Con esa electricidad estática, la Medicine Woman produce tormentas en el mapa y en la realidad y esas tormentas derriban los aviones de la compañía de petróleo que está contaminando su tierra. Silko describe así el “plane-crashing spell”²³⁰ (encantamiento para hacer caer aviones) de la vieja: “She rubbed the weasel fur rapidly over the glass of the TV screen, faster and faster; the crackling and sparks became louder and brighter until the image of the weather map on the TV screen began to swirl with masses of storm clouds moving more rapidly with each stroke of the fur. Then the old woman had closed her eyes and summoned all the energy, all the force of the spirit beings furious and vengeful.”²³¹ (Ella frotó la piel de castor rápidamente contra el vidrio de la TV, cada vez con más velocidad, y las chispas y los crujidos se hicieron más brillantes y más poderosos hasta que la imagen del mapa de clima empezó a girar en remolino con masas de nubes de tormenta cada vez más rápidas con cada golpe de la piel. Entonces la vieja cerró los ojos y conjuró toda la energía, toda la fuerza del los seres espíritu, furiosos y vengativos).

Este uso del mapa satelital es una lucha consciente y dirigida. La vieja Yupik destruye los aviones porque sabe que traen la muerte a los suyos. Los blancos no entienden lo que sucede: su cultura racionalista les impide ver lo que está pasando, y esto se vuelve obvio cuando Lecha, otra mujer india, testigo de los actos de la Medicine Woman, vuelve al sur y se pone a hablar en el vuelo con un hombre de la compañía que asegura los aviones caídos. El hombre le cuenta una historia de bruscos e inexplicables cambios en el clima y le dice que para él todos esos aviones perdidos evocan la leyenda del Triángulo de las Bermudas. En realidad, la historia de la mujer Yupik es una reescritura de esa leyenda y a eso va la mención de los “campos electromagnéticos” que enloquecen a las máquinas dentro de los aviones y los barcos, campos semejantes a los que crea la piel de castor en la pantalla del televisor.

El problema para la cultura blanca es que, como no entiende este tipo de relación entre representación y objeto representado, entre “lenguaje” y “realidad”, no puede comprender esa historia, no la acepta. Por eso, las últimas palabras del hombre de los seguros son las de un ciego, una persona que no está dispuesta a entender ciertas cosas y que, por lo tanto, prefiere interpretarlas como mentiras. “”None of that stuff is true, you know. It can all be explained”” (Nada de eso es cierto, ya sabe usted, todo se puede

²²⁷ Idem. p. 156.

²²⁸ Michel Foucault. Las palabras y las cosas. Barcelona: Siglo XXI, 1984.

²²⁹ Leslie Marmon Silko. Op. cit., p. 156.

²³⁰ Idem p. 156.

²³¹ Idem p. 157.

explicar), le dice a Lecha²³². Y para él, “explicar” se refiere, por supuesto, al pensamiento racional y científico, el único que la cultura occidental llama “pensamiento”. De ninguna manera, a la idea ceremonial de la unidad del mundo.

La fuerza que hay detrás de este acto de resistencia de la mujer Yupik está apoyada en elementos sencillos: “only a piece of weasel fur, a satellite weather map on a TV screen and the spirit energy of a story”²³³ (sólo un pedazo de piel de castor, un mapa satelital en un televisor y la energía del espíritu de una historia). Se trata de un acto esencialmente mestizo, ya que la piel y la historia son Yupik, y los mapas satelitales son tecnología occidental, pero el centro de esta mezcla es decididamente indio porque ese centro es la historia, el “lenguaje” concebido como un poder, como algo que puede cambiar el mundo.

Sobre esta idea básica, la del lenguaje como “poderoso”, (en la primera novela de Silko, *Ceremony*²³⁴, se dice que las historias sostienen al planeta como una red), se funda una solución comunitaria para el estado de cosas, una manera diferente de curar al mundo.

Visión holística del planeta

El mundo de la vieja Yupik en *Almanac* y el de muchos otros personajes de películas y libros de autor indio es un mundo interdependiente, un mundo holístico en el que todo tiene que ver con todo. En ese sentido, la mayor parte de estas narraciones ven como fatua y falsa la visión fragmentaria de la cultura principal estadounidense en la cual el centro es el individuo aislado y todo está compartimentado, clasificado, separado y jerarquizado según cierta escala de valores.

