

MEMORIA FAMILIAR E HISTORIA NACIONAL:
ANA PIZARRO, MICHAELLE ASCENCIO,
JULIA ÁLVAREZ

Luz Marina Rivas

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Las novelas de la chilena Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día* (1994), de la venezolana Michaelle Ascencio, *Amargo y dulzón* (2002), y de la dominicana-norteamericana Julia Álvarez, *En el nombre de Salomé* (2002), se construyen como ficciones intrahistóricas a partir de la saga familiar, junto con el recurso del viaje en búsqueda de los orígenes. Los recuerdos familiares se entretrejen con la historia de Chile, Haití y de la República Dominicana. La historia deja huellas indelebles en cada familia y se hace un vehículo de indagación de identidad para tres escritoras marcadas también por su condición de inmigrantes, con el consiguiente desarraigo. En las tres novelas se elabora una historiografía alternativa cuyos archivos se encuentran en la memoria de las mujeres.

Palabras clave: literatura latinoamericana, novela intrahistórica, ficciones de la nación.

ABSTRACT

FAMILY MEMOIRS AND NATIONAL HISTORY: ANA PIZARRO, MICHELLE ASCENCIO, JULIA ÁLVAREZ

The novels by the Chilean writer Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día* (1994), the Venezuelan Michaelle Ascencio, *Amargo y dulzón* (2002), and the Dominican-North American Julia Álvarez, *En el nombre de Salomé* (2002), are developed as intra-historical fictions from the family saga together with the journey in search of origins. The family remembrances interweave with the history of Chile, Haiti and the Dominican Republic. The story leaves indelible traces in each family and turns into a means by which the three writers search for their identities as rootless immigrants. The three writers produce an alternative historiography whose archives lay in their memories.

Keywords: Latin American literature, intra-historical novel, national fictions.

RÉSUMÉ

MÉMOIRES DE FAMILLE ET L'HISTOIRE NATIONALE: ANA PIZARRO, MICHELLE ASCENCIO, JULIA ÁLVAREZ

Les romans de la chilienne Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día* (1994), la vénézuélienne Michaelle Ascencio, *Amargo y dulzón* (2002), et la dominicaine-américaine Julia Álvarez, *En el nombre de Salomé* (2002), se déroulent en tant que fictions intra-historiques à partir de la saga familiale avec un voyage à la recherche des origines. Les souvenirs familiers se tissent avec l'histoire du Chili, Haiti et République Dominicaine. L'histoire laisse des marques indélébiles dans chaque famille et se transforme en véhicule qui permet aux trois auteurs de rechercher leurs identités en tant qu'immigrants déracinés. Les trois produisent une historiographie dont les dossiers se trouvent dans leurs mémoires.

Mots-clé: littérature latinoaméricaine, roman intra-historique, fictions de la nation.

RESUMO

MEMÓRIA FAMILIAR E HISTÓRIA NACIONAL: ANA PIZARRO, MICHAELLE ASCENCIO, JULIA ÁLVAREZ

As novelas da chilena Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día* (1994), da venezuelana Michaelle Ascencio, *Amargo y dulzón* (2002), e da dominicana-norteamericana Julia Álvarez, *En el nombre de Salomé* (2002), se constróem como ficções intrahistóricas a partir da saga familiar, junto com o recurso da viagem na procura das próprias origens. As recordações familiares se entrecruzam com a história de Chile, Haití e República Dominicana. A história deixa marcas indeléveis em cada família e se cria um veículo de indagações de identidade para as três escritoras marcadas também pela condição de imigrantes das mesmas, com o consiguiente desarraigamento. Nas três novelas se vai elaborando um historiografia alternativa cujos arquivos se encontram na memória das mulheres.

Palavras-chave: literatura latinoamericana, novela intrahistórica, ficções da nação.

1. INTRODUCCIÓN

Históricamente, se conocen como *sagas* los antiguos relatos en prosa, registros orales de los acontecimientos importantes para los islandeses entre los siglos X y XI. Según Enrique Bernárdez (2004, p. 1),

su función era múltiple: por un lado servían de entretenimiento, pero también guardaban los recuerdos históricos, las genealogías de las familias, los hechos más importantes que habían sucedido en el país, en cada región y en cada una de sus familias principales; servían así, en cierto modo, para mantener la relación entre familias del mismo origen establecidas en lugares distintos de la isla.

De acuerdo con Bernárdez, en el mundo anglosajón las sagas relatan historias de familias. Sin embargo, la forma de la saga para la novela puede hallarse en la producción narrativa de todo el mundo. Las sagas contemporáneas no necesariamente refieren historias de familias eminentes, como las antiguas. Ya en el siglo XX, incluso, un escandinavo contemporáneo, el finlandés Mika Waltari, escribió la saga de una familia humilde en su novela *De padres a hijos*, donde cuenta la emigración de un campesino pobre a la ciudad de Helsinki, su trabajo como albañil en la ciudad, la constitución de su nueva familia y la vida de sus descendientes, que pertenecerían a la nueva burguesía pobre formada con la modernización del país. El nieto sería un universitario idealista y sin dinero. La historia novelada da cuenta no solo de los cambios de la familia, sino también de los del país en su tránsito entre siglos.

