

LA NOVELA INTRAHISTÓRICA Y EL CARIBE HISPÁNICO EN LA FICCIÓN FEMENINA

LUZ MARINA RIVAS

Universidad Central de Venezuela

El trabajo se divide en dos grandes partes: la primera constituye una reflexión teórica hacia un concepto flexible de la *novela histórica* que permita abarcar la amplia producción de ficciones del pasado en América Latina. Dentro de este concepto de novela histórica se trabaja también el de *novela intrahistórica*, sobre la base de la elaboración de Unamuno, para caracterizar aquellas novelas que ficcionalizan el pasado desde perspectivas subalternas. La segunda parte busca ilustrar los mecanismos de la novela intrahistórica mediante el análisis crítico y comparativo de algunos textos caribeños escritos por mujeres, entendiendo el Caribe como región en un sentido amplio, que tiene que ver con una geografía insular y continental, con rasgos históricos y culturales comunes. Se compara la novela *Son vacas, somos puercos* (1991), de la mexicana Carmen Boullosa, con el cuento "Tuna de mar" (1991), de la venezolana Laura Antillano, ambos textos con el mismo referente histórico, es decir, la piratería del siglo XVII. Por otra parte, se comparan dos sagas familiares de autoras cubanas, una de las cuales vive y escribe en Cuba: Margarita Sánchez Gallinal, autora de *Gloria Isla* (2001). La otra vive en los Estados Unidos: Cristina García, quien emigró en su infancia, autora de *Soñar en cubano* (1993, 1994). Para cerrar, se hace una breve referencia a las novelas *Maldito amor* (1991), de la puertorriqueña Rosario Ferré, y *En el tiempo de las mariposas*, escrita por la dominicana Julia Álvarez. En general, puede observarse en todas estas novelas la decidida reflexión acerca de la presencia femenina en la historia.

Palabras clave: Historia-ficción, novela histórica, novela intrahistórica, intrahistoria, escritura de mujeres, Caribe, literatura caribeña, piratería, saga familiar.

THE INTRAHISTORICAL NOVEL AND THE HISPANIC CARIBBEAN IN WOMEN'S FICTION

This paper is divided into two parts. Part I stands as a theoretical reflection towards a flexible concept of *historical novel* able to encompass the varied production of fiction about the past in Latin America. Within that frame, the paper proposes a theoretical elaboration of the concept of *intrahistorical novel*. This is done, based on Unamuno's conception, for the purpose of characterizing those novels that fictionalize the past from subaltern perspectives. The second part seeks to illustrate the mechanisms of the intrahistorical novel by means of the critical and comparative analysis of various Caribbean texts written by women. Here *The Caribbean* is understood to be a region, in a broad sense, with a geography both of insular and continental territories of common historical and cultural features. The novel *Son vacas, somos puercos* (1991), by the Mexican Carmen Boullosa, and the short story "Tuna de mar" (1991), by the Venezuelan Laura Antillano are the subject of comparison. Piracy in the 17th century is the historical referent for both texts. Two family sagas by Cuban authors are also compared. Margarita Sánchez Gallinal, author of *Gloria Isla* (2001) writes and lives in Cuba.

Cristina García, who immigrated to the United States as a child, is the author of *Soñar en cubano* (1993, 1994). As a conclusion, a brief reference to the novels *Maldito amor* (1991), by the Portorican Rosario Ferré, and *En el tiempo de las mariposas*, by Dominican Julia Álvarez is presented. In general, a determined reflection about women's presence in history can be found in all these novels.

Key words: Caribbean, Caribbean literature, family saga, historical novel, Historical fiction, intrahistorical novel, intrahistory, piracy, women's writing.

Todos ellos lucharon día y noche para no perecer. Ahora, yo siento que, de algún modo, soy la guardiana de todo esto: la guardiana de sus vergüenzas, la que debe dar un orden al desorden de esas existencias, y evitar que se desparamen por el mundo sin ningún control, y sean destruidas y desaparezcan.

Milagros Mata Gil: *Mata el caracol*

La apropiación de la historia por los textos literarios ha constituido una fuente inagotable para la imaginación de los escritores latinoamericanos y del Caribe. La historia latinoamericana, tan frecuentemente escasa en las escuelas y en la memoria de la gente común, ha estado presente en las crónicas, en la poesía, en el teatro, pero ha recibido una especial atención de la crítica el género de la *novela histórica*, en vista de que en las últimas décadas del siglo XX, se ha producido una gran cantidad de novelas que han violentado las nociones tradicionales de lo que se entendía por *novela histórica* a partir de Georg Lukács.

En este trabajo revisaremos las nociones de la *novela histórica* y nos detendremos en un sub-género, que he llamado *novela intrahistórica*, dentro del cual se inscriben múltiples textos de América Latina y del Caribe. Seguidamente, exploraremos la región del Caribe, cuyos límites y definiciones resultan todavía hoy algo imprecisos, para continuar con la presentación de algunas producciones novelísticas del Caribe hispánico, en las cuales la ficcionalización del pasado se construye a través de *novelas intrahistóricas* o de *cuentos intrahistóricos*, o sea, cuentos en que se ficcionaliza el pasado desde la misma perspectiva en que lo hacen dichas novelas.

La escritura de la historia, tal como lo indican Michel de Certeau y Hayden White, se construye como una ficción. El discurso historiográfico es fundamentalmente narrativo y por ello se construye con los recursos de la narrativa. La imaginación guía al historiador, tanto, que por mucho tiempo se consideró el discurso historiográfico como un género literario. El que escribe la historia utiliza recursos literarios: decide un ordenamiento de los hechos, decide dónde hay un principio y dónde hay un final, establece relaciones de causalidad entre los distintos hechos narrados, elabora jerarquías y fija evaluaciones: construye personajes héroes y personajes villanos, decide qué debe recordarse y qué

debe olvidarse. Además, su escritura legitima poderes instituidos y es excluyente de los vencidos.

La escritura de la historia nunca ha estado marcada por un lenguaje propio de la disciplina. A lo largo de la historia occidental, como bien lo advierte el historiador Carlos Rama (1970), la historiografía se ha servido del lenguaje de distintas disciplinas según como se han desplazado los *centros de interés* en cada época. Así, en los albores de la historia, Heródoto escribía en la Grecia antigua permitiendo la entrada de los dioses mitológicos en las grandes batallas. En la Edad Media, el lenguaje prestado a la historiografía era el de la teología; para Beda el Venerable y Orosio, la historia comenzaba con la creación de Adán. No era infrecuente que en las historias medievales, los héroes cristianos recibieran la ayuda divina en la forma de milagros o de la intervención de los ángeles o de la Virgen, como bien lo declara Fernando Sánchez Marcos (1993). Más adelante, en el siglo XVIII, los historiadores se servirían de la filosofía; en el siglo XIX, del lenguaje científico, y en el siglo XX, de la sociología.

Si la historiografía ha variado tanto, es natural que la relación entre la literatura que utiliza como fuentes a la historia y la historia misma, haya sido una relación cambiante, así como que los discursos historiográficos hayan permeado los discursos literarios y viceversa.

En general, la historia que hoy conocemos como historia oficial, parte de la profesionalización de la disciplina histórica esbozada en el siglo XIX por el alemán Leopold von Ranke, para quien lo histórico sólo se refería a los hechos políticos y militares, se hacía focalizando los acontecimientos “desde arriba”, es decir, desde la perspectiva de gobernantes, políticos, líderes sociales y generales, desde los protagonistas de la historia que han producido los grandes cambios. Para von Ranke, las fuentes historiográficas son exclusivamente documentales y el historiador devela para sus lectores la verdad “objetivamente” (Burke: 1993). Partiendo de estas consideraciones se elaboran los manuales escolares y la historia oficial, la que el Estado considera la auténtica historia, incuestionable, sobre la cual se construye la *comunidad imaginada* que es la nación, como lo ha explicado Benedict Anderson (1993). Esta historia oficial se acompaña de *tradiciones inventadas*, concepto de Eric Hobsbawn (1992) que se refiere a los usos y costumbres sacralizados como naciones, aunque no sean del todo auténticos para todos los pobladores.