Por ejemplo: en un bellissimo libro de poemas de Linda Hogan, una autora chickasaw, la estructura misma niega lo fragmentario y relaciona los poemas entre sí a través de motivos, argumentos, palabras, títulos. Así, Hogan presenta no una colección de poemas separados sino un poemario interrelacionado, además de varios poemas que desarrollan la idea holística del mundo y el contraste con la forma occidental de concebir al ser humano.

En uno de estos poemas, “The Alchemists” (Los alquimistas), se describen las ventajas de la visión holística por la negativa, explicando lo que le ha hecho al mundo la concepción occidental en la que todo se divide, clasifica y jerarquiza.

Como en muchos otros poemas de la colección, hay un they, los blancos, y un we, y esta división de la realidad en dos, este par binario, es una de las bases occidentales (no indias, no chickasaw) de la colección de poemas. En “The Alchemists”, el they trata de convertir el plomo en oro mediante la alquimia y lo indio es la forma de presentar este intento de los alquimistas: Hogan lo presenta como un diálogo con el plomo, al que se le pide que sea oro. De ese modo, la oposición entre medicinas (la medicina india y la occidental) también se quiebra y la frontera entre ellas se vuelve bastante permeable, cosa muy frecuente en las obras de autores indios ya que ellos no conciben el mundo como algo dividido siempre en opuestos. Al mismo tiempo, se insiste en la relación india no jerarquizada, de igual a igual, entre seres humanos y otros elementos de la naturaleza, por ejemplo, los minerales, con quienes se razona y se conversa.

²³² Idem p. 160.

²³³ Idem 159.

²³⁴ Leslie Marmon Silko. *Ceremony* New York: Signet, 1978.

El resultado del intento de los alquimistas es el veneno, la contaminación: “the mad soul of mercury/ fell through their hands/ through settled floors/ and came to rest/ silver and dead/ in a hidden corner/ where it would grow”²³⁵ (el alma enloquecida del mercurio/ cayó a través de sus manos/ a través de pisos firmes/ y fue a descansar/ plateada y mortal/ en un rincón escondido/ donde crecería). El veneno aprovecha la irresponsabilidad de la medicina blanca y de sus doctores y crece en la Tierra, la ensucia. Este resultado maligno se repite unos versos más adelante en una imagen de hospitales en los que el “tratamiento” mata en lugar de curar, otra crítica a la medicina blanca.

Pero además de todo esto, el poema plantea un problema de identidad y de jerarquización de la identidad. Los alquimistas blancos consideran al plomo como metal enfermo, plebeyo y quieren convertirlo en un metal “noble”, “sano”: el oro. La conversión del plomo en oro es en gran parte una metáfora de la falta de tolerancia frente a lo “diferente” y de la jerarquización de las culturas (por la cual una de ellas es “noble” y las demás deben transformarse en ella para sobrevivir²³⁶). Así, el poema describe metafóricamente la historia de la presión que se ejerció en toda América para que los miembros de las tribus indias se convirtieran en blancos²³⁷, la presión de la escuela, el ejército y los programas como el de “Termination” (un nombre interesante) para hacer que los pueblos no blancos (por ende, no nobles) se convirtieran supuestamente en blancos (en nobles). Así, el poema identifica a la “medicina” blanca, la alquimia (cuyo resultado es la muerte y la locura simbolizados por el mercurio) con el American dream, que considera una enfermedad, una perversión, a todo lo que no es él mismo: “Gold was the property/ that could take sickness out/ from lead.”²³⁸ (El oro/ era la propiedad/ que podía sacar la enfermedad/ del plomo).

En otros poemas, como por ejemplo el maravilloso “Crossings”²³⁹, se describe el mundo holístico tal cual lo ven los chickasaw, el mundo en positivo, lleno de puentes entre animales y seres humanos, entre océanos y especies: “There is a place at the center of the earth/ where one ocean dissolves inside the other / in a black and holy love;/ It’s why the whales of one sea/ know songs of the other”²⁴⁰ (Hay un lugar en el centro de la Tierra/ donde un océano se disuelve dentro de otro/ en un amor sagrado y negro. / Es donde las ballenas de un mar / saben las canciones del otro). En el poema, se repiten las conexiones entre océano y océano, especie y especie, lugar y lugar, a todo nivel, desde el espacial (como en la cita anterior) hasta el de la metamorfosis biológica y el temporal: “the longing in me/ comes from when I remember/ the terrain of crossed beginnings/ when whales lived on land/ and we stepped out of water/ to enter our lives in air”²⁴¹. (A veces, la nostalgia mía / viene de cuando me acuerdo / del territorio de comienzos cruzados / cuando las ballenas vivían en la tierra / y nosotros salimos del agua / hacia nuestras vidas en el aire.) En estas líneas y las siguientes, la conexión se vuelve interna. El feto del bebé ballena se convierte en ser humano y el bebé humano tiene branquias como los peces. Ambas regiones, tierra y mar, humanidad y animales, se mueven dentro del mismo deseo, la misma necesidad. Son una sola.