Las novelas que se constituyen como sagas familiares han sido en América Latina formas de la novela intrahistórica, frecuentemente preferida por las escritoras por encima de los escritores, aunque no de manera exclusiva. La posibilidad de mostrar la visión del vencido, la historia anónima, las subjetividades subalternas, se ha realizado en la novela intrahistórica, ese tipo de novela histórica que privilegia la historia cotidiana, que se apropia para la ficción de las nuevas formas de historiar practicadas por muchos historiadores del siglo XX como los de la Escuela *Annales*, en Francia; la *microstoria*, en Italia; el *new historicism*, en Estados Unidos e Inglaterra, la *microhistoria* o *historia matria*, en México. Estas proposiciones de hacer historia se caracterizan por concebir que todo es historiable, no solo la política y la guerra, sino la infancia, la construcción de la feminidad, las mentalidades, las subjetividades, el clima, la vida privada y, por sobre todo, la historia anónima alejada del poder; que las fuentes no deben reducirse solo a los documentos, que el diálogo

interdisciplinario y los instrumentos de otras disciplinas como la psicología, la antropología, etc., son necesarios para el historiador.

El mexicano Luis González y González (2002), recordando la clasificación de la historia propuesta por Nietzsche, explica que hay tres historias: la crítica, la monumental y la anticuaria. La primera busca explicar los grandes hechos, enhebrar causalidades, elaborar leyes del acontecer histórico y predecir el futuro. La segunda, la monumental, estudia periodos cortos y privilegia hazañas ejemplares. Construye modelos para el futuro. Citando a Paul Valéry, González y González explica que la historia monumental:

Hace soñar. Embriaga a los pueblos, les engendra falsos recuerdos, exagera sus reflejos, mantiene sus antiguas llagas, los hace sufrir en el reposo, los conduce al delirio de grandeza o al de la persecución y vuelve a las naciones amargas, soberbias, insoportables y vanas. (2002, p. 11)

Es, como puede verse, la historia escrita desde el poder que nos describieron Michel de Certeau (1985) o Hayden White (1992), es decir, lo que conocemos como *historia oficial*. La historia anticuaria, descrita por González y González es, en buena medida, aquella que se nos ha hecho familiar en los últimos quince años en la novela latinoamericana y que resume las nuevas formas de historiar. Este historiador (2002, pp. 11-12) la describe así:

La mueve una intención piadosa: salvar del olvido la parte del pasado propio que ya está fuera de uso. Busca mantener el árbol ligado a sus raíces. Es la que nos cuenta el pretérito de nuestra vida diaria, del hombre común, de nuestra familia y de nuestro terruño. No sirve para hacer, pero sí para restaurar el ser. No construye, instruye. Le falta el instinto adivinatorio. No ayuda a prever, simplemente a ver. Su manifestación más espontánea es la historia pueblerina o microhistoria, o historia parroquial o historia matria.

Esto responde nítidamente a la *pulsión de identidad* que, según Noé Jitrik (1995), anima la aparición de novelas históricas en tiempos de crisis. Las novelas que rescatan esta historia matria se acercan a la concepción de *intrahistoria* de Unamuno, quien se refería a la historia no registrada por los libros ni por los periódicos, la historia del pueblo, según decía. Podemos hablar, entonces, de *novelas intrahistóricas* para referirnos a aquellas novelas que adoptan una perspectiva similar a la de los nuevos historiadores. He estudiado anteriormente este tipo de novelas en diferentes autores como Ana Teresa Torres, Milagros Mata Gil, Laura Antillano, de Venezuela; Napoleón Baccino Ponce de León y Tomás de Mattos, de Uruguay; Carmen Boullosa, Elena

Poniatowska y Ángeles Mastretta, de México; Rosario Ferré y Ana Lidia Vega, de Puerto Rico; Julia Álvarez y Cristina García, latinas en Estados Unidos.

La novela intrahistórica puede concebirse como una categoría de la novela histórica; la he definido como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales (Rivas, 2000 y 2004). Como es una forma de la novela histórica, hace de lo histórico su principal indagación, bien impugnando o confirmando la historia oficial y elaborando una reflexión metahistórica en el interior del texto (a través de personajes o narradores que se preguntan sobre cómo es la historia, qué es la historia, cómo aprehenderla, registrarla, verificarla). También, como novela histórica, la novela intrahistórica dialoga con los lenguajes historiográficos canónicos, bien sea en la búsqueda de formas alternativas de narrar la historia o apropiándose de los recursos discursivos de los historiadores. La novela intrahistórica, además, en la búsqueda de las nuevas formas de hacer historia, privilegia la historia desde abajo, desde el punto de vista de personajes subalternos, reelabora los géneros de la intimidad como formas de subjetivizar la vivencia de la historia y reinventa lenguajes y formas de la cultura popular para mirar la historia cotidiana, la historia desde los que la sufren y no la dirigen.

En este artículo, me referiré a una de las múltiples formas posibles de hacer novela intrahistórica: la saga familiar. Para ello, haré un breve recorrido por las obras de tres autoras latinoamericanas: Ana Pizarro, Michaelle Ascencio y Julia Álvarez.