Buena parte de la producción de novelas históricas latinoamericanas y del Caribe ha dialogado con este modelo de discurso historiográfico. Ha ficcionalizado figuras poderosas del mundo político y militar. Figuras como las de Cristóbal Colón o Simón Bolívar, además de una amplia galería de temibles dictadores de los siglos XIX y XX, se han constituido en personajes de ficción, desde los cuales los escritores han querido dialogar con la historia oficial para impugnarla, para revisar sus construcciones, para humanizar a los héroes que los oficialismos han sacralizado y convertido en pétreas imágenes de adoración, o para rehabilitar a ciertos personajes caídos en desgracia para la

gran Historia. Estas elaboraciones son, sin duda, para la mayoría de los críticos, *novelas históricas*, por el hecho de indagar en el referente histórico conocido, presentar personajes, lugares y fechas perfectamente ubicables en los textos de historia. Sin embargo, presentan el problema de romper con el canon lukacsiano, pues a diferencia de éste, que proponía ficciones que daban relevancia a personajes anónimos en un telón de fondo histórico que los hacía verosímiles y cuya fidelidad a los textos históricos conocidos era evidente, en las *novelas históricas* latinoamericanas que dialogan con la historia oficial, los procesos de ficcionalización son muy acentuados. Se recurre a los personajes conocidos y se los presenta en sus lados más íntimos y escondidos, se utiliza el anacronismo, se insertan personajes de otras épocas, o fantasmas que observan la historia por varios siglos o por varios años, se caricaturiza, se invierten jerarquías, se reinventa la historia para reinterpretarla simbólicamente.

Esto ha generado la necesidad de redefinir la novela histórica a la luz de las producciones latinoamericanas y del Caribe. Para autores como Anderson Imbert, Amado Alonso y Seymour Menton, la *novela histórica* recrea el pasado histórico lejano de la vida del autor. Esto excluye extraordinarias novelas con un criterio externo al texto mismo. Lúcidamente, Noé Jitrik (1995), propone que la novela histórica desde su nacimiento en el siglo XVIII, se caracteriza por la revisión del pasado histórico, sin importar si se trata de un pasado cercano o lejano. Esta revisión obedece a la necesidad o pulsión de la búsqueda de la identidad colectiva en momentos de crisis que sufren los pueblos. Para Jitrik no hay una forma que defina a la novela histórica, puesto que la forma responde a decisiones de escritura dictadas por los cánones literarios de una época determinada. Esta definición, más flexible, nos permite reconocer un corpus amplio de novelas. Sin embargo, no es del todo suficiente, puesto que el problema de la identidad en relación con el pasado debe tener ciertas constantes en la escritura que puedan traspasar el problema temático para dar con la caracterización formal del género. Es evidente que el diálogo de las novelas históricas con la historia oficial esté permeado por los lenguajes canónicos del romanticismo, el modernismo o la postmodernidad, que emplea la literatura en distintos momentos históricos, pero necesariamente dialoga también con la disciplina histórica y sus distintos lenguajes.

Por ello he propuesto el concepto de *conciencia de la historia* (Rivas: 2000), como criterio funcional que permite dilucidar si una novela es o no histórica. Esta conciencia sería una *textualización* u objetivación textual de la relación del texto ficcional con la historia a través de los siguientes parámetros: la problematización de la historia en el interior del texto ficcional, es decir, que el texto proponga la dificultad de historiar, la relativización de las verdades históricas; el cuestionamiento al registro de lo histórico, esto es, que se pregunte acerca de la validez de lo conocido, del documento como fuente, de los archivos existentes y esto se escenifique en el texto ficcional; el diálogo intertextual con textos históricos conocidos o la proposición de lenguajes alternativos a los discursos historiográficos conocidos para contar la historia, como mitos, testimo-

nios, narraciones orales, etc., la ficcionalización de la figura del historiador, presencia que ha sido observada por Carlos Pacheco (1998) en múltiples novelas; la narración autorial que se manifiesta cuando el narrador juzga los hechos desde la mirada de un historiador, el empleo de anacronismos, o el hecho de introducir elementos de tiempos y espacios diferentes para dialogar juntos en el interior del texto.

Todo ello constituye una reflexión metahistórica en el escenario de las novelas, que las caracterizan como *novelas históricas*. La metahistoria sería entonces la constatación de la *conciencia de la historia* puesta en escena por el hablante implícito. Ahora bien, si la conciencia de la historia implica, entre otros aspectos, una relación con los discursos historiográficos, ello no necesariamente supone un diálogo con las figuras protagónicas de la historia oficial, sino también con otros discursos portadores de la historia.

Frecuentemente se ha caracterizado como novelas históricas aquellas que dialogan con la historia oficial, es decir, con la historia escrita y ordenada desde el poder. Sin embargo, la literatura siempre ha dialogado con todas las formas de historiografía. En este sentido, podemos concebir un tipo de novela histórica que dialogue con la historia concebida "desde abajo", es decir, con la historia de las víctimas, de los ciudadanos comunes y anónimos, de testigos marginales. Se trata, entonces, de la *intrahistoria*, concebida por Miguel de Unamuno (1945), o la historia de las gentes anónimas, cuyo cotidiano quehacer sostiene las empresas de la gran historia política y militar. El término *intrahistoria*, utilizado por Biruté Cipliauskaitė (1992), Gloria da Cunha Giabbai (1994) y María del Carmen Boves Naves (1996), para dar cuenta de novelas que presentan la perspectiva de los subalternos sociales, específicamente en su trabajo sobre escrituras femeninas, se aproxima en muchos sentidos a los discursos del *Nuevo historicismo* o *Nueva historia*, cultivado en el siglo XX por diversas escuelas, entre ellas, la *Escuela Annales*, de Francia, fundada por Marc Bloch y con figuras de la talla de Braudel y de Le Goff; la *Microstoria* italiana, con historiadores como Giovanni Levi y Enzo Ginzburg; los estudiosos ingleses como Peter Burke y Jim Sharpe, e incluso el mexicano Luis González y González, propugnador de la *Microhistoria* como historia matría, de la aldea o la patria chica.

En la historiografía cultivada por todos estos historiadores se destaca la necesidad de concebir la historia ampliamente, como una disciplina para la que todo es historiable, no sólo la política y la guerra; igualmente, la necesidad de investigar la vida cotidiana de las sociedades, las pequeñas comunidades, así como de utilizar no sólo fuentes documentales provenientes de archivos oficiales, sino toda fuente posible: los testimonios orales, los textos de la vida privada como cartas y diarios, los registros visuales, los objetos. También se consideran deseables los aportes de otras disciplinas para el trabajo del historiador: la arqueología, la lingüística, la literatura o la psicología social. Esta idea de historiar "desde abajo" es lo que está en el núcleo de la proposición de Unamuno, por lo cual las ficciones que dialogan con este tipo de historiografía deben considerarse

también novelas históricas, aunque no estén centradas en los protagonistas políticos y sociales. Tal tipo de ficciones se manifiesta en gran cantidad de novelas, en las cuales están presentes las manifestaciones arriba descritas de la *conciencia de la historia*. Igualmente, en todas ellas está presente la pulsión de identidad que Jitrik postula para definir las novelas históricas. Las he llamado *novelas intrahistóricas*, pero no oponiéndolas a la novela histórica como lo ha hecho Boves Naves, sino más bien considerándolas un sub-tipo de ésta. En cierto sentido vuelven a aproximarse a las estudiadas por Lukács, en tanto que sus personajes son anónimos, pero se alejan de ellas en tanto que si en las estudiadas por Lukács, había un hablante implícito totalizador, que se sitúa desde arriba y desde fuera de la historia narrada, en las novelas intrahistóricas la perspectiva es parcial; la visión de personajes que por su condición no dominan panoramas amplios ni políticos, ni geográficos, ni históricos, produce visiones parciales de la verdad. En efecto, los historiadores contemporáneos tampoco aspiran a la verdad absoluta, ni a una verdad histórica, sino a verdades en plural, que dependen del lugar desde donde se construye la historia. Las novelas intrahistóricas contemporáneas se abren a los procesos de ficcionalización de las demás novelas históricas más recientes, eludiendo el pacto de verdad de aquéllas, incorporando anacronismos y elementos fantásticos, y se caracterizan por cuestionar la identidad del colectivo a partir de voces secularmente excluidas, como las de las mujeres, los esclavos, los vencidos.