²³⁵ Linda Hogan. *The Book of Medicines*. Minneapolis: Coffee House Press. 1993. Pag. 55.

²³⁶ Véase: *Nosotros y los otros*, de Tzvetan Todorov (Nosotros y los otros. México: Siglo XXI, 1991) o *Genealogía del Racismo*, de Michel Foucault. (Genealogía del racismo, Altamira, Montevideo, 1992.)

²³⁷ Por ejemplo, había una orden del Bureau of Indian Affairs en el sentido de que había que hacer a los indios más “egoístas”, imbuir en ellos el sentido de la propiedad privada para que pudieran sobrevivir en sociedad estadounidense.

²³⁸ Hogan. Op. Cit. pag. 55.

²³⁹ Idem, pag. 28.

²⁴⁰ Idem, pag. 29.

²⁴¹ Idem, pag. 28.

Hogan ata todos estos niveles en la metáfora que da fin al poema: “It was like the wild horses/ that night when fog lifted./ They were swimming accross the river./ Dark was that water,/ darker still were the horses,/ and then they were gone.”²⁴² (Fue como los caballos salvajes / esa noche de niebla. / Atravesaban el río a nado./ Oscura era ese agua, /más oscuros, los caballos, /y después, ya no estaban.) El cruce final de los caballos por el río es tanto el de un grupo de caballos que cruzan el río como el de un grupo de caballos que cruza hacia otra dimensión y se transforma en agua. Los “cruces” se refieren también a las infinitas posibilidades que se abren al ser humano cuando acepta la hermandad con otros pueblos, otras culturas y también otros habitantes y elementos de la Tierra.

Comunidad: un camino Diferente

Esta visión holística se sostiene sobre una base comunitaria que desafía y rechaza de plano al individualismo europeo-estadounidense. Para explicar la oposición entre individualismo y visión comunitaria, el apoyo crítico más interesante es el de los estudios de traducción, que toman a la traducción lingüística como metáfora del choque entre culturas, tal como hace, por ejemplo, Eric Cheyfitz en su libro *The Poetics of Imperialism*²⁴³.

La idea general de Cheyfitz es la siguiente: así como en una traducción lingüística la lengua meta (a la que se traduce) violenta y traiciona siempre a la lengua origen, una cultura cualquiera (sobre todo si es invasora) violenta a otras culturas y las interpreta según su propia visión del mundo, porque es la única que conoce y la única que su idioma puede expresar, y además, porque necesita adaptar por la fuerza esa otra cultura a sus propios esquemas. Así, si una nación europea tiene un jefe supremo al que llama king (rey), como sucedía con Inglaterra cuando los ingleses llegaron al Nuevo Continente, y se encuentra con otra cultura (Cheyfitz analiza la algónquina, y a su jefe Powhatan, el padre de Pocahontas) en la que hay también un jefe, es probable que lo llame king (como sucede en los documentos del gobernador inglés que conoció a Powhatan). Pero al definir la función de Powhatan como king, la traducción ejerce violencia sobre el original porque Powhatan no era rey. Su sociedad no era una monarquía: él tenía funciones muy limitadas y muy diferentes de las del rey inglés. Pero la sociedad inglesa (pre capitalista) aplica aquí sus esquemas a una sociedad completamente distinta cuyo sistema, en lugar de pre capitalista, era kinship, según la clasificación de Wolf. Hay distintas razones que explican por qué se interpreta a Powhatan como rey: la necesidad de clasificar lo desconocido tomando como base lo conocido, sí pero sobre todo la necesidad económica de otorgarle a Powhatan el poder para vender una tierra que los ingleses quieren comprar: si Powhatan es rey a la inglesa, eso significa que puede disponer de su territorio y de su gente. No tiene importancia que en realidad Powhatan no pudiera vender la tierra dentro de su propia sociedad. Se le impone un rol en el cual podría hacerlo frente al conquistador. Ésa es la función violatoria y violenta de la traducción.