La historia familiar frecuentemente se relaciona con la historia de la nación, tal como lo ha investigado muy bien Doris Sommer (1986). Esta autora ha trabajado los romances de la narrativa latinoamericana decimonónica como imágenes de construcción de la nación. En las familias ficcionales operan los mismos conflictos que se escenifican en la nación (racismo, heterogeneidad cultural, inclusiones y exclusiones), de manera tal que la literatura de entonces va conformando el imaginario de nación deseada en concordancia con la construcción de la familia ideal. En su obra, *Novelas familiares*, Margarita Saona (2004) observa cómo las historias familiares tienen un gran auge en la narrativa latinoamericana finisecular del siglo XX y estudia algunos casos, como *Cien años de Soledad*, de García Márquez, o *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso. Sobre la relación entre las imágenes de la familia y las imágenes de la nación, Saona (2004, p. 12) escribe:

La configuración de la familia que se crea en la novela funciona como imagen especular del sujeto. Pero en esa construcción de la familia no vemos solo al sujeto. Vemos también una imagen de la nación: en estas novelas, la familia constituye la fundación y el eclipse de la nación, la familia define la ciudadanía, o la familia se reconstruye en los márgenes de una nación que la hostiliza. La forma que el sujeto le da a la familia es de alguna manera también la forma en la que concibe la nación. Estas novelas imaginan familias y al hacerlo revelan figuraciones de la nación. A veces de manera explícita, a veces de manera elusiva, pero familia y nación aparecen recurrentemente implicadas en estas novelas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX.

Lo que dice Saona es perfectamente válido para las sagas familiares de Pizarro, Ascencio y Álvarez. En estas tres autoras encontramos la saga familiar como una perspectiva de observación del proceso histórico en una interesante relación que se establece entre lo público y lo privado. La historia se asume desde el espacio doméstico y desde la memoria personal; se percibe afectivamente, pues los involucrados sienten cómo determina sus vidas. La familia es el centro desde donde se viven los procesos sociales. La primera vivencia de estos se da en el propio lugar originario; los personajes indagan sobre la historia del lugar de origen, del terruño original, para comprender y comprenderse. La historia vivida por los personajes, sus padres y abuelos, moldea el carácter de los miembros de la familia y tuerce sus destinos. Como en nuestros tiempos son frecuentes los exilios, migraciones y mudanzas, el tema del viaje aparece en muchas novelas para recuperar la microhistoria del lugar de origen; en las obras de Pizarro, Ascencio y Álvarez, este es un lugar lejano al que se regresa, para mirar desde él de nuevo el mundo.

2. LA PATRIA CHICA COMO CONTINENTE: ANA PIZARRO

La luna, el viento, el año, el día (1994), de Ana Pizarro, es una obra con fuertes visos autobiográficos, en la que se narra el regreso del exilio de una mujer que vuelve a Chile quince años después de su salida intempestiva, obligada por la dictadura militar. La novela comienza en un simbólico lugar de tránsito: un avión, el avión del viaje de regreso. En él viaja la protagonista, que tiene consigo un archivo de documentos, con el cual está trabajando. Tiene el encargo de escribir una historia novelada de la conquista y colonización de América para nórdicos, historia con la que se supone no tiene que comprometerse. Intenta convencerse a sí misma de que se trata solamente de un

trabajo bien pagado que le permitirá subsistir un año. Sin embargo, a medida que va trabajando en esa historia, se va dando cuenta de que no puede escribir una historia de América desde la distancia de una mirada ajena. Más bien, la escritura de la historia la conduce a identificarse con ella y a entremezclar esa historia con los recuerdos familiares y con los propios. La experiencia personal dialoga permanentemente con la historia de América y se reconoce en ella:

Enfrentar una escritura de la historia aun cuando en un comienzo pensaste que el período estaba tan alejado es de todos modos enfrentar la historia. Ignorabas entonces lo que sólo ahora logras percibir: que el hombre es contemporáneo a todas sus edades. Que se lleva siempre la infancia y la adolescencia a cuestas, que la historia presente es siempre también la historia anterior. (Pizarro, 1994, p. 90)

Esta conciencia de que la historia regresa siempre se plasma en la estructura de la novela que estamos leyendo, que es exactamente la que la narradora está escribiendo, involucrándose íntimamente con ella. Así, los recuerdos de infancia de la protagonista, que vivía en el campo, al norte del país, quedan asociados con las imágenes primigenias del *Popol-Vuh*, imágenes de la Creación de una naturaleza virginal y perfecta, tan perfecta como se concibe la relación de la niña con la naturaleza rural. Se trata del mundo de la madre, la tía, la abuela, con sus saberes ancestrales y su protección incondicional. Era la pequeña comarca como centro del mundo: “tu comarca estaba centrada en ella misma” (p. 21), cuya historia matria estaba constituida por los vecinos, por sus costumbres pacíficas, por su mundo agrícola. Aquel mundo feliz tenía su historia anterior, que se remontaba a la abuela paterna, hija de franceses, quien se hacía presente en sus retratos ovalados, con sombrilla y con vestidos ajustados por los antiguos corsés y cuyo rostro se repetía en la hermana menor de la protagonista. Se remontaba también por la línea materna a la reciedumbre de las mujeres campesinas, dueñas de las hierbas curativas y ligadas a la tierra. Para la narradora, la comarca pequeña se hace apenas algo mayor con la emigración del norte al sur:

Pertenecías a un universo que sabía de la existencia de un más allá de las fronteras, pero era sobre todo una noción. Los habían centrado sobre sí mismos con curiosas compensaciones: tenían la-más-hermosa-bandera-de, el-edificio-más-alto-de, el-volcán-más-grande-de, etc. Todo esto te llena de ternura y te hace sonreír... (Pizarro, 1990, p.21)

Más adelante, la historia de la conquista y de la sorpresa de los españoles al llegar a un mundo inusitado se asocia con los recuerdos del exilio. La

protagonista, en un primer momento, se marcha a Europa. El sentirse diferente, el hacerse consciente por primera vez del color de su piel, el obligarse a hablar una lengua ajena a su sensibilidad, todo ello le indica la necesidad del regreso al continente, buscando una mayor cercanía a su país, una mayor comunión con América. Lo hace a un país de selvas y sabanas tropicales. Ana Pizarro vivió en Venezuela. En la novela aparece, sin nombrarse, el país aunque sí el río Orinoco que lo atraviesa y la naturaleza propia de Venezuela: sus sabanas, sus ríos, sus selvas, la cultura indígena plasmada en petroglifos; ello se visualiza en el texto luego de la transcripción de fragmentos del Diario de Colón, maravillado por la naturaleza del *mundus novus*, el Caribe exhuberante al que había llegado.

La necesidad de la justicia social, la necesidad de construir un mundo libre y de ayudar a los oprimidos a lograrlo coincide con la historia oprobiosa de la esclavitud, la polémica entre Sepúlveda y Las Casas, la trata de negros. Entonces, los recuerdos se asocian con la adolescencia, cuando la protagonista recibía noticias de la Revolución cubana, con los inicios de los estudios universitarios en compañía de la hermana, el despertar del amor de esta hacia un líder estudiantil, Daniel, que se haría más adelante un importante dirigente político. Entre unos y otros recuerdos asoman los de la vida cotidiana: el nacer del *rock and roll*, la familiaridad de la radio y la novedad de la televisión, las revistas femeninas, la vida en todas sus facetas. El interés de las hermanas las lleva a hacer suya la causa de los indígenas mapuches, desterrados en su propia tierra. El encuentro con los indígenas llevará a buscar sus historias míticas, historias que se incorporan como los mitos del Chilam Balam a la historia que está escribiendo la protagonista mientras recuerda su pasado. Los presagios de Moctezuma se asumen como historia, pues a través de ellos los indígenas percibieron la conquista. En esta historia asumida, la protagonista da voz a los vencidos. Desde los mapuches, se accede a la comprensión de todos los pueblos indígenas. Se le da dignidad a la visión de lo vivido como historia por los indígenas:

¿Tenemos que preguntarnos si existió verdaderamente esta espiga de fuego de que hablan ellos? ¿Es cierto que la casa de Huitzilopochtli, el sitio divino, la casa de mando, se encendió espontáneamente? ¿Cayó verdaderamente, como se cuenta, un rayo sobre el templo, sin ruido de trueno, con un estremecedor golpe de sol? ¿Vio Moctezuma en lontananza, a través de la mollera de un pájaro ceniciento, a los que venían de prisa, haciéndose la guerra unos a otros sobre el lomo de unos como venados?

No. Crees que el historiador no debe preguntarse si todo esto pudo o no tener base racional, asidero científico. Allí estará seguramente la solución de tu perspectiva: lo importante es que así fue vivida la llegada del invasor. De ese modo fue percibido el descubrimiento, la conquista, por esa sociedad que es parte de la nuestra hoy. (Pizarro, 1990, p. 35)

En la imbricación de su trabajo de historiar y de recordar la propia vida, se produce este ejercicio metahistórico, en el que la historiadora se identifica con esas sociedades indígenas que aprehendían la realidad desde el mito, como todavía lo hacían los mapuches conocidos en su vida universitaria.

La utopía de los jesuitas de la Misión de Paraguay se equipara con la utopía socialista de Salvador Allende; por otra parte la destrucción de aquella y las torturas que españoles y portugueses infligieron a rebeldes indígenas se relata con el golpe militar, las persecuciones, el exilio y la muerte de Daniel. Finalmente, la novela terminará con el anuncio del regreso al terruño, a la madre y a la tía, al lugar que en los inicios fue la familia y la pequeña comarca, el centro del mundo desde donde todo se ha mirado. A lo largo de la novela, las reflexiones sobre cómo concebir, escribir, asumir la historia, son permanentes y nos hablan de una relación afectiva y entrañable con el pasado que nos otorga identidades, nos hace existir. Ana Pizarro construye como patria-matria ese lugar del mundo que parecía la última escala posible del avión, el fin del mundo, pero también el principio. Las historias de la comarca son también las de todo un continente. Chile se construye como América.