Cuando aparecen en ellas las tradiciones, no se trata de las tradiciones inventadas, como las señaladas por Hobsbawn (1992), sino más bien de todos aquellos aspectos del pasado heredados de generaciones anteriores que pueden parecer residuales desde la perspectiva del poder instituido. Muchas de estas novelas se construyen como sagas familiares. Precisamente por esto, cabe encontrar también en ellas lo que la estudiosa Veena Das (1989) ha reclamado como ausente en la escritura de la historia: la afectividad o lo emocional: la manera como los personajes perciben emotivamente su historia, en especial los hechos de la historia política golpeando sus vidas.

En este trabajo me he propuesto el estudio de la ficcionalización intrahistórica en varias novelas y cuentos del Caribe hispánico. Para ello, será necesario precisar desde un comienzo qué entender por “Caribe”, concepto huidizo, que aún da problemas a los estudiosos. El conglomerado de los distintos países y colonias cuyas costas están bañadas por el mar Caribe ofrece tal multiplicidad cultural e idiomática, que hablar del Caribe en singular no es más que una mera convención. En una época se entendía sociopolíticamente a la región como la conformada exclusivamente por las islas, que pueblan el mar Caribe. Sin embargo, esta concepción es reductora, puesto que las costas de los países continentales que dan al mar Caribe, tienen muchos rasgos en común con muchas de las islas, tanto en lo cultural, como en lo histórico, como en lo lingüístico.

Una observación evidente para los estudiosos es que se trata de un espacio geográfico caracterizado por las migraciones y los exilios de todo orden, en constante intercambio. Así, la música de la región viaja de un país al otro: el merengue dominicano

es popular en el Caribe continental, la salsa surgida de los inmigrantes caribeños en Nueva York resuena a lo largo y ancho de toda la cuenca caribeña; los trinitarios que viajaron en otras épocas a Venezuela llevaron consigo el calipso y su lengua criolla, el *patuá* a las minas del Callao, en el sur selvático del país; algunos regresaron a Trinidad llevando el cuatro, pequeña guitarra de cuatro cuerdas típica del país que antes los acogió; los jamaquinos que buscando mejores horizontes contribuyeron con sus vidas a la construcción del Canal de Panamá, dejaron en ese país una impronta en la cultura, en la historia y en la literatura de ese país.

Podemos, entonces, esbozar algunos criterios de caribeñidad que nos permita comprender que el Caribe está conformado por toda la cuenca del Mar Caribe hasta el Golfo de México. Todos estos espacios, pese a sus grandes diferencias, tienen en común algunos aspectos que determinan su caribeñidad sin que sea necesario que todos ellos estén presentes.

En primer lugar, puede observarse una historia de colonización y esclavitud, que estableció una economía de plantación o formas de explotación afines —es decir, si en la mayoría de las costas caribeñas se establecieron sistemas agrícolas sobre la base del cultivo del café, el cacao, el maíz o la caña de azúcar, en algunos casos otras economías muy posteriores a la colonización de los siglos XVI y XVII, tuvieron los mismos principios del sistema de plantación: explotación inhumana de la mano de obra y segregación social de la misma, como sucedió durante la construcción del Canal de Panamá y durante la primera explotación petrolera en Venezuela—.

En segundo lugar, puede observarse una relación importante de dependencia del mar como fuente de formas de subsistencia: la pesca, el comercio y el contrabando, iniciado este último en los siglos de la colonización europea por los piratas y corsarios que surcaban toda la cuenca y que obligaron a los pobladores de las costas a una relación de acercamiento y de guerras, según se participara o no de este negocio. La construcción de fuertes para defensa de los ataques de los piratas es una constante en buena parte de la región. Podemos también observar una importante presencia de población de origen africano, que ha transmutado costumbres, religiones y mitos en la cultura mestiza, así como la presencia de otros grupos humanos, no sólo los descendientes de blancos europeos y de los indígenas, y los mestizos resultantes, sino chinos, árabes e indios de la India. Por otra parte, el mestizaje operado en la región entre las razas, culturas y lenguas disímiles ha producido la aparición de lenguas criollas, como los *créole* del Caribe francófono y el *papiamentu* en el Caribe holandés o dialectos como el *spanglish* puertorriqueño y el *patuá* de origen trinitario.

El imaginario común de la naturaleza es también un eje cohesionador. La flora y la fauna es similar de unos lugares a otros, lo cual causa que la alimentación, aunque muy variada, tenga como base los mismos ingredientes. Paisajes afines, donde los manglares y las palmeras son dominantes, así como las formaciones montañosas bajas, constituyen referencias muy parecidas, pero en ello, lo más importante es la contundente

presencia del mar como gran imaginario, presencia capital en la vida de los pobladores de la región. Junto con el mar, los fenómenos naturales asociados a su cercanía, como los huracanes y las tormentas.

Todo esto propicia que se pueda hablar de literaturas marcadas por el espacio caribeño, en las cuales los escenarios están constituidos por este espacio, y sus desarrollos temáticos pueden estar asociados a la historia de los pueblos del Caribe, así como a cualesquiera de los problemas humanos enmarcados en las culturas de este espacio o profundizados por él: los exilios y migraciones, las diferencias sociales y raciales, los conflictos de identidad resultantes del colonialismo, etc. Incluso, la relación con los espacios caribeños se traslada al lenguaje, con el uso de imágenes literarias, de metáforas extraídas de los imaginarios marinos, como bien lo ha apuntado Aura Marina Boadas (1995).

Por todo esto, no toda la literatura de los países que limitan con el mar Caribe es caribeña. En Colombia o Venezuela hay espacios y culturas marcadamente diferentes, como los correspondientes a Los Andes, a la selva amazónica o a Los Llanos. Tampoco se pueden definir las literaturas caribeñas el lugar de nacimiento de sus autores. Así, veremos cómo Carmen Boullosa, escritora nacida en Ciudad de México, construye una ficción caribeña, como lo hacen también los escritores nacidos o criados en Estados Unidos, descendientes de inmigrantes cubanos, puertorriqueños, dominicanos, centroamericanos, bien sea que escriban en español o en inglés, cuyas ficciones recrean rasgos culturales de los países de sus ancestros, o la caribefinidad de su cultura transplantada y transmutada en otros espacios geográficos.