La mayor parte de las sociedades de las tribus indias de los Estados Unidos y Canadá tenía un sistema económico que Wolf llama kinship. Kinship significa “parentesco, parecido”; en un sentido más amplio, “comprensión”, “relación profunda” con algo o alguien. Para Cheyfitz, que cita a Wolf, se trata de un sistema económico en

²⁴² Idem, pag. 29.

²⁴³ Eric Cheyfitz. *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.

el que el organizador social es el “kinship”, el clan de parientes y no un individuo solo. En estas sociedades, el individuo depende de su pertenencia al clan y la tribu y no se concibe a sí mismo como una unidad independiente, desprendida, de destino totalmente diferenciado (fragmentada, diríamos a nivel del discurso). Tal vez la concepción más interesante de kinship esté justamente en el libro de Hogan, en un poema que se llama “The Grandmother Songs”.

En este poema, las “abuelas” son parte del kinship, el grupo, una parte esencial. Eso sucede en todas las comunidades indias de América del Norte y por eso, los ancianos tienen un rol importante en la sociedad y un papel destacado en las literaturas aborígenes (cosa que no sucede en gran parte de la literatura escrita por blancos en los Estados Unidos). Hogan les canta en este poema: “The grandmothers were my tribal gods./ They were there/ when I was born. Their songs/ rose out of wet labor/ and the woman smell of birth.// From a floating sleep/ they made a shape around me,/ a grandmother’s embrace, / the shawl of family blood / That was their song for kinship.”²⁴⁴ (Las abuelas fueron mis diosas tribales. / Estaban ahí/ cuando yo nací. Sus canciones / se elevaban desde el trabajo húmedo del parto / y el olor del nacimiento en las mujeres. // A partir de un sueño flotante / hacían una forma a mi alrededor, / el abrazo de una abuela, / el chal de la sangre de la familia, / así era su canción para el parentesco). En este pequeño fragmento del poema aparecen:

- ♦ la línea de un tiempo circular (al final del poema ella, la primera persona del poema explica que es sus abuelas).
- ♦ la sensación de pertenencia representada por esa forma circular, ese halo que rodea a la persona y la vuelve inseparable del grupo, del clan.

Esta sensación de comunidad es algo que muchos de los personajes de las novelas y las películas de autores indios necesitan recuperar y que para muchos, los blancos también han perdido. Tentados por la sociedad más allá de la Reservación, más allá de la vida dentro del kinship, estos personajes necesitan volver a ella, redescubrirla como solución a sus problemas. Las novelas más clásicas, más estudiadas, de la Native American Literature se refieren a este regreso: por ejemplo, *House Made of Dawn* de Nathaniel Scott Momaday, que ganó el Pulitzer en 1967 y *Ceremony* de Leslie Silko²⁴⁵ cuyos personajes son soldados indios de la Segunda Guerra Mundial alienados por la guerra, soldados a los que la medicina blanca no puede devolver la paz y que sólo conseguirán recuperar su “centro”, su lugar en el mundo, con el grupo propio y con una ceremonia comunitaria.

La vuelta (en estos y otros casos) es siempre a la comunidad, no a la familia nuclear. El “centro” recuperado tiene que ver tanto con un equilibrio interior y personal, como con un centro geográfico, una vuelta a la tierra propia desde la cual se puede entender el universo y el rol de cada uno dentro de él.

En ese lugar geográfico y psicológico, la persona se comunica con lo propio y también con lo ajeno, de otra manera, una manera que incluye el equilibrio. Hay un poema de Janet Campbell Hale que enfoca este regreso, este reconocimiento de lo propio desde el tema del idioma perdido de los antepasados. El nombre del poema es sólo el nombre de un lugar, el del regreso, y la fecha en que sucede: Desmet, Idaho,

²⁴⁴ Op, cit. Pag. 57.

²⁴⁵ Nathaniel Scott Momaday. *House Made of Dawn*. New York: Harper and Row, 1967. Leslie Marmon Silko. *Ceremony*. New York: Signet, 1978.