3. LA EXTRANJERIDAD ORIGINAL: MICHAELLE ASCENCIO

La segunda saga es *Amargo y dulzón* (2002) de Michaelle Ascencio, venezolana, de origen haitiano. Al igual que Ana Pizarro, la autora es profesora universitaria. También es esta la primera novela de Ascencio y también tiene visos autobiográficos. En ella, Altina, la protagonista regresa a Cibao, su isla natal, desde Santiago de León (el nombre completo de Caracas es Santiago de León de Caracas). De nuevo tenemos el viaje como motivo. En esta obra, el viaje es instrumento de conocimiento y recuperación de la identidad. Altina asume el papel de historiadora de la familia para descubrir que familia, política, pensamiento y religión hacen un todo indivisible. Los archivos que se investigan están en la memoria oral de las mujeres de la familia, completados por la imaginación de la protagonista. De esta manera, se construye una

historiografía de lo íntimo que irá descubriendo el carácter del pueblo de Cibao, el Haití ficcional. La pulsión de identidad se manifiesta con fuerza en esta protagonista, que desde niña ha interrogado a sus padres para que le digan de dónde proviene:

Ella quería una historia larga de muchos sucesos y bastantes capítulos. ¡Tenía tantas preguntas!, y cada una de esas preguntas, al quedar sin respuesta, la distanciaba cada vez más del suelo, quitándole peso y gravedad. Altina creció como esas algas flotantes sobre el mar, entregadas al infinito por no saber adónde ir, o como esos bambúes de las sombrías orillas de algunos ríos que no parecen estar ni en el agua ni en la tierra, asidos a ese terreno pantanoso, cenagoso más bien, que convida a lo informe, desdibujando los trazos que no terminan de revelarse. (2002, p. 11)

La sensación de extranjería y desarraigo lleva a la protagonista a indagar en la memoria de los mayores, en particular de las tías y de la vieja Finelia, ama de llaves de la familia por varias generaciones. En los relatos orales encuentra antepasados con los cuales identificarse, justamente los más desarraigados, los extranjeros: el vasco, un antepasado lejano, llegado como fotógrafo en el siglo XIX, defensor de la libertad; la abuela india proveniente de Panamá y su nuera, Noemí, una francesa de ojos azules, e incluso con la extranjería ancestral de los descendientes de esclavos.

Altina evidencia ya en su niñez la difícil condición del hijo del extranjero, sin raíces, sin un pasado qué recordar, sintiéndose nunca del todo integrado al nuevo espacio, nunca del todo ajeno, en ese exilio interior que le da su condición de “diferente”, bien expresado en las imágenes de las algas sin arraigo o en el pantano o ciénaga, terreno ambiguo que no es agua ni tierra. La búsqueda de la identidad, entonces, mueve a Altina a preguntar una y otra vez a los mayores. En la infancia, sólo la madre

sentada en su mecedora, trazaba la historia ante su hija, con la misma firmeza y seguridad con que su lápiz, siempre demasiado corto y con la punta roma, marcaba la tela para cortar el vestido imaginándose perfectamente terminado sobre el cuerpo de la cliente. (Ascencio, 2002, pp. 11-12)

La experiencia de la extranjería es probablemente la que produce una identificación inicial con el antepasado vasco, a quien la protagonista imagina como un aventurero que quiere probar suerte como fotógrafo, a finales del siglo XIX. La imagen del fotógrafo, precisamente un cazador de imágenes, resulta emblemática, porque desde ella el personaje está especialmente atento a

observar el país, la república de negros que ha atraído su atención por admirar a “esos hombres rebeldes que se dieron, durante la esclavitud, una lengua y una religión” (Ascencio, 2002, p.14). El vasco aparece como “un blanco defensor de la libertad como principio universal” (*ibidem*). Sin embargo, constata a su llegada la existencia de un racismo que divide a la sociedad haitiana según las diversas tonalidades de la piel. Encuentra un país donde los criollos más claros emulan a los antiguos amos, donde hay con frecuencia asonadas militares, donde los negros más humildes, los que viven en las afueras de la ciudad y con quienes el vasco decide convivir, se muestran silenciosos y desconfiados. Ellos, que habían peleado con Dessalines, desconfiaban ahora de la palabra “revolución” y se sentían víctimas de una nueva esclavitud. El silencio, como estrategia del débil, los rostros inexpresivos, parecen marcar desde el principio la historia de este ficcional Cibao. Detrás del silencio estaban la veneración y divinización del pasado y de los dioses africanos, un proyecto nostálgico que cancelaba el futuro. Con ese silencio se tropezaría Altina un siglo más tarde, al escuchar de su familia la historia del terror del dictador, que en la ficción aparece como Duvamal.

El siguiente personaje cuya historia se narra comparte con el vasco y con Altina la condición de extranjería. Se trata de la abuela Toribia, nacida en Panamá, de cultura cuna. Hija adoptiva de una familia panameña, emigra con ella a Cibao. Su pelo lacio y sus rasgos indígenas, la desconfianza en su otredad por parte de la sociedad de la ficticia ciudad de Siboney, así como la violencia doméstica a la que la somete su marido, Basilio Lespine, van produciendo en ella un mutismo y una tristeza perennes. Toribia a su vez tiene una nuera extranjera, Noemí, francesa de ojos azules, casada con David Lespine, única persona con la que establece alguna comunicación. A ambas las une la tragedia de tener maridos violentos. Toribia callaba y leía la historia de Judith y Holofernes, como probable catarsis de su desdichada vida marital. El pasado familiar se llena de misterios. Toribia nunca habló de su vida anterior a la llegada a la isla. La ficción indaga en el interior de Toribia los recuerdos de un baño en un río de su tierra, una hacienda de la que escapó siendo niña, algún recuerdo disperso de los cuna y de la construcción del Canal de Panamá, en la que se explotaba a los obreros como en las plantaciones. Es evidente que los personajes de la otredad viven exilios interiores. Resulta claro cómo la novela les presta mayor espacio a estos personajes, indescifrables, misteriosos. Ellos, con su carga de diferencia, nutren el mestizaje familiar. Sin embargo, el pasado está

velado. Hay vacíos que no llegan a llenarse. Los silencios del pasado se acumulan:

Más allá de Noemí está Francia, la metrópolis, y nada más sabíamos de Noemí. Sólo que era francesa. Y más allá de David está la plantación y un esclavo africano tan negro como él que le robó el nombre a su amo... Altina y su madre permanecieron un rato sin hablar. No se sabe si para rendir un humilde y silencioso homenaje a los antepasados, venidos de tierras lejanas, o para imaginar lo que habría podido ser el encuentro de una mujer blanca como la leche, seguramente venida a menos en su país de origen, con un negro corpulento, venido de la plantación. No sé, Altina, dijo su madre al rato, pero había mucha crueldad en todas las casas, era como un veneno que todo el mundo probaba y compartía... (p. 64)

De la violencia doméstica se pasa a la violencia del país. La violencia se revela también en los silencios de los tiempos de la dictadura, de la sospecha de que lo que se diga puede ser escuchado por los espías del régimen. La necesidad de callar y de simular no solo aparece para salvar la vida, particularmente en tiempos de Duvamal, el Tirano Negro, sino también como reacción al clima de miedo y de terror instalado por el régimen:

–Me quedé sin voz, Altina, un mes sin poder hablar. Su tía Tatiana parecía salir de la indolencia en la que siempre vivía. Te lo cuento y tiemblo otra vez cuando me acuerdo del policía que me obligó a bajarme del carro porque estaba desobedeciendo la prohibición de transitar por esa calle. ¡Cómo iba yo a saber que el Presidente-de-por-vida estaba de visita por ahí! Yo venía de mi trabajo, para esa época trabajaba en la compañía de teléfonos [...] me detiene ese hombre con esos lentes oscuros y me habla como escupiéndome a la cara. La rabia crecía en él, y no encontrando más qué decirme, me empuja, abre la puerta del carro y me quita las llaves: ahora te quedas sin carro y aquí, de pie, hasta que digas: “Viva Duvamal”. El tiempo pasaba, y yo muda frente al hombre no podía abrir los labios. Él, de vez en cuando, repetía con desgano: “Viva Duvamal”. Pasó un rato, el sol me quemaba el cerebro. Concentré todas mis fuerzas, pues te digo honestamente, no me quería morir, y alcancé a decir: “Vi-va-Du-va-mal”. Más alto, gritó, más alto, no oigo nada. Repetí la frase. Cuando llegué a la casa de Sabina me desplomé y durante un mes perdí la voz. (Ascencio, 2002, p. 99)

El motivo del veneno se va construyendo como símbolo en el interior de la novela. Era el arma heredada desde los tiempos de la esclavitud. La cocinera Finelia cuenta que las cocineras eran en otro tiempo guardianas de la vida y de la muerte y que conocían los preparados para deshacerse de un colono cruel, “pero ahora todos vivimos envenenados y cada quien aprende un arte privado y personal de secar un árbol, enturbiar el agua, enfriar el aire, con un gesto, una

palabra, una mirada... con el tiempo ni los brujos ni las cocineras haremos falta” (Ascencio, 2002, p. 99). Esta Finelia, suerte de diosa Hécate, con la sabiduría de lo oculto, es probablemente quien más sabe sobre la historia subalterna. El veneno, inicialmente arma de los esclavos, más bien de las esclavas, pasa a ser símbolo de la atmósfera enrarecida por el terror, vivida primero en la ocupación americana, cuando aparecían los zombies con mayor fuerza, y después en la dictadura de Duvalier. Así, este personaje –Finelia, devota de Changó– encuentra las claves para comprender desde su cultura el mundo que le toca vivir. La religión vudú, presente en la novela como parte de la historia cultural haitiana, se expresa en este personaje, imagen también de la casa y de la cocina familiares, depositaria de la memoria de la abuela Toribia, afectuosa como una abuela.

De otra manera se hace presente también la cultura haitiana; lo hace a través del carnaval y de la figura del Tío Julio, que canta boleros en español, en particular el bolero que le da título a la novela. El carnaval, con sus excesos, parece ser la fiesta de los hombres, puesto que las mujeres no salen y terminan disgustadas por los varios días en que se pierden sus maridos. A través del carnaval, que fascina a Altina en su niñez, la cultura de la isla se enlaza con el Caribe hispánico. El boato y la desmesura de los dictadores Batista de Cuba o Trujillo de República Dominicana se manifiestan en carnavales lujosos, en la exhibición del poder.

Finalmente, la identidad buscada en la novela se presenta como conflictiva y difícil. Cuando Altina, con su hija Coralía, descubre una calle con un nombre desconocido y el apellido familiar, “Decaïette Lespine”, siente entonces la necesidad grande de consultar con su tía Clara, la que sabía más cuentos de la familia. La tía le aclara que el nombre de la calle no es el del antepasado familiar; es el nombre del colono explotador, cuyo apellido tomó un esclavo de plantación. La reacción es conmovedora:

Me había quedado sin habla como sin aliento (...) algo en la severidad con que tía Clara me había respondido, me hizo comprender que acababa de asistir a una especie de revelación de mis orígenes contenidos, sorpresivamente, en la apropiación de un nombre. Le pregunté casi con angustia a mi tía Clara:

–Pero mi tía, ¿quién era ese esclavo?, ¿de dónde venía?, cuéntame tía, ¿cómo se llamaba?