En este trabajo nos interesa explorar ficciones de la historia elaboradas por mujeres escritoras que estén marcadas por el espacio caribeño, desde perspectivas subalternas, es decir, textos intrahistóricos que refieran la historia “desde abajo” y que nos permitan caracterizar sus formas de ficcionalización del pasado. El corpus posible es muy amplio. Incluye muchos nombres, como los de Ana Lydia Vega, Magali García Ramís, Rosario Ferré, Aída Cartagena, Julia Álvarez, Cristina García, Nicholasa Mohr, Martha Rojas, Margarita Sánchez Gallinal, Fanny Buitrago, Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres, entre otros. Por razones de espacio, trabajaremos cuatro textos, dos ficciones sobre la presencia de los piratas en los siglos XVII y XVIII, y dos sagas familiares que revisan amplios panoramas históricos hasta el siglo XX. Mencionaremos algunos más. Estos textos ilustrarán muy bien la perspectiva intrahistórica y femenina del Caribe hispánico.

En un primer lugar compararemos dos relatos, ambos publicados en 1991, uno en México y otro en Venezuela; ambos sobre la piratería en el Caribe, y ambos elaborando ficcionalmente al Olonés, L'Olonnais, o François Lolonois, pirata nacido en Francia, que asoló el Caribe en el siglo XVII. Los textos, muy diferentes entre sí, tienen interesantes coincidencias. Se trata del cuento “Tuna de mar”, de Laura Antillano, escritora venezolana, y de la novela *Son vacas, somos puercos*, de la mexicana Carmen Boullosa.

Ambos textos tienen en común la narración en boca de testigos, de narradores que participan de las acciones desde una posición marginal. En los dos relatos aparecen como personajes mujeres disfrazadas de hombres para hacerse pasar por piratas luego de haber sido, las dos, prostitutas. Comparten también como uno de sus temas la violencia contra las mujeres. En el cuento de Antillano se narra la llegada del hijo del Olonés a Maracaibo, ciudad del occidente venezolano, y en la novela, el asalto a Maracaibo por los filibusteros comandados por el propio Olonés, amén de otras expediciones a otros lugares como Cartagena o Aruba. En ambos relatos hay una historia de amor: la de Boullosa es la de un amor adolescente y platónico; la de Antillano, la historia de amor de la prostituta que, por seguir al pirata, se hace pirata ella misma.

La historia de *Son vacas, somos puercos* recrea ficcionalmente una crónica del siglo XVII, publicada en Amsterdam en 1678 por Alexander Olivier Exquemelin, en la cual el autor hace un relato autobiográfico como testigo directo y participante de las expediciones de Lolonois y Henry Morgan, exaltando por un lado las relaciones de igualdad y fraternidad de los piratas entre ellos mismo y por el otro, describiendo sus crueldades y torturas contra los españoles y los indígenas, sin explicar mayormente su propia presencia entre ellos (Schmidt: 1999).

La novela de Carmen Boullosa recrea la parte de la crónica referida al pirata, que aparece en su texto como J. David Nau, L'Olonnais, pero no es él quien tiene el papel protagónico, sino el propio narrador, quien dice de sí mismo que se llama Jéan Smeeks, que también lo llaman Oexmelin y que prefiere ser llamado Esquemelin, Alejandro Oliverio Esquemelin o El Trepanador, nombre dado por los piratas.

El narrador se presenta como un hombre muy pobre, que tiene incluso reminiscencias del pícaro literario, tanto por el epígrafe de *La vida del Buscón*, de Quevedo, que antecede el relato novelesco, como de sus aventuras anteriores al viaje, de huérfano medrando por el alimento, en las que incluye haber sido el criado de un clérigo en abierta alusión al Lazarillo de Tormes, clérigo del que dice el narrador *por primera vez usó mi cuerpo y recordé el dolor...* (52). Dice el epígrafe, que guía la construcción del texto de ficción:

Quien no hurta en el mundo no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan, aunque no haya llegado el día de nuestro santo [...] Porque no querrían que adonde están hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros; mas de todo nos libra la buena astucia (Boullosa: 1991, s.p.)

Resulta interesante que éste no es el único caso de apropiación de la picaresca por las novelas intrahistóricas contemporáneas. De la misma manera lo hace *Maluco* (1990) del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, novela en la cual Juanillo Ponce, bufón de la flota de Magallanes, narra en primera persona y representando a otros

Juanillos de su tiempo, la historia de la primera vuelta al mundo “desde abajo”, desde su hambre infinita, desde su miedo a lo desconocido y a los capitanes de la empresa, en la que se ha enrolado para huir de su extrema pobreza y en busca de aventuras. También narra una pícara en la novela *Malena de cinco mundos* (1995), de la venezolana Ana Teresa Torres: Juanita Redondo, huérfana criada en un hospicio, explotada por un ama para quien trabajaba como aprendiz de costurera, cómica, bailarina y oficiadora de las artes para *consolar la soledad* de los hombres, quien llega escapando de la justicia española a la Venezuela de mil setecientos y tanto.

Si bien los teóricos de la autobiografía sitúan su nacimiento como género en el siglo XVIII, la tradición española tiene en la picaresca un género ficcional que se apropia de un discurso en primera persona, que narra una historia de vida individual, como las autobiografías, en una perspectiva panorámica. El narrador cuenta a distancia de años su vida de aventuras desde una situación de gran pobreza, que se vale de la astucia para sobrevivir y satisfacer sus necesidades más primarias. Autores como Boullosa, Baccino y Torres han encontrado en la picaresca un recurso ficcional para la narración de intrahistorias cuyos referentes se encuentran en la historia colonial. Este discurso, a medio camino entre la confesión, o discurso controlado por la institución eclesástica, y la autobiografía, permite presentar la historia “desde abajo”, desde un personaje anónimo y subalterno, que impugna la historia oficial.

En la novela de Boullosa, Smeeks cuenta cómo llegó a la isla Tortuga, asiento de la *cofradía*, una sociedad de piratas, que tiene su correlato histórico en la isla Tortuga al norte de Haití, cuartel general de los piratas en el Caribe del siglo XVII, donde llegó de Francia, para trabajar para un amo cruel como esclavo blanco por el periodo de tres años, de manera de pagar su pasaje a la Compañía de Occidente Francesa. En la primera parte de la novela narra las desventuras de su viaje, en el cual se enroló siendo un adolescente menor de quince años, *un viaje salido de la nada un día cualquiera, cuando deambulaba sin visos de cambiar la casa de mi pobreza, como si el viaje fuera fruto de las artes insondables del mago cuya sabiduría le permitiera obtener materia de la nada, aparecido sólo porque oí decir que un hombre buscaba brazos para ser contratados por la Compañía de Occidente Francesa* (Boullosa: 1991, 17).

El viaje se realiza en medio de grandes penurias. Los jóvenes casi no ven el mar, pues viajan en la bodega del barco, hacinados entre ratas y suciedad, alimentándose de comida en mal estado. En esta situación conoce a un jovencito de piel tersa y ojos tímidos que le revela su identidad de mujer y le explica el propósito de su disfraz masculino:

A mí me han tocado más hombres que todos los que viajan en este navío. Pero eso se acabó, quiero que lo sepas. Por eso voy a cambiar de tierras. Y prefiero pasar por hombre, aunque los hombres sean seres que desprecio, que seguir siendo una puta. Se acabó (Boullosa: 1991, 20).

...en las tierras a que vamos, he oído decir que no hay lo tuyo y lo mío, sino que todo es nuestro, y que nadie pide el quién vive, ahí no se cierran las puertas con cerrojos y cadenas, porque todos son hermanos de todos. Lo oí decir. Y que la única ley es la lealtad a los hermanos, para serlo no se puede ser débil, o cobarde, o mujer. Aun siéndolo, veré cómo formo parte de esa vida, que es la vida mejor (Boullosa: 1991, 21).