March 1969. En este caso, el regreso es provisorio: el yo poético vuelve para el funeral del padre (el mismo tipo de regreso con que empieza la película canadiense que pienso utilizar como último ejemplo: *Medicine River*), pero la marca que deja es permanente. “At my father’s wake,/ The old people/ Knew me, /Though I/ Knew them not,/ And spoke to me/ In our tribe’s/ Ancient tongue,/ Ignoring/ The fact/That I/ Don’t speak/ The language.” (En el funeral de mi padre/ los viejos/ me conocían, /aunque yo/ no los conocía a ellos, / y me hablaban / en la vieja lengua/ y no les importaba / que yo/ no hablo /ese idioma)

Aquí, otra vez, los viejos representan a la comunidad y por eso, conocen a la mujer que vuelve, la consideran suya. Por eso le hablan en la vieja lengua, la reclaman. La reacción de ella no es de molestia ni de rabia sino de pura emoción positiva: “And,/ Oh, / How it/ Stirred me/ To hear again / That strange, / Softly / Flowing / Native tongue, / So /Familiar to/ My childhood ear.”²⁴⁶ (Y, / ah, / cómo/ me conmovió/ volver a oír / esa extraña / lengua nativa / que fluía / suavemente, / tan/ conocida para / mi oído de infancia.)

Este regreso —en general no provisorio sino permanente, al menos en un sentido simbólico—es el final feliz de gran parte de las buenas novelas de autor indio. En la última novela de Silko, *Gardens in the Dunes*²⁴⁷, la protagonista, una india que hace un viaje no deseado por Europa en el siglo XIX, vuelve a su comunidad y al equilibrio que ella representa y le lleva los conocimientos, las ideas y las plantas del Viejo Continente en otra metáfora elaborada y bella de la apropiación inversa: esta vez son los indios los que aprovechan lo que ha cultivado Europa para sus propios jardines en los que tanto la belleza como la practicidad son importantes y van siempre juntas.

En la década de 1990, se publicó *Watermelon Nights*²⁴⁸, la segunda novela de Greg Sarris, un libro bellissimo que vuelve sobre ese tema. En esta historia, tres narradores cuentan su alejamiento y su retorno a la comunidad dentro de una estructura muy cuidada que traza una espiral hacia un punto bueno que está en el futuro, y que nunca se narra, que todavía es “a wish”²⁴⁹ un deseo: un momento de comunión que ya se ha conseguido en el pasado aunque sólo provisoriamente. *Watermelon Nights* va tres veces de la soledad, la humillación y el desarraigo hacia el grupo, el clan, la “familia extendida”, la tribu.

Desde el punto de vista legal, social, simbólico y emocional, la representación esencial de esa “tribu” es el árbol genealógico que el pueblo está tratando de llenar. Toda la narración de Johnny y el final de la de Iris giran alrededor de este árbol. El grupo de indios Pomo necesita que el gobierno lo reconozca legalmente como tribu y para lograrlo, debe probar que todos sus miembros provienen de una misma raíz, es decir que son “parientes” o “familiares” en un sentido muy amplio (kinship). El árbol genealógico es la prueba del parentesco pero no es fácil llenarlo: para muchos, significa dolor y angustia y no todos entienden las ventajas del reconocimiento legal. Sólo en la segunda parte, se comprende realmente el valor que tiene “ser una tribu”: se trata de una cuestión económica y espiritual al mismo tiempo, ya que está involucrada la posibilidad de poseer comunitariamente la tierra. Elba lo dice con claridad: “we seen, too, for the first time, what them Indians with a reservation had that was more than we did: a ninety-nine-year lease, trust it or not, on a piece a land to live on. (A place where) no one white man could get upset over something and throw you off with a snap of his

²⁴⁶ Janet Campbell Hale. “Desmet, Idaho, March, 1969” in *Song from this Earth on Turtle’s Back*. Edited by Joseph Bruchac. USA: Greenfield Review Press, 1983. (Página 88).

²⁴⁷ Leslie Marmon Silko. *Gardens in the Dunes*. New York: Simon and Schuster, 1999.

²⁴⁸ Greg Sarris. *Watermelon Nights*. New York: Hyperion, 1998.

²⁴⁹ Idem, pag. 425.

fingers.”²⁵⁰ (vimos también, por primera vez, que lo que tenían los indios con Reservación era más de lo que nosotros no teníamos: un préstamo por noventa y nueve años, confiara uno en él o no, de un pedazo de tierra donde vivir. (Un lugar donde) ningún hombre blanco pudiera enojarse por algo y sacarte corriendo con sólo hacer sonar los dedos.)

Así, el árbol genealógico tiene que ver con la ley del blanco pero también se concentran en él las internas de la comunidad y las dudas y preguntas de cada individuo con respecto a ella. Casi todos los personajes tienen resistencias frente al árbol, resistencias que son el otro lado de la trama de la comunidad. En la primera parte se habla casi constantemente de los “blank spaces” (espacios en blanco) en el árbol. Estos espacios, generalmente relacionados con la figura de un padre desconocido, causan angustia y vergüenza: “a blank space (...) anywheres on the chart, meant one of two things: either you didn’t know who the person was or, if you did know, you was ashamed. (...) lots of us have blank spaces”²⁵¹. (Un espacio en blanco (...) en cualquier lugar del árbol, significaba una de dos cosas: o uno no sabía quién era esa persona, o si la conocía, le daba vergüenza. (...) Y muchos de nosotros (los indios), tenemos espacios en blanco”).