–No se sabe, no lo sabremos nunca. Era un esclavo. Así era en la plantación. Ahora hay algunos que se empeñan en decir que venimos de Decaïette. Tonterías,

desvaríos y necesidades. ¿Acaso no se nos nota en el color de la piel y en lo profundo que estamos atados a este país? (Ascencio, 2002, pp. 131-132)

De esta manera, el pasado se hace irrecuperable. Así, al final Emma, abuela de Coralia, desautoriza la historia del vasco y de la cocinera Graciana, desautoriza también el origen panameño de su madre y le dice a la nieta que todo ello es producto de su imaginación, que cuando sea grande escribirá novelas. De esta forma la novela parece decirnos que la historia es irrecuperable, más aún la silenciada historia de los subalternos: solo a través de la imaginación y de la literatura podemos reinventarla para tener alguna.

Altina descubre a través de su familia un país violento, de prejuicios raciales y sociales, de personajes indescifrables, desconfiados, que parecen haber vivido terribles exilios interiores, pero también una cultura con formas de cohesión y solidaridad entre las mujeres. Junto con esa historia aparece también la de la violencia política, la de la dictadura, presente en los más ínfimos momentos de la cotidianidad: “cuando llegué a la casa de Sabina me desplomé y durante un mes perdí la voz” (Ascencio, 2002, p. 99).

En ese lugar donde se impone el silencio y es constante el miedo a los *tonton macoutes*, hay también salidas, dadas por la cultura haitiana: la resistencia a través del vudú, con el manejo de venenos y de la magia, el carnaval que permite por unos días la expresión de la desmesura y que ofrece un vínculo con el Caribe hispánico, a través del bolero, como el que da título a la novela. La recuperación del pasado es, en esta novela, sanadora. La comprensión del sufrimiento de la patria primera, del mestizaje violento, del lugar del otro que se descubre como el lugar propio, funciona como la recuperación del ser y de los afectos. La protagonista no se quedará en Cibao, pero regresará reintegrada, reconocida en el pasado recuperado. Solo con la recuperación de la familia, se recupera el país original, la historia colectiva que define una identidad.

4. EN BUSCA DE LA MATRIA: JULIA ÁLVAREZ

La dominicana-americana Julia Álvarez indaga también en una saga familiar, aunque no autobiográfica. Ya ha dejado atrás otras formas de la novela autobiográfica de sus primeras obras. Es ampliamente conocida su novela *En el tiempo de las mariposas*, novela histórica que revive en la ficción a las hermanas Mirabal, que lucharon contra la dictadura de Trujillo. En su novela *En el*

nombre de Salomé (2002), publicada por primera vez en inglés en el 2000, Álvarez indaga en la historia de dos mujeres importantes poco conocidas fuera de su país: Salomé Ureña, cuya obra poética fue parte clave de la poesía fundacional del sentimiento patrio, creyente en la necesidad de educar a las mujeres y fundadora de una escuela para niñas con una concepción de avanzada, madre de Pedro Henríquez Ureña, y Salomé Camila Henríquez Ureña, hermana de este, profesora universitaria en Estados Unidos y, más tarde, promotora de la alfabetización en Cuba, en los primeros años de la Revolución.

La novela se estructura de manera dialógica, en la alternancia de la historia de ambas mujeres: Salomé Camila tiene el proyecto de escribir la historia de su familia y encomienda un árbol genealógico a una de sus estudiantes; su historia comienza a los sesenta años, cuando se jubila en Estados Unidos y decide partir a Cuba, uno de los lugares de exilio en otro tiempo, donde querrá contribuir a la alfabetización masiva. La narración se lleva a cabo desde un narrador cómplice en tercera persona. A través de sus recuerdos familiares se construye una historia hacia atrás, que la llevará hasta la infancia y hasta la madre, quien había muerto siendo ella una niña. La historia de Salomé Ureña, contada en alternancia con la de Salomé Camila, a través de la primera persona, también va enhebrando sus recuerdos, que la llevan hasta la historia de los abuelos y a la constitución de su propia familia nuclear en tiempos de guerras y revoluciones, en las primeras décadas después de la independencia de la República Dominicana.

Puesto que los Henríquez son luchadores políticos y sociales, los acontecimientos del país marcan indeleblemente sus vidas, los obligan al exilio, el padre hace una pasantía por la presidencia de la República. El compromiso de Salomé y de su esposo Francisco Henríquez (Papapancho) los lleva a tener una escuela en su propia casa, a reunirse con pensadores importantes de entonces como Eugenio María de Hostos.