El narrador describe la violencia de los amos, que explotaban a los esclavos blancos inmisericordemente, porque sólo les durarían tres años, y cuenta cómo entabla amistad con Negro Miel, un ex esclavo negro, conocedor de hierbas curativas, de quien aprende sus artes de curandero, mediante argucias y engaños para escapar de la vigilancia del amo. Luego de la muerte de Negro Miel, Smeeks tiene la suerte de ser adquirido por el cirujano Pineau, quien opuesto a la esclavitud, le pide que le comunique los secretos de Negro Miel. Él aprende de Pineau sus conocimientos de cirugía, aprende a sacar balas y a amputar miembros y, cuando Pineau es asesinado por un desconocido, Smeeks es admitido en la tripulación del Olonnais como cirujano y miembro de la cofradía. Se hace de esta manera filibustero y, en la segunda parte del libro narra, por un lado, la feliz democracia que funciona en la cofradía, tal como lo anunciara la joven del barco, y por el otro, la violencia y el sadismo de los piratas para con sus víctimas, haciendo especial énfasis en la violencia contra las mujeres. El propio narrador se convierte en un pirata sanguinario y asesino, para sentirse protegido por la cofradía. Friedhelm Schmidt (1999) ha visto en esto una velada crítica a la Revolución Francesa, que preconizaba ideales de fraternidad y de igualdad, de los cuales quedaban excluidas las mujeres y las razas no blancas, pues de hecho, el narrador de la crónica de Amsterdam criticaba los horrores de la violencia sin explicar su presencia allí. El relato de Boullosa pone al narrador a participar de las atrocidades. Pasa de ser un jovencito enamorado de la muchacha del barco a ser un filibustero, miembro de una comunidad de homosexuales misóginos, pero también violador y asesino de hombres, mujeres y niños en la segunda parte de la novela, ya con el sobrenombre de *El trepanador*. Así, describe cómo la ira de L'Olonnais al tomar por asalto a Maracaibo y encontrar que sus habitantes habían huído, lo lleva a conducir a los piratas a la vecina población de Gibraltar, porque no se contentaba con el botín, sino quería pelear, matar, torturar. En esta población, una marquesa con su hija niña le piden piedad al pirata, pero éste no se la concede:

...viéndose perdidas, porque los hombres ya les alzaban con las espadas las faldas y les abrían con las puntas de las telas los vestidos, trataron de huir y en medio del revuelo, ahí mismo, enfrente unos de otros y la madre de la hija, L'Olonnais usó a la niña y quién sabe quién a la señora, y con el mismo acto siguieron no sé cuántos, relevándose los unos a los otros, y cuando acabó la cuadrilla hicieron traer a más filibusteros para que las abusasen y tanto fue el

abuso que las dejamos (yo mismo lo vi) rasgadas, destrozadas, donde no sangrando, a carne viva, con llagas en sus partes y en cuanto las rodeaba (...) y ahí murieron, el mismo día en que terminamos de forzarlas, en que los filibusteros las cambiamos de gazmoñas en putas y de putas en carnes destrozadas (Boullosa: 1991, 109).

A lo largo de la novela, la descripción de atrocidades es terrible, pero se insiste especialmente en describir la violencia contra las mujeres, cuya presencia en Tortuga estaba prohibida. De la joven del barco no se vuelve a saber nada. Podríamos decir que es tal vez la prostituta disfrazada de hombre que termina llegando al México colonial en otra novela de Boullosa, *Duerme* (1994). En cierto momento de la novela, el narrador explica cómo para muchos filibusteros el mayor placer de la violación consistía en asesinar a la víctima o en verla asesinar por otros. La novela busca en este momento histórico la situación de la mujer como víctima y la violencia como una fuerza que arrastraba todo y a todos para conducirlos a ser víctimas o victimarios, vacas o cerdos. En medio de esta vorágine, el narrador hace también de cronista, para aclarar datos históricos de las ciudades tomadas o descripciones antropológicas de las costumbres indígenas, con distancia de historiador.

La ambivalencia del narrador, que en ocasiones parece criticar el ensañamiento del que él mismo es cómplice y que parece distanciarse de una historia en la que participa son constantes en la segunda parte, que en efecto revelaría las contradicciones de las ideas de igualdad y fraternidad del siglo XVIII, como lo hace *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, que muestra la Revolución Francesa llegando a Martinica como una guillotina para contener a los negros esclavos. Sin embargo, más que esto, la autora parece querer develar cómo la violencia histórica no da espacios para la salvación. El pacifismo de Negro Miel y Pineau y sus enseñanzas médicas no salvan al joven narrador de una historia que lo arrastra hacia la violencia. Formado él mismo en medio de la violencia, ésta lo marca fatalmente como destino; sin que su voluntad intervenga, como en la mención inicial de su viaje como producto de las *artes insondables de un mago*. En ese contexto, las mujeres aparecen como las mayores víctimas, tema que retoma Laura Antillano en “Tuna de mar”, de otra manera.

“Tuna de mar”, por su parte, construye una imagen más romántica de la piratería y, más bien, mira la violencia contra las mujeres del lado de la institución religiosa o de las instituciones imperiales. El cuento es narrado por un testigo, un anónimo habitante de la ciudad, que forzado por las circunstancias termina haciéndose pirata. De esta manera, aparece un “yo” marginal, que narra oralmente y de primera mano lo que ha presenciado, a un interlocutor identificado al final: el hijo de la protagonista. La perspectiva elegida es, de nuevo, subalterna y no oficial. El relato se inicia cuando en medio de una gran sequía en 1770 en Maracaibo, el vicario ordena una marcha de flagelantes hombres y mujeres, pero los flagelantes eran escogidos entre los más pobres, pues *aquellos que*

dedicaban el cuerpo para razón del sustento eran mirados poco más o menos que como apestados, infectos (Antillano: 1991, 6). La flagelación, infligida por manos ajenas, se aplica sobre mujeres miserables, entre ellas, la Tuna, prostituta del burdel “La Reina del Caribe”. Así se describe:

Habían sido totalmente despojadas de su vestimenta, sin cubrírseles a cambio con género alguno. En sus cuerpos se hacía difícil distinguir un fragmento de piel que no estuviera embadurnado de esa sustancia pegostosa formada por el amasijo de su sangre y la tierra del camino. Con los látigos y las varillas afiladas, y al ritmo de las lamentaciones, que alcanzaban la polifonía de un canto, aquellas mujeres resultaban un espectáculo verdaderamente digno de lástima (Antillano: 1991, 7).

También en este relato, la fatalidad parece mover los acontecimientos. La Tuna se encuentra casualmente entre los flagelantes; casualmente, Juan David Nau, el hijo del Olonés, se apiada de ella y la secuestra para salvarla. Huye con ella, la disfraza de hombre y ella se hace pirata en su tripulación. El narrador hace una pausa en esta historia para atribuirle causas diferentes a distintos hechos de la historia, como por ejemplo la expulsión de los jesuitas del imperio español, a raíz de la marcha de flagelantes de Maracaibo, porque el vicario mandaba más que el gobernador, relativizando así la usual atribución de causas lógicas por parte de los historiadores para los hechos históricos. La extraña historia de amor entre el pirata y la prostituta disfrazada se salpica también de violencia. Ella, para sobrevivir, tenía que hacerse hombre; se hace pasar por un hombre mudo (la mudez de la mujer en un mundo de hombres cobra gran significación simbólica). Además debe probar sus dotes para ser violenta mediante un duelo con otro pirata y convirtiéndose en potencial enemigo peligroso. Dice el narrador:

La Tuna sabía pelear con destreza desde antes, aprendió en “La Reina del Caribe”, pero Juan David le enseñó artes varoniles en el gesto de la lucha que ella combinaba bien con su propio conocimiento. Se convirtió en un personaje temido por la misma tripulación, lo que impedía que la molestasen demasiado por su “amaneramiento”. No dejaba de resultar extraño su aspecto de adolescente afectado. Pero tenía coraje y prestancia (Antillano: 1991, 16).