Aceptar los espacios en blanco significa también aceptar una historia cuyas constantes son la pobreza extrema, la discriminación extrema y la humillación extrema, sobre todo en el caso de las mujeres. Sólo a través del movimiento en espiral que realizan los tres personajes, se logra finalmente enfrentar ese “ugly past”²⁵² (pasado feo) y convertirlo en la base de la comunidad, en algo positivo cuyo premio será la tierra misma.

El árbol es un símbolo múltiple: en primer lugar, representa la forma de las tribus, su relación con la “familia” entendida como clan, y en segundo lugar, describe la situación de las tribus y su “nacimiento” legal. Las dimensiones colectiva e individual del árbol y de la tribu son inseparables²⁵³ y las historias individuales sólo tienen sentido cuando se entrelazan y se relacionan con otras historias individuales para formar la textura del grupo.

En *Watermelon Nights* hay un veneno que recorre la comunidad. Algunos de los miembros del grupo desprecian a los demás y no tienen sentimientos de solidaridad. Los tres narradores de Sarris examinan el veneno del egoísmo con furia y terror y el símbolo de la falta de límites de este veneno (alimentado por el individualismo del *American dream*) es el incendio en el que muere Charlie, el primer hijo deseado de Elba.

Elba comprende inmediatamente el significado simbólico del incendio, provocado por Zelda. Se da cuenta de que Zelda quiso sacrificar al hijo de otra mujer para que no muriera el propio: “I could say I seen her, as I had before, a pitiful representative of all of us, Zelda just being more obvious about the fear and related wretchedness.... Wasn’t we all burning some baby or other so that we’d be safe?”²⁵⁴. (Podría decir que la había visto, como antes, una representante lamentable de todos nosotros, sólo que Zelda era más obvia en cuanto al miedo y la desdicha(,,). ¿Acaso no estábamos todos quemando a un bebé u otro para estar a salvo?). Lo que hace Zelda es

²⁵⁰ Idem, 175.

²⁵¹ Idem, 11.

²⁵² Idem, 416.

²⁵³ Esto es así en la mayoría de las obras de autores indios y tanto Paula Gunn Allen como Louis Owens, dos críticos reconocidos de origen indio, reflexionan sobre el punto. Véase Gunn Allen. *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon Press, 1986; *Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs*. New York: MLA, 1983. Louis Owens. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Oklahoma: Norman, 1992.

²⁵⁴ Sarris. Op, cit., 286.

privilegiar lo propio frente a lo grupal y lo hace hasta el crimen: “If some sinner’s baby was going to get sacrificed like you said, I wanted it to be hers, not mine.”²⁵⁵. (Si iba a ser castigado el bebé de algún pecador, como tú decías, yo quería que fuera el de ella, no el mío), confiesa Zelda.

Esta situación interna de autodesgarramiento y canibalismo depende en parte de la persecución ejercida por la ley de los blancos contra el grupo. La novela de Sarris, que atraviesa tres generaciones, re-escribe en obra literaria, la tesis de Daniel Bertaux sobre la reproducción de la pobreza de padres a hijos y la falta de salida y movilidad social en ciertos grupos²⁵⁶. Igual que en los casos reales que estudia Bertaux en Francia, aquí las historias se repiten a pesar de ciertas variaciones superficiales: la madre de Felix muere asesinada; Zelda y Elba son víctimas de violación y después Anna y Billyrene; Zelda, Ida y Elba terminan trabajando como prostitutas para salir adelante; Iris tiene un hijo de una relación de una sola noche; el hambre persigue tanto a Elba como a Johnny, su nieto; todos ellos tienen necesidades básicas insatisfechas. En la novela de Sarris, ésa es la realidad india tanto en la década del 40, el primer punto cronológico de la acción, como en la del 90, los tiempos de Johnny²⁵⁷.