A medida que evoluciona la historia de la familia, se va conociendo también la historia de las guerras civiles, de los golpes de estado, de los ensayos democráticos, de la evolución del pensamiento liberal, de la cultura, al igual que de la vida cotidiana, las relaciones familiares, las jerarquías patriarcales, los rituales de cortejo de las parejas. Familia y patria son indisolubles en esta novela, tanto que, cuando Salomé Ureña (Álvarez, 2002, pp. 24-25) comienza a hablar de sí misma, encuentra que la historia del país y la suya están reunidas:

La historia de mi vida comienza con la historia de mi país, ya que nací seis años después de la independencia, una niña enfermiza que nadie esperaba que sobreviviera. Pero al cumplir los seis, mi salud estaba mejor que la del país, pues la patria ya había sufrido once cambios de gobierno. Yo, por otro lado, solo había aguantado un gran cambio: mi madre había abandonado a mi padre.

Casi no podía recordar la separación de mis padres, y en cuanto a mi país, crecí entre tantas guerras que no tenía un verdadero entendimiento del peligro que me rodeaba. Lo que daba miedo no eran las revoluciones, sino el hueco oscuro debajo de la casa donde teníamos que escondernos cada vez que estallaba una guerra.

Nosotros, los niños, no teníamos la menor idea de por qué peleaban. Un lado era rojo y el otro lado era azul –los colores eran la única manera que teníamos de distinguir un bando del otro, aunque ambos bandos decían que lo hacían por la patria–. Habíamos rechazado una invasión de Haití, y pronto estaríamos luchando con España. Ahora peleábamos entre nosotros. Todavía recuerdo la canción que mi hermana Ramona y yo solíamos cantar:

*Nací española
Al atardecer fui francesa;
por la noche, africana:
¿qué será de mí?*

Como puede verse, el conflicto de la identidad aparece desde los orígenes. Para Salomé Camila, este es un gran problema. Por una parte, el peso de la madre, desconocida para ella, borrosa en el recuerdo, pero figura nacional venerada por su poesía patriótica, le impide alcanzarla y comprenderla. Por la otra, su madre y su país son desconocidos en los Estados Unidos, de manera tal que se vuelve fundamental para ella conocerlos y darlos a conocer. Como profesora de español, lee los poemas de su madre a sus alumnos, quienes demuestran cierta indiferencia hacia estos. Finalmente, los ideales de su padre y su madre marcan de tal forma su pensamiento que se siente obligada a la participación política en Cuba tanto en su juventud, mientras la familia vivía allí un largo exilio, como en su vejez, al estallar la Revolución Cubana. Cuba fue su patria adoptiva por haberse criado en ella, de manera tal que la recuperación de la historia familiar es también la recuperación de la República Dominicana y de un sentimiento americanista que –al igual que en la novela de Pizarro– parte de la asociación de la familia con el terruño.

5. CONCLUSIÓN

Las sagas familiares en las obras de Ana Pizarro, Michaelle Ascencio y Julia Álvarez, conjuran el desarraigo del exilio y recuperan la historia de la nación en lo que concierne a la propia identidad, es decir, como historia de la familia. Miran la patria, que puede entenderse como el país o como Hispanoamérica, desde la historia patria. En todas ellas, el hilo conductor parece hallarse en una sensación de extranjería que requiere de respuestas en la revisión del pasado, de tal manera que ese pasado permita reintegrar lo que está disperso en la construcción de las identidades de los personajes. Se busca un lugar en el mundo desde donde mirar el resto del mundo. Ese lugar permanece en las raíces de la memoria y se construye como nación imaginaria o *comunidad imaginaria*, para utilizar la conocida noción de Benedict Anderson (1993), es decir, como esa amplia comunidad construida que busca la identificación con determinada medida geográfica, con determinado pueblo, con ciertos valores considerados como unificadores de sus integrantes. La ficción es en estas novelas el espacio de estas naciones imaginadas, con las cuales es posible elaborar una identidad. Sin embargo, no se trata de una comunidad imaginada desde el poder, como aquella sobre la que teoriza Anderson o Hobsbawm (1992), quien nos habla de las tradiciones inventadas para sostener poderes nacionales, sino más bien, desde la relación afectiva con la patria chica, la patria primera que González y González ha llamado *patria*. Por ello, las novelas estudiadas son intrahistóricas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASCENCIO, M. (2002). *Amargo y dulce*. Caracas: Casa de las Letras.
- ÁLVAREZ, J. (2002). *En el nombre de Salomé*. Madrid: Alfaguara.
- ANDERSON, B. (1993). *Imagined communities*. London-New York: Verso.
- BERNÁRDEZ, E. (2004). *Qué es una saga*. Disponible en http://www.geocities.com/cultura_nordica/Las_sagas.html. Consulta: 07-08-2004.
- DE CERTEAU, M. (1985). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. (2002). Para una teoría de la microhistoria. Las tres historias. En A. Medina Rubio (ed.), *Lecturas de la historia regional y local*, (12-14). Caracas: Casa de las Letras.

- HOBBSBAWN, E. (1992). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JITRIK, N. (1995). *Historia e imaginación literaria*. San Juan de Puerto Rico: Biblos.
- PIZARRO, A. (1994). *La luna, el viento, el año, el día*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- RIVAS, L. M. (2000). *La novela intrahistórica*. Valencia: Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.
- RIVAS, L. M. (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida: El otro, el mismo.
- SAONA, M. (2004). *Las novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SOMMER, D. (1986). Not just any narrative: How romance can love us to death. En D. Balderston (ed.), *The historical novel in Latin America*, (47-73). Gaithersburgh, MD: Ediciones Hispamérica.
- WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.