Si bien este cuento no pone el mayor énfasis en la violencia de la piratería misma, sino indaga en los aspectos folklóricos que han quedado en la memoria oral de Maracaibo, como el fantasma de la mano cortada del narrador testigo, que todavía hoy en día dicen los nativos de esta ciudad ver en distintos lugares, o la fama de terror dejada entre los habitantes de Maracaibo por el Olonés, ya historia vieja dentro de este relato y tradición del referente real, la condición femenina resulta representada como de terrible

minusvalía. El embarazo secreto y el parto de la Tuna en medio de una emboscada la llevan a su perdición. La historia romántica termina trágicamente y la violencia institucional vuelve a imponerse:

El destino de la Tuna y Juan David, hijo del Olonés, no pudo ser peor. Fueron desnudados y degollados. Sus cabezas expuestas por días en el propio puerto público de San Juan del Norte, y luego lo restante lanzado a los tiburones en señal aleccionadora (Antillano: 1991, 19).

Llama la atención que en ambos relatos, el de Boullosa y el de Antillano, las autoras parecen reinterpretar el mismo periodo histórico focalizando la misoginia del mismo, destacando la condición de inferioridad e indefensión de las mujeres, que aparecen como prostitutas, como botines de guerra, como subalternas silenciadas. Para ello, ambas ficciones juegan con la idea del travestismo como símbolo de que sólo a los hombres se les ha permitido la entrada en la historia. Además de trabajar con referentes históricos, como temas centrales de sus textos, ambos relatos ponen de manifiesto la conciencia de la historia: en el caso de "Tuna de mar", relativizando las causalidades de la historia, buscando una voz marginal para el relato y ficcionalizando un hecho poco conocido de la historia del Caribe: el hecho de que algunos piratas ajusticiados en Jamaica eran mujeres; en el caso de *Son vacas, somos puercos*, también se busca la voz marginal para construir el narrador mediante la apropiación de la picaresca. El pícaro Smeeks busca enaltecerse comparándose a sí mismo con los personajes históricos ficcionalizados, en abierto reconocimiento de su condición de grandes personajes de la historia, así como de su propia función de testigo de la importancia de los eventos vividos: *Yo lo he escuchado todo, porque tengo también los oídos de Smeeks en el mar Caribe y de aquellos con quienes compartí aventuras, como el ya mentado Nau, L'Olonnais (...)* (Boullosa: 1991, 13). Sin embargo, en su igualación de lo bajo con lo alto, exalta también la figura de Negro Miel, el africano curandero, quien antes de morir le pide que guarde su memoria, reivindicando así la memoria de los subalternos. Él, como continuador de la memoria, hacia el final de la novela recuerda lo que sólo podía ser los recuerdos del esclavo. Vienen a su mente paisajes africanos que no había conocido y dice:

No supe que eran de Negro Miel estos recuerdos, pero de tanto repetirse y de purificarse con los años fui descubriendo que no eran míos, que en mí habían quedado escritos, cuidadosamente armados, como un paraíso los recuerdos de Negro Miel. (Boullosa: 1991, 132).

De esta manera, el narrador asume un papel de transmisor del pasado. Su relato, de primera mano y desde la enunciación marginal del pícaro, consigna lo que para él debe

ser recordado y su mirada se identifica con la subalternidad, identificándose incluso con el pirata, cuyo origen, en la novela, era similar al suyo: había sido esclavo blanco de un amo cruel en Martinica.

Otro acercamiento a la intrahistoria en las ficciones femeninas del Caribe hispánico es a través de las sagas familiares. Dos textos son particularmente interesantes, ambos de autoras cubanas: una de ellas, Margarita Sánchez Gallinal, autora de *Gloria Isla* (2001), vive y escribe actualmente en Cuba; la otra, Cristina García, autora de *Dreaming in Cuban* (1993), emigró muy niña a Nueva York y ha vivido la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. Esta novela se publicó en español como *Soñar en cubano* en 1994.

En *Gloria Isla* se construye una saga familiar a partir de Gloria, personaje que indaga en el pasado de su familia a través de las historias oídas en casa, de las cartas íntimas encontradas en el viejo arcón de su abuela Isabel y de las confidencias de su tía Lola. A lo largo de las páginas de la novela, la historia de la familia se enlaza con la historia de Cuba y del mundo occidental. Las vidas de unos y otros se ven trastocadas por la historia política entre 1804, cuando Jacques Dessalines arrasaba las haciendas de los amos franceses en Haití, y los años cuarenta del siglo XX, durante la Segunda Guerra Mundial. Llama la atención un salto hasta 1989, año en que el personaje muere. Justamente la historia de la Revolución Cubana se silencia en esta novela, que va presentando sus fisuras.

La novela se construye tal vez muy a la manera de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende. Desfilan a lo largo de sus páginas, personajes propios del realismo mágico, como la propia Gloria, que habló al año de nacida, o el bisabuelo Pancho, hacendado que se disfrazaba de gitana en el carnaval, a finales del siglo XIX, con ropas de mujer y horadándose las orejas, o la abuela Isabel, esposa de Francisco Gándara, quien después de muerta, es una presencia nítida para su hija Rosario, y para otros miembros de la familia, o la tía Lola, que de niña se frotaba el ombligo y de grande, como enfermera durante la Guerra Civil Española llevaba en la cintura una muñeca de trapo, que a su muerte llevaría Gloria de la misma manera. La familia tiene su hilo de continuidad en las mujeres, no en los hombres, pues la historia se inicia con las hermanas Caveda, la menor de las cuales, Braulia, es madre de Salomé, quien se casaría con Francisco Leyva y sería continuada por su hija Isabel, esposa de Francisco Gándara, de quienes nace Rosario, madre de Gloria. No hay continuidad en los apellidos, por lo tanto. La continuidad, más bien se da por la relación de fidelidad con una línea de mujeres que trabajan para la familia, comenzando por Mademoiselle Marie, francesa que huyó con su madre de Haití, que sirvió a dos generaciones de la familia, y su hija Orlinde, que cuidó de cuatro generaciones como nana.

El comienzo de la novela, con Gloria mirándose al espejo el día en que cumplía cuarenta años abre simbólicamente el texto con la búsqueda de la identidad. Al finalizar la novela, la escena del espejo vuelve, y Gloria decide entonces dejar a su familia y dejar la isla para ir a buscar los orígenes de su padre en la casa de sus abuelos venezolanos

en la isla de Margarita, en Venezuela. Una vez ubicada la casa de estos desconocidos ancestros, la novela se detiene y en la última escena, ya en 1989, muere la protagonista, cuando la viene a buscar el fantasma de Alcibíades Isla, su padre.

El pasado es visto nostálgicamente en la novela. Hay una cierta idealización del pasado de la familia de hacendados que ha sido la de Gloria. Los tiempos más felices de la familia son los de la vida de Isabel entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. La familia vive de la tierra en una relativa paz, a pesar de la cercanía de la guerra con España. La entrada de los norteamericanos a Cuba, en 1898, trastorna su sensación de seguridad y los jóvenes esposos viajan a España a reunirse con la familia de Francisco. El estilo de vida es de una burguesía acomodada, tanto en Cuba, donde la relación con los trabajadores no se menciona, pero sí la amistad de la familia con la mulata María Asunción hija de un cimarrón a quien el abuelo Pancho ayudó y luego la crió a ella; como en España, donde la alegría de Isabel lleva a la suegra a dejar el luto y a convertir su casa en un lugar de tertulias intelectuales y conciertos. La travesía en barco en primera clase, las lujosas cenas presididas por el capitán, el escarabajo de lapislázuli que éste regalaría a Isabel y sería el amuleto de las sucesivas herederas de la familia, los posteriores viajes por Europa, con los que Francisco obsequia a su esposa, son indicios de una holgura económica y una época de felicidad familiar, pese a la preocupación por Cuba y por la entrada de los norteamericanos.