El egoísmo está en un extremo del espectro de actitudes; en el otro, está el sentimiento comunitario. Las actitudes solidarias son tan variadas como las de los egoístas pero tienen un denominador común: la superación del individualismo exacerbado del cual Zelda es el mejor ejemplo. Cuando los personajes adquieren una idea fuerte de comunidad, los resultados son múltiples. En primer lugar, las personas que lo hacen dejan de sentirse aisladas. Eso le sucede tanto a Elba como a Iris y a Johnny. En segundo lugar, recuperan el lugar de origen, después de renunciar a la ciudad. En tercer lugar, a nivel del discurso mismo, sus sentimientos y sensaciones aparecen relacionados con imágenes de vida y tranquilidad. Por ejemplo, cuando Elba siente que puede perdonar a Zelda, siente “an emerging, as if from an old skin, and I felt wet, alive.”²⁵⁸ (un emerger, como si saliera de una piel vieja y me sentí húmeda, viva.)

El símbolo fundamental de esta actitud grupal de pertenencia y solidaridad es la noche de las sandías que da título al libro. En realidad, el plural del título es parte del final feliz porque sólo se narra una noche de sandías: el plural es, por lo tanto, una promesa de más noches semejantes en el futuro.

La noche que se narra es una en la que toda la comunidad comparte esa fruta a la luz de la luna y así, recupera a Johnny, uno de sus miembros, que estaba a punto de irse a la ciudad. Sarris no describe la idea de la tribu como utopía inalcanzable: al contrario, salpica su historia de crueldades y horrores pero también de instantes en que la unión se hace realidad (y la noche de las sandías es sólo uno de esos instantes). Estos momentos cumplen varias funciones: 1. son modelos de algo que hay que conseguir, el wish futuro con que termina la historia; 2. son caldo de cultivo de las epifanías: sólo cuando los personajes experimentan este tipo de sensación, esta “pertenencia”, pueden imaginarse a sí mismos luchando por ella. La esperanza es políticamente necesaria, como dice Zinn. 3. la tercera función, claramente emparentada con la anterior, es la de demostrar a los personajes y a los lectores (sobre todo los lectores indios) que la utopía es posible, que

²⁵⁵ Idem, 285.

²⁵⁶ Ver Daniel Bertaux. “Historias de casos de familias como método para la investigación de la pobreza”, en Taller. Vol. 1 No. 1. Buenos Aires, julio de 1996. Traducción: Márgara Averbach. Páginas 3-33.

²⁵⁷ Por eso la cita de la primera parte sobre el hecho de que “estar en el fondo del barril” hace de los indios lo que son (ese grupo mezquino) es esencial aquí.

²⁵⁸ Sarris, Op, cit. 285.

de hecho se da en algunos momentos pasajeros y que esos momentos cambian las vidas de quienes los experimentan.

La experiencia comunitaria hará que Johnny vea a su gente como grupo por primera vez. La sandía compartida hace evidente para él la existencia de una relación profunda entre los miembros del grupo, relación que hasta esa noche le parecía invisible a causa del veneno. Al principio de la escena, la abuela, Elba, señala la sandía y pregunta: “What does this mean?”²⁵⁹. (¿Qué significa esto?) Johnny busca la respuesta toda la noche y eso lo lleva a quedarse. La Abuela Elba --que representa la sabiduría desde que vio el patetismo de Zelda y la perdonó— no le permite una contestación aproximada, un “It’s like...”, que es lo que intenta Johnny primero. : ““It is not like anything,” she said, firm.”²⁶⁰. (--No es como nada --dijo ella, firme). Ella no quiere una comparación sino una definición exacta, y esa definición hará que Johnny cambie su idea del mundo.

Lo que ve mientras la busca es al espíritu comunitario en acción. De pronto, los individuos furiosos, rencorosos, vengativos y hasta malvados (envenenados) se han convertido en otra cosa: “Folks was out everywhere talking to one another. They leaned against cars, talked over fences, gathered in circles in kitchen chairs on their front lawns. It was like after a power failure or earthquake. Only there was no disaster. They was happy, peaceful, spitting seeds and talking between bites of the watermelon that dripped from their hands and down their faces.”²⁶¹ (La gente estaba afuera en todas partes, conversando. Estaban reclinados sobre los autos, hablando por encima de los cercos, reunidos en círculo en sillas de cocina en el patio de adelante. Era como después de un apagón o de un terremoto. Sólo que no había desastre. Estaban felices, tranquilos, escupían semillas y conversaban entre mordiscos de sandía que les goteaba desde las manos y por la cara.) Toda esa gente es una comunidad unida. Y ahí es cuando Johnny comprende qué es la sandía: “Kindness, which is nothing more than the sweetness of watermelon and the thought that somebody might like a taste. It was always there, even in the hardest places, the sad deaths and the loud, hate-spewing meetings, only we needed to see it, like on a watermelon night. It had become more and more of a secret, something we hid with the tough times, but nothing else ever held us together.”²⁶² (Amabilidad, que es nada más que la dulzura de la sandía y la idea de que alguien puede querer probarla. Siempre estaba ahí, incluso en los lugares más duros, las muertes tristes y las reuniones a gritos, que vomitaban odio y lo único que necesitábamos era verla, como en una noche de sandías. Se había convertido cada vez más en un secreto, algo que escondíamos con los tiempos duros, pero sólo eso nos mantenía juntos, unidos.)