Sin embargo, la familia no tiene poder político, ni una vida social activa; más bien lleva una vida austera en un espacio rural, en el que se le da el mayor relieve a la historia de las costumbres domésticas. Se describen las comidas, la sabiduría de la curandera María Asunción, los objetos heredados y hasta los muebles, que cobran vida como testigos del pasado en la imaginación de Gloria, quien les pone nombres propios. Las noticias del afuera vienen lateralmente, como noticias de prensa. A raíz de sus comentarios se van conociendo las actitudes ideológicas de los personajes. En una actitud arielista, siguiendo el pensamiento de Rodó, la filiación con España y con Europa se reivindica frente a la terrible imagen de los norteamericanos que las cartas de Salomé y de Pancho:

Y ellos, Vicente, que no conocen de hidalguía, porque no vienen más que de pistoleros y rameras, se pasean prepotentes echando su aliento apestoso a whisky. Es todo muy deplorable y hasta los españoles miran con malos ojos el proceder de estos vagabundos. Ahora nos estamos llevando bien a pesar de los treinta años de guerra y muchos quintos han decidido hacer su vida aquí sin que por nuestra parte haya reparos. Luchamos por nuestra independencia y nos matamos en el campo de batalla pero no hay deseos de venganza, tú sabes que éste es un pueblo sin odios (Sánchez Gallinal: 2001, 85).

En esta cita puede apreciarse la actitud de frontal rechazo a los norteamericanos, frente a la aceptación como algo propio de la "hidalguía", concepto cultural de origen español, al cual se asocia la nobleza, la dignidad y la aristocracia. Si bien en la Cuba actual, que se define como revolucionaria, el rechazo hacia los norteamericanos es notorio, es sorprendente que en una novela como ésta, publicada en la isla en el 2001, aparezca tal grado de nostalgia por un pasado aristocrático.

El personaje más interesante de la novela es el misterioso Alcibíades Isla, hijo de venezolano y cubana, cuyo padre muere durante la guerra de independencia por una traición, que el hijo se propone vengar. Luego de años de exilio en Tampa, en los Estados Unidos, regresa a Cuba para matar al asesino. Consumada la venganza huye y se esconde herido en un pozo seco, de donde lo rescata Rosario. Con el tiempo se hacen amantes y la familia termina por aceptarlo cuando se anuncia el nacimiento de Gloria. Sin embargo, este personaje, que encarna valores quijotescos, desprendido y aventurero, deja la isla para buscar la realización de sus ideales. Durante la Guerra Civil Española, su cuñada Lola escucharía de él la historia de sus andanzas. Había participado de la Revolución Rusa, donde conoció a una ex aristócrata que trabajaba como obrera y se avergonzaba de su origen. Él le hacía ver que no tenía por qué avergonzarse y le propuso acompañarlo a establecer escuelas para aprovechar su cultura con el propósito de reeducar al pueblo. Cuando esto está a punto de concretarse, Lenin es asesinado. Alcibíades sufre una gran decepción y decide salir del país. Entre otros lugares visita México, precisamente el destino de Trotsky; no se dan detalles acerca de qué hace allá y cómo llegó a España, pero como sea, él busca estar en los lugares de las grandes revoluciones del siglo.

Frecuentemente, las novelas históricas se construyen como metáforas de la época vivida por el autor. El silenciamiento en esta novela de la Revolución Cubana en una novela que recupera la historia de Cuba por la vía de la saga familiar, que parece proponer grandes nostalgias por el pasado, así como la ficcionalización de otras revoluciones, llevan a interpretar el pasado recreado como proyección de la historia reciente. Se suceden fracasos en la novela: los patriotas cubanos no pueden siquiera entrar en La Habana luego de la guerra de la independencia porque los norteamericanos lo impiden; la Revolución Rusa fracasa a los ojos de Alcibíades; la Guerra Civil Española sólo deja en la memoria de Lola el horror. El personaje de Gloria es menos atractivo que sus antecesoras. Gloria no llega a tener hijos; puede leerse esto como una esterilidad simbólica. A los cuarenta años el espejo le devuelve una imagen marchita. Su nombre parece contradecir lo anodino de su propia vida. No es ella la isla gloriosa. Sus apariciones a lo largo de la novela apenas le dejan el pasado, nunca el futuro. Dice de sí misma que ella es el tiempo. Sin embargo, se trata de un tiempo repetido y sin respuestas. El día que descubre el pozo seco donde su madre encontró a su padre, el fantasma de Isabel le susurra:

Este siglo no existirá mientras existan las mismas preguntas sin respuestas, por eso siempre habrá un fugitivo buscando desesperadamente un pozo ciego donde refugiarse para luego seguir su camino donde estará miles de años después, escuchó la voz de Isabel y comprendió que ella también era una fugitiva tratando de encontrar su espacio y que el pozo era el inicio de la geografía infinita que tendría que recorrer (Sánchez Gallinal: 245).

Sin embargo, no hay mayores recorridos ni respuestas. No deja nada su peregrinación a la isla de Margarita en busca de la casa paterna. Sólo encuentra retratos de desconocidos. De esta manera puede interpretarse la novela de Sánchez Gallinal como una interpretación de la historia de su país y del mundo como una historia cíclica de fracasos y de búsquedas que culminan en fracaso. Las revoluciones ficcionalizadas fracasan, como probablemente lo ha hecho la revolución silenciada en el texto, cuya ausencia evidente salta a la vista. De ella no se puede hablar; por ella habla la historia.

Hacia otros derroteros busca la identidad en el pasado *Soñar en cubano*, de Cristina García. En esta novela la Revolución Cubana se hace central: es una herida abierta que separa a una familia ideológica y geográficamente. La protagonista, Pilar, ha emigrado muy niña junto a sus padres a la ciudad de Nueva York, ciudad que nunca llega a sentir como su hogar. Su sensación de extrañamiento, de extranjería, la llevan a enfrentar a su madre, Lourdes, *self made woman*, que ha amasado bienes materiales con un negocio propio, mientras su marido suspira de nostalgia por la tierra que ya no cultivará más. La madre, de ideas conservadoras, con cierta dosis de racismo, se enfrenta frecuentemente a la hija rebelde, artista punk, irreverente e independiente. Por su parte, Pilar extraña a Cuba y, mágicamente, se comunica con su abuela Celia en sueños. La abuela Celia, que escribía cartas desde los años treinta, que entremezclaban sus opiniones políticas con sus confesiones de amor, es una revolucionaria activa, admiradora de *El líder*, empeñosa recolectora de la caña de azúcar y juez del Tribunal Popular. Celia espera por Pilar, desea que regrese a la isla para confiarle su memoria.

La historia como tema constituye una veta importante de indagación para Pilar. Sus reflexiones sobre el pasado histórico están compenetradas con su búsqueda de identidad. Ella se constituye en receptáculo de la memoria que hereda de su abuela. La novela recorre un amplio periodo de tiempo que va desde antes de la Guerra Civil Española, hasta el año de 1980, cuando muchos cubanos tomaron la Embajada del Perú para pedir asilo. Pilar visita Cuba con su madre en ese año y, en la confrontación con aquel mundo en el que ella no ha participado, donde no podría ejercer su arte irreverente con libertad, decide que regresará a los Estados Unidos. Cuando le pregunta a su abuela si ella podría pintar en Cuba lo que quisiera, ésta le responde que por la revolución, todo; contra ella, nada. La contemplación de la Revolución Cubana a través de las secuelas que deja en la familia permite comprender la novela como una construcción intrahistórica: el hijo que se ha ido a Rusia, el soldado de la Revolución que violó a Pilar durante el

decomiso de sus tierras, el sentimiento de realización personal de Celia al sentirse partícipe de un proyecto colectivo.