Esta visión de la comunidad --representada por las noches de sandía-- tiene que ver con el final feliz de esta novela y de muchas otras de autores como Leslie Marmon Silko, Louise Erdrich, Gordon Henry, James Welch, Linda Hogan, Sarris, David Seals y muchos más. Lo mismo puede decirse de películas como *Powwow Highway* y *Medicine River*.

Uno de los símbolos más espectaculares del tipo de solución comunitaria de que hablamos es el final de *Medicine River*, la película de Stuart Margolin sobre la novela de Thomas King del mismo nombre. En la película, Will, el fotógrafo exitoso que encarna Graham Greene y que viene de fotografiar guerras y violencia y de ganar premios por esas fotos, tiene que volver a su Reservación Blackfoot (Pies Negros) en

²⁵⁹ Idem, 136.

²⁶⁰ Idem, 137.

²⁶¹ Idem, 138.

²⁶² Idem, 142.

Canadá por la muerte de su madre. Supuestamente, el viaje será breve y temporario, y luego, el fotógrafo volverá a Toronto, a su vida dominada por los valores del mundo occidental: éxito, dinero, fama.

Este es el principio desde el cual Will vuelve a la vida en la pequeña comunidad de los Pies Negros, y descubre un uso comunitario de la fotografía, totalmente distinto del que él le ha dado hasta el momento. Este viaje de vuelta es el centro de la historia y está manejado y empujado por toda la comunidad, al frente de la cual, hay dos personajes especiales: Harlen Bigbear y Bertha, los tricksters del pueblo.

Un trickster es un bromista, un personaje tradicional de gran parte de los folclores de las tribus de Norteamérica. Absolutamente inclasificable dentro del par binario bueno vs. malo, es un ejemplo de la falta de razonamiento maniqueo en las visiones del mundo de los indios de Norteamérica. Las bromas del trickster pueden ser crueles, incluso malvadas, pero siempre redundan en algún tipo de construcción positiva para la comunidad. Aquí sucede exactamente eso: Harlen acosa a Will y lo lleva lentamente de su exitismo a la decisión final de quedarse; de su infertilidad a su aceptación de la hija de otro como propia; de sus fotos de violencia y guerra a la fotografía de los ancianos de la comunidad primero y de la comunidad completa después; del amor fácil con una mujer blanca que lo ama porque se ha destacado, al amor difícil con una mujer de la tribu embarazada, que por el momento no quiere irse a vivir con él.

El final pone en imágenes el regreso que se ha contado en los 96 minutos anteriores. Will está en un picnic de la comunidad en un campo desde el cual se ve el centro del mundo de los pies negros, la montaña sagrada. De pronto, Harlen se acuerda de la fotografía automática y le pide que use la cámara para tomarse una foto con todos. A Will le cuesta llegar a su lugar en la foto comunitaria (le ha costado mucho tiempo, cambios y esfuerzo volver a tomar su lugar en la comunidad) pero al final, en el último cuadro, lo logra y su lucha por llegar es una forma simbólicamente muy eficiente de hablar de esta vuelta.

La solución de la vuelta a lo comunitario implica siempre renuncias pero también enormes ganancias. En esta película, Will tiene que renunciar a su éxito, a la fama en Toronto, al dinero, y a una visión del mundo en la que esos valores (éxito, fama, posesiones) eran prioritarios. A cambio, la Reservación y el río del título, el Río que cura, le ofrecerán una sensación de pertenencia, un amor más profundo, una hija y un lugar en una comunidad unida al mundo por lazos diferentes. La foto de la vuelta es la paz, el principio de algo infinitamente mejor y una solución a los problemas individuales de Will y a los problemas colectivos de la comunidad, que de alguna forma lo necesitaba. Un final feliz necesario, imprescindible y, como en el libro de Sarris, un deseo para el mañana, una utopía realizable por la que vale la pena luchar.