Son importantes los discursos alternativos para contar la historia, como las cartas privadas de Celia y los diarios de Pilar, así como las reflexiones de ésta sobre quién decide lo que será histórico o sobre el silenciamiento de las mujeres por la historia oficial, en particular de las artistas mujeres a lo largo de la historia del arte. Se busca la historia sentida desde lo doméstico y cotidiano, desde las subalternidades anónimas que conforman esta familia. Pilar reflexiona:

Mi padre sabía que yo entendía más de lo que podía decir. Me contaba historias sobre Cuba antes de que llegara Colón. Decía que los españoles habían limpiado más indios con las viruelas que con los fusiles.

“¿Por qué no leemos esto en los libros de historia?—le pregunto a Minnie—. Siempre son las malditas guerras, una detrás de otra. Sabemos de Carlomagno y Napoleón sólo porque ellos lucharon por su paso a la posteridad.” (...) Si por mí fuera, los libros contarían otras cosas. Como lo de aquella tormenta de granizo en el Congo, que las mujeres tomaron como señal de que eran ellas quienes debían gobernar. O las vivencias de una prostituta en Bombay. ¿Por qué yo no sé nada de eso? ¿Quién elige lo que debemos saber o lo que es importante? (48-49).

En general, la visión de Pilar busca equilibrar lo irreconciliable. Rechazando la actitud cerrada de la madre para quien decir “comunismo” era parecido a decir “cáncer”, Pilar busca comprender a Cuba y sus procesos. Lo histórico en este texto se construye como intrahistoria. No hay juicios tajantes. Celia encuentra su realización personal en el proceso revolucionario; Pilar sabe que la suya no está allí, pero reconoce la de su abuela. La novela busca conciliar las intrahistorias.

En una comparación entre ambas novelas, puede decirse que, paradójicamente García, la autora cubano-americana, es más indulgente con la Revolución Cubana que Sánchez Gallinal, quien vive y escribe en la propia Cuba.

Hay otros ejemplos de ficciones intrahistóricas en el Caribe hispánico, como *Maldito amor* (1991), de la puertorriqueña Rosario Ferré, que impugna el mito de la tierra y los centrales azucareros como relatos de la construcción de la nación que se siente enraizada en el pasado hispánico, al igual que en la novela de Sánchez Gallinal. *Maldito amor*, además, relativiza la verdad histórica al proponer un historiador como personaje, que pretende hacer el relato oficial sobre la vida de un héroe, que se desacraliza en las historias contadas por las mujeres de su familia y su propio hijo. El historiador en escena se ficcionaliza también en la novela *In the time of the butterflies* (1994), traducida al español como *En el tiempo de las mariposas* (1995), de la dominicano-americana Julia Álvarez. En ella un personaje femenino, que ha vivido desde la niñez en los Esta-

dos Unidos, en busca de su identidad dominicana y de una historia escuchada en su infancia, viaja a la República Dominicana para entrevistar a la única sobreviviente de las hermanas Mirabal, casi desconocidas heroínas que lucharon contra la dictadura de Trujillo. Ésta la recibe extrañada, pues la percibe como una *gringa*, que habla mal el español y no entiende por qué quiere indagar acerca de la vida de sus hermanas. Escenificar al historiador (o quien haga sus veces) en busca de datos, pero comprometido con la historia que va a narrar evidencia la conciencia de la historia de estos textos en relación con las historias subalternas y anónimas.

Este conjunto es apenas una muestra del interés de las escritoras del Caribe por indagar en las historias silenciadas, subalternas, femeninas, en la construcción de nuevas identidades iluminadas por pasados históricos redescubiertos en la ficción. Otra hacedora de intrahistorias, Ana Lidia Vega, ha dicho certeramente: *Si en el proceso de historiarse a sí mismo se pesca a ciegas alguna verdad objetiva; si por alguna juguetona casualidad en los trazos del cuento o los pliegos de la novela se cuela también un pedazo de época; si inclusive otros llegan a reclamar para sí ese berenjenal rescatado al olvido que encuadra el texto literario, es precisamente porque ni la ficción ni la historia son objetos ajenos a nuestras ordinarias vidas cotidianas* (Vega: 1994, 105).

BIBLIOGRAFÍA

Textos mencionados

- Álvarez, Julia (1995). *En el tiempo de las mariposas*. Buenos Aires, Editorial Atlántida. Traducción de Rolando Costa Picazo. Primera edición en inglés: 1994.
- Antillano, Laura (1991). *Tuna de mar*. Caracas, Fundarte.
- Boullosa, Carmen (1991). *Son vacas, somos puercos*. México, Biblioteca Era.
- Ferré, Rosario (1991). *Maldito amor*. Río Piedras, Ediciones El Huracán.
- García, Cristina (1994). *Soñar en cubano*. Nueva York, Ballantine Books. Traducción de Marisol Palés. Publicación en inglés: 1993.
- Sánchez Gallinal, Margarita (2001). *Gloria Isla*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Referencias

- Alonso, Amado (1984). *Ensayo sobre la novela histórica/ El modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*. Madrid, Gredos.
- Anderson, Benedict (1993). *Imagined Communities*. London-New York, Verso.
- Boadas, Aura Marina (1995). "Las islas del Caribe como objeto poético en la narrativa venezolana". Ponencia presentada en la XLV Convención de A.S.O.V.A.C. (Asociación Venezolana para el Avance de la Ciencia) en Coro, Venezuela.

- Boves Naves, María del Carmen (1996). "Novela histórica femenina" en *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, 3-6 de julio de 1995. Compilación de José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page. Madrid, Visor.
- Burke, Peter (compilador) (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza. Primera edición en inglés, 1991.
- _____ (1993). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1984*. Madrid, Gedisa. Primera edición en inglés: 1990.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos; Santafé de Bogotá, Siglo del Hombre. Primera edición, 1988.
- da Cunha Giabbai, Gloria (1994). *Mujer e historia: la narrativa de Ana Teresa Torres*. El Tigre, Centro de Actividades Literarias El Tigre.
- de Certeau, Michel (1985). *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana. Traducción de Jorge López Moctezuma. Primera edición en francés, 1975.
- González y González, Luis (1997). *Invitación a la microhistoria. Tomo IX de Obras Completas*. México, Editorial Clío.
- Hobsbawm, Eric (1992). "Introduction: Inventing Traditions" en *The invention of Tradition*. Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge (Inglaterra), University Press. Primera edición, 1983.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Lukács, Georg (1977). *La novela histórica*. México, Biblioteca Era. Primera edición en alemán, 1955. Traducción de Jasmin Reuter.
- Pacheco, Carlos (1998). "Historiadores de papel: la metahistoria en la reciente ficción hispanoamericana". Ponencia presentada en el XXXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- Rama, Carlos (1970). *La historia y la novela*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Rivas, Luz Marina (2000). *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia (Venezuela), Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.
- Sharpe, Jim (1993). "Historia desde abajo" en *Formas de hacer Historia*. Compilación de Peter Burke. Madrid, Alianza. Primera edición en inglés, 1991.
- Sánchez Marcos, Fernando (1993). *Invitación a la historia. La historiografía, de Heródoto a Voltaire, a través de sus textos*. Madrid, Labor.
- Schmidt, Friedhelm (1999). "De héroes y puercos: una historia y dos novelas sobre los filibusteros del mar Caribe" en *La novela latinoamericana entre historia y utopía*. Compilación de Sonja M. Steckbauer. Neue Folge, no. 13

- Unamuno, Miguel de (1945). *En torno al casticismo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe. 2a. edición.
- Vega, Ana Lydia (1994). *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.